

CUPRINSUL

MIRON RADU PARASCHIVESCU: Pietrelor	5
AL. PHILIPPIDE: Solie în azur	6

★

NINA CASSIAN: Scrisoare deschisă lui Albert Camus.	7
--	---

UN AN DE LA MOARTEA LUI CAMIL PETRESCU

Ov. S. CROHMALNICEANU: Camil Petrescu și demonul polemicii	11
LUCIAN RAICU: Sensul autenticității.	20

★

Mer și scriitorii	33
-----------------------------	----

★

AL. IVAN GHILIA: Cuscii (<i>fragment de roman</i>)	35
--	----

★

MIHU DRAGOMIR: Sub stele eline; Areopagul.	82
NECULAI TAUTU: Din „Carnet de front“	83
PETRE SOLOMON: Grădina zoologică din Praga	85
CRISTIAN SIRBU: O pasăre roșie zboară; Cîntec de 1 Mai	87

★

TH. PIERIDIS: Internaționalism liric (<i>în romînește de Tașcu Gheorghiu</i>)	89
---	----

POEZII LUMII

MARIE VORONCA: Din „Poezia de toate zilele“ (1936); Din „Frumusețea acestei lumi“ (1940) (<i>în romînește de Sașa Pană</i>)	93
---	----

CRONICA IDEILOR

PAVEL APOSTOL: Marx și „climatul ideilor noastre“	96
---	----

★

DOMINIC STANCA: Lîngă paltin	109
ION GHEORGHE: Pepeni	110
AUREL STORIN: Ziua de mîine; Haine vechi	111
FLORENȚA ALBU: Portret	113

SCRIITORI ȘI CURENTE

N. TERTULIAN: E. Lovinescu (II)	114
---	-----

TEORIE ȘI CRITICĂ

GEORGETA HORODINCA: Universul poetic, expresie a concepției despre lume	136
GEO ȘERBAN: Discernămînt în reconsiderări	145

CRONICA CINEMATOGRAFICĂ

D. I. SUCHIANU: Două filme sovietice	154
--	-----

MISCELLANEA

<i>Semnează</i> : Al. Gîrneață, I. Teodorescu, Raluca Iacob, Geo Șerban, L. Daniel, Sonia Larian, Paul B. Marian	164
---	-----

CĂRȚI NOI

EUGEN SIMION: Mihai Novicov: „Povestiri despre Doftana“	177
B. E.: Remus Luca: „Cămașa de mire“	178
DUMITRU SOLOMON: Maria Vlad: „Drumuri“	180
E. TUDOR: V. Tendreakov: „Hîrtoapele“	182
I. PELTZ: Jerome K. Jerome: „Trei într-o barcă“	184
SANDA MARINESCU: John Steinbeck: „Căluțul roib“	186
R. IACOB: W. Faulkner: „Victorie“	187

REVISTA REVISTELOR

— Din țară —

„Contemporanul“ nr. 19 (605)/1958; „Scrisul bănățean“ nr. 2/1958	186
--	-----

— De peste hotare —

„Inostrannaia literatură“ nr. 1, februarie 1958; „Nuovi argomenti“, ian-feb. 1958; „Revista literaria de la Sociedad de escritores de Chile“; „Arts“ nr. 660/1958; „Theatre-Arts“	193
---	-----

CRONICA POLITICĂ

AL. GIRNEAȚA: Situația în orientul Apropiat și Mijlociu	202
---	-----

MIRON RADU PARASCHIVESCU

PIETRELOR

Voi, pietrelor, dormiți, dormiți?
Pietre din Paris, din Stalingrad,
Din Sevastopol și Madrid
Pe care-atita sînge v-a stropit,
Care-ați știut să faceți zid
Oricînd a trebuit,
Acum tăceți — nu povestiți,
Dar voi o știți!

Și-n ziua cîvenită
Dacă mîini ucigașe, de oriunde,
Vor încerca din nou să vă inunde
În sînge, — voi veți izbucni
Cu toate, într-o clipită,
Voi, pietrelor, oricînd, oriunde-ar fi,
Veți exploda ca munți sub dinamită!

SOLIE ÎN AZUR

Cînd am ajuns pe muchea aceluî colţ de munte
Şi m-am oprit în faţa înaltului azur,
Prin văi, păduri bătrîne zăceau, desişuri crunte,
Şi-un curcubeu boltindu-şi păienjeneaşa punte
Lega-ntre ei toţi munţii dimprejur.

Fugarnici nori pe ceru-nvineţit
Işi aplecau sfărmatele drapele
Şi soarele în drum către-aşfinţit
Trecea, solemn şi paşnic, printre ele.

Un vis al lumilor necercetate
Se-aprinse-atunci în mine ca un foc
Ce multă vreme nu-şi aflase loc
Şi-acuma izbucnea în libertate.

Şi muntele deodată a fost o navă mare
Pe-a cărei proră-naltă eu, călător stingher,
Stam gata de plecare pe mările din cer,
În zarea care-i dincolo de soare

Voiam să merg să-nfîmpin pe-acei străvechi eroi,
Săgetători şi Herculi hălăduind prin astre,
Pe căi de ani-lumină s-adulmec stele noi,
Să duc departe-n cosmos solia lumii noastre.

Din zare aşfinţitul mi-a-ntins, de bun venit,
Licoarea lui de aur în azurii pocale;
Şi muntele se smulse din hăuri; — şi-am pornit
Cu soarele prieten pe mările astrale.

SCRISOARE DESCHISĂ LUI ALBERT CAMUS

STIMATE DOMNULE CAMUS,

Vă cer scuze pentru această modestă intervenție; nu sînt investită nici cu studii speciale de filozofie, nici cu o bogată practică eseistică. Am lacune în domeniul istoriei, geografiei, economiei politice, științelor naturii. Sînt, pur și simplu, un scriitor — era să spun „sînt un simplu scriitor“, dacă n-aș ști că un scriitor este, oricum, ceva destul de complicat și care-și permite, chiar fără titluri și diplome, incursiuni în toate sectoarele de activitate umană. Firește că aceste investigații se fac cu altă optică decît cea a omului de știință și că ele servesc mai ales la figurarea unei istorii, geografii și — de ce nu? — a unei botanici sau chiar zoologii spirituale. Așa se face că, recent, am fost pusă în situația de a lega între ele un eveniment istoric de un așa numit „eveniment etic“, cu certitudinea că, în secolul nostru, devine din ce în ce mai greu să le despați.

Poate că nu e tocmai hazardat din parte-mi să afirm că „etica“ este stafia care colindă intelectualitatea contemporană. Experiențele umane de mare anvergură, nobile sau dezonorante, din ultimele decenii, au provocat profunde restructurări, au silit mai întii la confruntări interioare și apoi la atitudini publice un număr mereu crescînd de intelectuali de toate categoriile. Se pare că raționamentele scăpărătoare mai mult sau mai puțin grațuite cedează presiunii etice; tonul devine mai grav, dezbaterile mai riguroase. Cei mai cinici profesioniști ai spiritului sînt nevoia (sau sînt nevoiți) să se justifice. Cînd e vorba de personalități notorii, luarea de atitudine devine aproape obligatorie, cu atît mai mult în cazul în care aceste personalități s-au exersat în domeniul plin de răspundere al cercetării moravurilor sociale, al sensului istoriei contemporane, al traiectoriei omenirii pe cerul vremii. Un astfel de intelectual nu poate să rămîie deodată surd sau orb în fața unui fapt istoric răsunător, colectiv sau individual, iar, în măsura în care activitatea lui de pînă atunci compune un sistem, o concepție organizată asupra lumii, nu-și poate îngădui opinii echivoce. Se mai întîmplă că, în secolul nostru plin de aparate de radio, de cărți tipărite, de telefoane și de televizoare, e aproape cu desăvîrsire imposibil ca anumite teritorii ale globului să sufere de cecitate sau surzenie în fața oricărui eveniment mai de seamă. Cînd Giordano a fost ars pe rug, o parte a omenirii a putut s-o ignore. Astăzi, curenții electrici care au intrerupt viața soților Rosenbergs au făcut să tresară conștiințele pe toată suprafața pămîntului. Ca o jîmsă vietată, pămîntul e atent, vede și aude, se umple de nădejde sau de oroare și, lucru cel mai semnificativ, emite o opinie. Iar opinia obligă la opinii.

D-voastră sînteți un scriitor care, în opera dvs., beletristică sau eseistică, v-ați ocupat, explicit sau implicit, de suferința omului în societate, de multiplă și diversă lui oprinare, căutîndu-i sensul, mai puțin soluția, dar, în ori ce caz, dezbătînd-o cu argumente și pasiune. Mi se pare evident că nu pot exista două categorii indiferente una față de alta: cei ce suferă și cei ce scriu despre suferință. Fără o adîncă solidaritate cu obiectul comentariului, comentatorul devine odios. Dacă mulți pot considera deficitar punctul dvs., de vedere, cel puțin dvs., se presupune că adevărați la el pe deplin. De aceea am așteptat să vă aud cuvîntul în legătură cu un om și cu o carte. Omul se numește Henri Alleg. Cartea: *La question*. Cu o propozițiune lapidară, s-ar putea spune că „*La question*” este o carte despre tortură. Nu un tratat științific, nu un eseu etico-filozofic, ci o relatare (fără echivoc și fără sentimentalism) a torturilor pe care le-a îndurat ziaristul algerian Henri Alleg din partea anchetatorilor săi francezi. Înainte de a fi interzisă, din această carte fuseseră cumpărate în Franța 45.000 de exemplare, în cîteva zile.

Se vede că masacrele în stil mare din ultimele zeci de ani, se vede că fenomenul lagărelor naziste sau Hiroshima nu ne-au tocit sensibilitatea, de vreme ce apariția cărții „*La question*” și cazul Alleg au putut stîrni protestele unor personalități consacrate ca de pildă, Jean-Paul Sartre, Roger Martin du Gard sau catolicul François Mauriac împreună cu ale multor alora. Pe ale dvs., nu le-am auzit.

Am citit un studiu al dvs., „*Reflexions sur la guillotine*” în care, cu argumente sumare dar îndelung analizate, pledați împotriva pedepsei capitale. Printre altele, vă referiți cu veritabilă cutremurare la cantitatea de tortură morală și fizică, pe care o suferă condamnatul precum și la procentul de sadism care se dezvoltă în călău.

După atîta luciditate, îmi vine greu să cred că, adept al nuanțelor cum sînteți, preferați, de pildă, tortura prelungită fără expierea victimei, torturii mai scurte, dar mortale. Mi se pare că a începe să găsești circumstanțe atenuante unui gen de tortură sau altuia echivalează cu a-i recunoaște valabilitatea, dreptul la existență. După cum, la fel de ciudat mi s-ar părea să tolerați prin excepție guvernului dvs. dreptul de a tortura sistematic o victimă politică, în cazul de față, Henri Alleg. E undeva o inconsecvență care nu se poate salva prin nici o formulare echivocă. Dvs., v-ați mai manifestat dezaprobarea față de singele vărsat în Algeria, de aceea am așteptat o ripostă sonoră, fără caracter difuz, din partea dvs., în fața acestui sînge particular și concret, vărsat de Alleg în temnița El Bjar din suburbiile Algerului.

Reamintesc unele episoade, așa cum reies din articolul publicat de Maurice Nadeau în „*Les lettres nouvelles*”: «L-au culcat pe o scîndură, cu brațele și picioarele legate, i-au lipit de urechi și de sex, i-au vîrit în gură electrozi și s-a dat drumul curentului electric. „Am simțit mușcătura sălbatecă a unei fiare care mi-ar fi sfîșiat carnea cu zmuncituri regulate”, notează Alleg. „Eram scuturat de spasme nervoase din ce în ce mai violente. Mă zvîrcoleam urlînd”. Și apoi: „In mîinile călăului meu am văzut un aparat ceva mai mare și, în însăși substanța suferinței, am simțit o deosebire calitativă. În locul mușcăturilor ascuțite și repezi care păreau să-mi îmbucătățească trupul, era acum o durere mai întînsă care intra adînc în toți mușchii mei și îi răsucea îndelung”... I-au deschis gura punîndu-i între

maxilare o bucată de lemn și pe urmă au introdus în ea un tub de cauciuc fixat la celălalt capăt de un robinet. Au deschis robinetul la maximum. „N-am putut să rezist mai mult de câteva clipe. Aveam senzația că mă inec și o spaimă teribilă, spaima morții, mă cuprinsese. Fără voie, mușchii mei se încordau zadarnic ca să mă salveze de sufocare“. Se apelează la foc, e spinzurat cu capul în jos, i se strivesc extremitățile degetelor. A doua zi se revine la electricitate. I se vîră electrozii, de astă dată foarte adînc, pînă în fundul cerului gurii. „Maxilarele mele erau sudate pe electrod, datorită curentului și mi-era imposibil, cu ori ce efort, să-mi descleștez dinții. Ochii, sub pleoapele crispate, îmi erau străbătuți de imagini de foc, de desene geometrice, luminoase, și credeam că îmi vor ieși din orbite, cu mișcări sacadate, ca lupinși dinăuntru“. La un moment dat, observă împreună cu cei ce-l torturează, că, ajunsă la apogeu, durerea devine egală, că nu mai poate fi depășită. Alleg notează: „L-am auzit pe... adresîndu-se celui ce acționa magneto-ul: „numai cite puțin... încetinești... apoi pornești din nou“. Atunci se întîmplă următoarele: Alleg își izbește din răspuțeri capul de pămînt, încercînd cu tot dinadinsul să moară. Nu reușește și — de atunci înainte — nu va mai căuta să se sinucidă. Totuși, accesul acesta de disperare rămîne pentru mine unul din momentele cele mai zguduitoare ale acestei sumbre și revoltătoare istorii.»

Sînteți, domnule Camus, un scriitor prea autentic ca să nu simțiți, chiar fără s-o fi trăit personal, imensa cantitate de durere pe care o emană aceste rînduri. Da, tortura-i veche de cînd lumea. Veacul XX i-a conferit un caracter tehnic, organizat, lipsit de mistică și de arbitrar. Hitleriștii au dat amploare teoretică acestei noțiuni, au făcut din ea un dat la fel de important ca munca, dragostea, au introdus-o în circuitul vieții încît nimeni să nu mai poată face abstracție de ea. Tortura, monstru ciudat, plin de becuri, tuburi, tablele cu butoni, pirghii și șuruburi — față-n față cu omul de sînge și nervi. Primăvara — și Tortura. Pădurea, mare, vîntul — și Tortura. Copilul — și Tortura. Trandafirul — și Tortura. Conștiința și Tortura. Aici, în sfîrșit, monstrul începe să șovăie. Becuri, șuruburi, electrozi — față în față cu Conștiința. Curentul electric — și Conștiința. Cleștele — și Conștiința. Penthotalul, „serul adevărului“ care te face să vorbești fără să vrei, cu toată viteza, nebunește — și Conștiința.

Îmi dau seama că sînt îngrozitor de schematică. Asceți, martiri, au existat și ei de cînd lumea. Au apărut odată cu Tortura. Dar veacul XX, a adus cel mai mare procent de rezistență lucidă în fața torturii lucide. Henri Alleg, membru al P.C. din Algeria a rezistat torturii în numele unui ideal, a rezistat în fața Penthotalului și nu a scăpat o vorbă care ar fi putut prejudicia tovarășilor lui. Henri Alleg a fost torturat de specialiști pregătiți de armata și autoritățile franceze, cărora dvs. le reproșați că mai mențin pe-deapsa cu moartea. Acești specialiști îi spuneau lui Alleg, în timpul supliciului că același lucru îl va păți și Duclos și „tirja de Republică“. Să-și bage în cap, îi spuneau, că se află „la Gestapo“. Ei înșiși reclamîndu-se de la înalta școală de tortură hitleristă, nu am nici un motiv să nu-i cred*) — și iarăși mi-e greu să înțeleg de ce nu clamați în for împotriva acestei fărădelegi, de ce nu tresăriți la țipătul pe care-l scoate această carte, atît de sobră totuși. Oare trebuia Alleg să fie omorît ca faptul să vă

*) de altfel recentele evenimente din Algeria îmi aduc o tristă confirmare.

smulgă protestul? Oare apărarea celor în viață să fie mai dificilă decât a celor răposați? Sinteți atât de circumspect când considerați cazul unui asasin, de pildă; ezitați să-l copleșiți cu o vină integrală, îi împărțiți răspunderile cu ale societății — dar aci e vorba de o cauză dreaptă, fără echivoc, de eliberarea națională a Algeriei, și de un exponent al ei, intelectual ca și dvs., om de o înaltă conștiință și atitudine civică. În astfel de împrejurări, cum e posibilă ezitarea? S-ar putea să vă fi pronunțat în legătură cu aceasta cu un prilej sau altul. Dacă însă cunoșc cuvintele în care s-a exprimat Sartre, limpezi, drastice, precum și violența spuselor lui Mauriac — pe ale dvs., nu le cunosc. Vă gândiți poate că stima datorată unui laureat al premiului Nobel, renumele de obiectivitate pe care vi l-ați format în anumite cercuri, ținuta dvs., de moralist preocupat de binele individului — vă scutește de a mai răspunde răspicat în fața opiniei? Principiile expuse ici și colo nu dau niciodată dreptul la o rentă viageră; ele se cer mereu confruntate, verificate, aplicate. Nici o stimă nu este câștigată odată pentru totdeauna. Dreptul de a fi considerat un om pur se obține zilnic așa cum, prin primenirea zilnică, se obține dreptul de a fi considerat un om curat. Algerian și francez tofodată, cum sinteți, puteați găsi o atitudine care să fie demnă de amândouă țările, care să nu o acopere pe una de durere și pe cealaltă de rușine.

Nu mă hazardez în prea multe nuanțe și subtilități, pentru că problema mi se pare nespuse de clară. S-ar putea ca aceasta să se datoreze sumarelor mele cunoștințe filosofice sau neîndemînării mele stilistice. S-ar putea să judec schematic, rudimentar, partizan, superficial, circumstanțial, etc. Dar durerii nu-i poți spune altfel decât durere. Dincolo de poziții politice sau ideologice care se pot înfrunța, dvs. nu aveți dreptul să ignorați Durerea, de oriunde ar izvorî ea. De astă dată, a izvorit dintr-un om.

Dacă substanța lor epistolară vi se pare săracă, vă rog, considerați aceste rinduri ca pe niște simple note de lector la o carte despre tortură.

UN AN DE LA MOARTEA LUI CAMIL PETRESCU

Op. S. CROHMĂLNICEANU

CAMIL PETRESCU ȘI DEMONUL POLEMICII

Există o „dialectică livrescă“ a creației lui Camil Petrescu; el însuși a arătat-o cel dintâi, dînd astfel — am sentimentul — o „cheie“ sigură a literaturii sale. „*Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întăritat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate sau false cu totul*“ *) — scria în „Addenda la Falsul Tratat“ și nu făcea — cred — nici o bu-tadă.

„Sufletele tari“ — s-au născut ca o replică la „Le Rouge et le Noir“ al lui Stendhal. „*Mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de la Mole — se explică autorul — ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevie de luni (și poate ani) de manevre calculate și dibuiri de tot soiul.*“ **)

Tehnicianului iubirii din „De l'Amour“, amator de clasificări și „cristalizări“ erotice, strătegului indecis din „Jurnal“, mereu obligat să recunoască, „*Am pâlăurăgit pînă la unul și jumătate. Are sigur proiecte în legătură cu mine. Dar simt că niciodată n-am să pot s-o cuceresc pe femeia aceasta printr-un asalt*“; „*s-a apucat să-mi spună ce crede despre mine. Ah, ce nătărău sînt, cum m-au pierdut proastele mele deprinderi. Aș fi fost sublim la picioa-*

rele ei“, etc. specialistului acestuia al războiului de poziție, în materie sentimentală, Andrei Pietraru urma să-i demonstreze eficacitatea blitzkrieg-ului. De aici a ieșit în locul unui „*ambitios rece și calculat*“, un disperat, gata să joace oricînd totul pe o carte și în același timp „*un chinuit al revelațiilor în conștiință*“. „Jocul Ielelor“ s-a născut și el din sentimentul că Leibnitz „nu avea dreptate“, că lumea asta nu e „cea mai bună cu putință“, și prima lui piesă, Camil Petrescu mărturisește că a scris-o „lucrînd însetat zi și noapte, trecînd de la o versiune la alta, „*cu iuțeală înfrigurată*“ (s.n.). Danton e iar o replică iritată, o polemică pe scenă, cu filmele care înfățișează Convenția „ca o adunătură de derbedei cretini și însetați de sînge“, luînd, „într-o dezordine de neînchipuit măsuri ne-săbuite și bestiale, după simple aiureli“. Eroul e văzut cu totul altfel decît și l-au închipuit „autorii de piese cu vieți romanțate“, dar chiar majoritatea istoricilor — și aici Camil Petrescu pornește la război pînă și împotriva lui Mathiez și a autorității școlii lui. „Ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică — mărturisește din nou textual — este și faptul că în întregime concepția care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greșită“ (s.n.). Aproape în toate Danton apare numai în ipostaza de învins, în preajma judecării la Tribunal. Dar momentele suferințe și valorifică prin antecedentele lor. Și în orice caz adevăratul Danton nu poate fi

*) Addenda la Falsul Tratat — Teatru III. Ed. F.R.

**) Stendhal — Journal II și III, Ed. Gallimard.

închipuit și înțeles fără 10 August, fără respingerea întâii invazii prusace, fără duelul cu girondinii**)

„Mitică Popescu“ îl vizează pe Caragiale, întrucât își propune să fie de la început o reabilitare a miticismului. Reprezentantul lui, „bucureșteanul par excellence“, pentru creatorul tipului, „regățeanul“ „șmecher“ afacerist și corupt, pentru ardelenii și bănățenii puritani, „mahalagiul lipsit de sensul poeziei“, pentru ieșenii aristocrați și culturali, românul însuși, nesperios, lăudăros și chiulanguiu pentru străini, nu e deloc așa cum a fost prezentat. „La mijloc e sau o calomnie a aceluia perfid și incomparabil Caragiale“ sau „o gravă neînțelegere“. Camil Petrescu nu contestă că Mitică are toate trăsăturile compromițătoare care i se atribuie de obicei. Ele singure însă, nu-l definesc decât pe dinafară, „judecat după flecăreala lui și după spiritul lui de auto-calomnie — intervine imediat deschizând polemica, dramaturgul —, românul luat reprezentativ este într-adevăr nesperios, fanfaron, etc. Dar judecat după faptele esențiale ale vieții lui, este un adevărat lord al loialității, un prinț al bravurii, un cavaler fără prihană. Mai mult chiar, forma voit vulgară pe care o adoptă cotidian acest Mitică Popescu este un simplu mod de apărare a vieții lui adevărate și intime, așa cum unii timizi sînt obraznici, iar unii bătrîni cumsecade morocănoși. El are pudoarea marilor lui sentimente și de aceea se auto-calomniază“.

Polemică e și „Iată femeia pe care o iubesc“ și „Prof. Dr. Omu“, cu teatrul pirandelian al pierderii personalității. Polemică, „Cicluul morții“ și „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război“, cu literatura „eroică“, pe tema războiului**)) Polemică, gazetăria lui Camil Petrescu,

cronica lui politică, dramatică, economică, literară, sportivă, etc. Eugen Lovinescu citea în atitudinea aceasta agresivă, în-cordată, permanent dispusă la declanșări explozive, semnele unei uriașe megalomanii.

„Cînd strănută, Camil privește în jur cu satisfacția unei acțiuni inedite: ori ce ai face, a fost făcut mai întîi de dînsul și ori ce idee ai exprima, a fost exprimată de dînsul într-un vechiu articol de cel puțin cinci ani. E nu numai cel dintîi, în timp, dar și cel dintîi în valoare; e cel mai mare ziarist și polemist, e cel mai mare dramaturg și critic dramatic, e cel mai mare poet și critic literar, e omul cel mai inteligent — totul fără mlădiere, fără ușorul zîmbet de ironie sau glumă, sub faldurile căruia se strecoară ușure ori ce prezumție, ci categoric, definitiv, repetat, pe un ton iritat, agresiv, dispus oricînd să o dovedească dialectic, și, la nevoie să rupă relațiile personale“.***))

Caricatura aceasta, creionată cu o maliție amabilă e fără îndoială izbutită, dar păcătuiește printr-un punct de vedere prea comun în interpretarea modelului. E un fel de diagnostic al bolii lui Don Quijote pus în maniera meșterului bărbier Nicolas.

Camil Petrescu ar avea „frenesia preeminenței în toate formele vieții“, sentimentul infailibilității, pretenția de a explica singur complet, imediat totul, enervat că nimeni nu vede ceea ce lui îi este evident, cu alte cuvinte un fel de mică țicneală, care imprimă mecanismului spiritului său „vioi“, „mobil“, „informat“, „combativ“, și „mai ales dialectic“, „inepuizabil dialectic“, o mișcare febrilă, precipitată, maladivă, puțin comică pentru lumea oamenilor așezați, împăcați cu condiția lor umană și intrați în „zodia seninătății imperturbabile“.

Dar oricîte asentimente ar întruni o ase-

de sînge la război, nu sînt atacuri de baionetă (citiți exact nu există, n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete)“ (Mare emoție în lumea prozatorilor de Război. Teze și antiteze pag. 247.)

***)) E. Lovinescu, Memorii II, cap. XIV, Camil Petrescu.

*) Addenda la Falsul Tratat — Teatru III, Ed. F.R.

**)) „La atac nu se pornea cu discursuri, soldații nu chiuiau de bucurie cînd primeau ordin de luptă. Literatura apologetică e o mistificare... „Orgiile de sînge și foc sînt de domeniul fanteziei, munții de cadavre n-au existat, tranșeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. Nu curg riuri

menea opinie, oricît sprijin ar primi ea din partea sfîntului bun simț comun, nu scapă totuși de o jalnică superficialitate. Agresivitatea polemică a lui Camil Petrescu nu e un simplu dat temperamental. Lăncile pe care el le-a rupt, n-au fost îndreptate numai împotriva morilor de vînt. Orgoliul inteligenței nu l-a stăpînit doar ca urmare a unei prea bune păreri despre sine. Toate acestea sînt expresia unei drame spirituale cu profunde semnificații sociale și pe care Camil Petrescu a trăit-o cu o intensitate unică. Poate că niciunul dintre scriitorii noștri n-a mizat mai mult ca el pe avantajii condiției intelectuale. Poate că niciunul nu i-a constatat mai lucid ca el mizeria în societatea burgheză. Drama lui Camil Petrescu rezidă în încercarea disperată a unui singur individ de a epuiza printr-o bună parte a existenței sale *toate* răzvrătirile, iluziile și dezamăgirile intelectualului, care se încapăținează să nu fie *decît intelectual*, și ține să ducă lupta împotriva ordinei oștile din jur, numai în această calitate.

La mijloc există aici desigur o eroare gravă. O asemenea luptă nu e posibilă, intelectualitatea neformînd o clasă și neavînd în lumea capitalistă, nici măcar omogenitatea unui grup social cu interese proprii, bine definite. Camil Petrescu însuși și-a dat oarecum seama de aceasta, încă din 1942, cînd în niște însemnări observa cu amărăciune :

„Azi știu că intelectualii profesioniști nu există. Socotisem că exercițiul unei cariere „calificate“, că posesia unei diplome de liberă practică profesională molipsește pe deținător cu ceva din orgoliul intelectualității însași. Refuzasem înadins pe „intelectual“ pur și simplu. Speram într-o anumită virtute a diplomei, căci pentru specia de intelectual pur, liber, diletant, nu aveam decît dispreț. Intre intelectualul profesionist și intelectualul histrion, am preferat în 1923 pe cel profesionist. Aici a fost o

greșeală. Căci nu e nici o deosebire între ei. Versatil e și cel aplicat și cel leneș“*)

Iar într-o notație următoare, își extindea îndoiala chiar asupra aspectului teoretic al chestiunii :

„... mai tîrziu, înlocuind solidaritatea intelectualilor cu o noocrație emancipată în filosofie, îndreptarea nu a fost prea mare. Patronajul dialecticei, ferind doctrina de impuritatea individului, o ridica în slăvile inoperante ale subiectivismului etico-estetic“**)

După eliberare, drama istorică „Bălcescu“ și trilogia „Un om între oameni“, oglindesc sub influența ideologică a clasei muncitoare, un punct de vedere radical schimbat. Camil Petrescu polemizează aici cu veleitățile autonomiste ale intelectualului și pledează pentru ideea emancipării lui pe calea luptei revoluționare a maselor. Dacă însă acestea sînt concluziile fericite ale unui lung proces de conștiință, nu e mai puțin adevărat că spiritul lui Camil Petrescu poartă amprenta apăsată a experienței amintite. Polemistul s-a născut din înverșunarea inteligenței pămîluite de disprețul lumii burgheze pentru valorile intelectuale. Literatura lui Camil Petrescu e o adevărată „Grădină a supliciilor“, prin care trebuie să treacă sensibilitatea umană sub imperiul lucidității într-o societate strîmb alcătuită. În „Suflete tari“ prințul Bazil consideră „un lucru neînchipuit“ să se bată în duel cu bibliotecarul familiei Dorcani. Ideea că Andrei Pietraru visează să-i cîștige dragostea i se pare la început Ioanei Boiu de un comic extraordinar. Pe Ladima, poetul poate cel mai talentat al generației sale, Nae Gheorghidiu își propune să-l „facă om“, știind foarte bine ce spune — notează Camil Petrescu, întrucît Ladima ca și Eminescu nu era încă „om“, adică „nu putea fi numit membru în nici un consiliu de administrație, așa cum sînt numiți și încasează jetoane oameni care n-ar putea să scrie exact titlul mai complicat și mai nuanțat al vreunei instituții

*) Puncte de reper. R.F.R. Anul IX. Nr. 3.

***) Ibidem

în consiliul căreia figurează“, „nu putea fi numit nici director de bibliotecă la vreun senat, nici la vreun muzeu, nici atașat de presă“, ci era nevoit să facă o penibilă sa-lahorie intelectuală pentru a-și câștiga dreptul de a locui într-o mansardă sordidă și a mânca în fiecare zi. Mihai din nuvela „Mănușile“ ia o „lecție de demnitate“ de la fostul lui coleg de liceu, Dimianu, ultimul din clasă, ajuns om de afaceri și multimilionar. Cu autoritatea pe care i-o dau haina de blană, costumul impecabil, rufăria fină, portofelul plin, acesta vestește preocupările utilitare ale amicului său, poetul netuns, jigărit și bolnav, cules de pe stradă și invitat la masă într-un restaurant de lux. „Uite pentru o trăsură!“ îi spune lui Mihai, Dimianu, la despărțire, băgându-i în mână o sută de lei... „Și uite ce... continuă cu o reală prietenie. Nu-i mai cere, dragă, lui D. bani pentru poezii. N-ai ideie ce proastă impresie faci... Mai bine, când n-ai, cere-mi mie un pol, doi, acolo...“

Din această stare de inferioritate resimțită dureros, umilitor, fișnește dorința violentă a răfuiei. Relegată la marginea societății, inteligența se va ambiționa să arate ce poate să facă. Și va începe, printr-un act de ruptură, denunțând în primul rînd pactul pe care se baza relativa ei integrare în ordinea burgheză. Clauzele secrete, rușinoase ale acestuia sînt scoase la iveală în scop demonstrativ. „Atunci cînd eram înlăturat de la rodul firesc al unei munci istovitoare, și care nu merita atîta dispreț poate, între 20 și 35 de ani — scrie Camil Petrescu — am înțeles toată comedia ipocrită a dezinteresării pe care o joacă unii preinși intelectuali, și în același timp toată cruzimea cumsecade a ordinei burgheze, căreia deși îi satisfăcusem toate comandamentele morale (studii, războiu de dezrobire, munci fără preget, respectul legilor, respectul valorilor ipocrit puse înainte de ea) mă nedreptăția cu pretenții de justiție, totuși. Nu e tolerat de ea, decît cel ce i se aservește...“ *) Cînd Gelu

Ruscanu din „Jocul Ielelor“ vrea să aplice într-adevăr principiile sale justițiare, un cortegiu întreg de obligații social morale îl înfruntă și încearcă pe orice cale să-l abată de la hotărîrea luată. Recunoștința familială, amiciția, cavalerismul, dragostea se aliază rînd pe rînd cu Sinești și cu lumea pe care el o reprezintă. În „Ultima noapte“ Ștefan Gheorghidiu plătește crîncen iluzia independenței sale. Societatea de care a crezut că s-a izolat și care i-a îngăduit să trăiască o vreme fără griji materiale, singur cu speculațiile sale intelectuale, îl azvîrle într-un război absurd. Și eroul va fi silit să muște pămîntul sub ploaia de obuze nemțești, fabricate din chiar arama vîndută inamicului de asociatul său, întrepridul Nae Gheorghidiu. Ladima poate face gazetărie de curaj, atîta vreme cît patronii ziarului unde lucrează au nevoie să-și aranjeze anumite diferite politice. Peste tot, inteligenței, talentului, priceperii li se rezervă un rol derizoriu. Înaintea lui Pietro Gralla trece cicisbeul Cellino **), înaintea pictorului Radu ***) , posesorul unei mașini, înaintea lui Caragiale, Zizin Cantacuzino ****).

E în întăritarea polemică a lui Camil Petrescu o tentativă disperată a intelectualului de a ilustra imbecilitatea sumbră a unei lumi, care nu vrea să-i recunoască importanța. E în acelaș timp o nevoie acută de compensații. Spiritul ultragiāt ține să-și dovedească posibilitățile, trăiește tentația afirmării. Și ce satisfacție mai imediată își poate oferi decît orgoliul forței sale de a dărîma prejudecățile, de a răsturna opiniile acceptate, de a-și impune un punct de vedere propriu? Demonul polemicii e deja conținut în această atitudine. A intra în discuție, a contesta, a strivi sub greutatea argumentelor, a avea ultimul cuvînt, e gestul suprem de rebeliune și de trufie pentru cel care refuză să mizeze pe altceva decît pe puterea inteligenței. „Numai polemica e generoasă“ — scrie într-o notiță despre „Facla“ lui N. D. Cocea, Camil Pe-

*) Fals tratat pentru Uzul Autorilor Dramatici. Teze și Antiteze.

***) Act Venețian,
****) Mioara
*****) Caragiale

trescu. Și declarația aceasta ascunde, deopotrivă și dorința aprigă, sinceră, de ruptură cu lumea patronilor de ziare analfabeți, care ascund că nu știu să citească, după ochelari negri de orb, ca Luminăraru, a avocaților veroși, care fac cariera parlamentară cu citeva vorbe de spirit spuse în Cameră, ca Nae Gheorghidiu, a cocotelor, care se consideră artiste persecutate ca Emilia Răchitaru, a indivizilor, nemobilizabili pentru că au un automobil, a admiratorilor abatelui Brémond, a „mamuțelor calofile“, sau a „rominilor deștepți“, dar și nădejdea vană în misiunea singulară a intelectualității și credința utopică în capacitățile ei de a organiza „noocrația necesară“. Constatările cele mai lucide, se aliază cu credința cea mai naivă, denunțul radical cu apelurile puerile:

„Dacă s-ar uni Asociația generală a medicilor, Asociația generală a Inginerilor, Sindicatul presei, Asociația generală a presei, Asociațiile corpului didactic, Uniunea ziariștilor profesioniști, Uniunea generală a avocaților, Societatea farmaciștilor și a droghiştilor, Sindicatul artelor frumoase, Sindicatul artelor dramatice, Societatea scriitorilor români, Societatea autorilor dramatici, Asociația P.T.T., Asociația C.F.R., Uniunea funcționarilor publici, Asociația contabililor și funcționarilor comerciali, etc, etc. într-o puternică și vastă „Confederație generală a muncii intelectuale“, multe probleme ar găsi dezlegarea imediată spre binele țării românești“.

Demonul polemicii, cu tot ce implică el ca mobilitate a spiritului, îndrjire, luciditate, pasiune dialectică, *orgoliu al inteligenței* e expresia dramei acesteia sociale, pe care o descriu.

Aici e vorba de modul cum o experiență individuală de viață capătă o semnificație obiectivă istorică. Și de aceia demonul polemicii e o cheie a operei lui Camil Petrescu, definind în primul rînd originalitatea ei ca mărturie asupra lumii în care scriitorul a trăit. Noi avem o întregă literatură a dezacordului intelectualității cu ordinea socială burgheză. Dar lucrurile sînt prezentate aici ca și cum răul ar veni

numai dintr-o parte. Camil Petrescu polemizează cu ideia intelectualului nedreptățit de societate, doar prin situația ignobilă în care e ținut. Drama e mai profundă. — Răul vine și dinăuntru — sugerează scriitorul; intelectualul a fost mutilat sufletește și dincolo de mizeria sa, el s-a deprins să se automitifice într-un mod tragic. Eroii lui Camil Petrescu au văzut „Jocul Ielelor“, sînt îndrăgostiți de ideia lucrurilor, duc în suflet nostalgia bolnavă a absolutului. Pe ei îi dezarmează însuși modul în care gîndesc. Gelu Ruscanu nu poate concepe dreptatea, decît absolută, Gralla, dragostea, la fel. Ladima are o facultate înspăimîntătoare de a-și hrăni singur himerele, care îi devorează existența. Tragică — arată Camil Petrescu — nu e atît condiția de viață a acestor intelectuali, cît mai ales neputința lor de a o examina cu toată luciditatea. Demonul polemicii îl împinge astfel pe scriitor să nu-și cruțe nici proprii săi frați. Nimeni nu s-a socotit mai răspunzător de orbirile lor ca el. Nimeni nu le-a denunțat cu mai multă patimă și în acest sens opera lui este o vastă mașinărie de distrus miturile pe care și le-a făurit ani de-a rîndul intelectualitatea.

Ce e altceva simbolul „Jocului Ielelor“? Penciulescu îl avertizează pe Gelu Ruscanu: „Cine a văzut ielele devine neom, ce vrei? Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepămîntească și vede în lumină, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucînd hora. Rămîne înmărmurit, pironit pămîntului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămîne neom. Ori cu fața strîmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mîntea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pămînt. Așa sînt ielele: pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori.“ Drama presimțită de Eminescu în „Miron și Frumoasa fără corp“, Camil Petrescu o dezbate în termeni tulburători de concreți. Conștiința celei mai bune părți a intelectualității e bolnavă atîta timp cît stă încă sub vraja unui asemenea joc drăcesc, care se cheamă, rînd pe rînd, justiție absolută, dragoste fără slăbiciuni,

artă pentru artă, turn de fildes, ș.a.m.d. E nevoie aici, pentru vindecare, de luciditate, de cât mai mult luciditate și la ea nu se poate ajunge decât distrugându-i intelectualului în primul rînd falsa imagine pe care și-o face despre sine. Dar în Gelu Ruscanu, în Pietraru, în Gralla sau în Ladima, Camil Petrescu se recunoaște. Și polemizînd cu aceste ipostaze ale intelectualului, el se luptă totodată cu propriul său spirit. Drept care în luciditatea lui intră o răsucire dureroasă. Camil Petrescu trăiește împreună cu eroii săi clipa crudă a demistificării și încearcă odată cu ei amărăciunea trezirii. A lui Andrei Pietraru care se omoară disprețuind-o pe Ioana, a lui Gralla care simte surprindu-se în el un munte, a lui Ladima care spune: „Mi-e silă de mine însumi, Nicolae, mi-e silă, de parcă am păduchi în suflet“.

Crisparea tragică vine aici tocmai dintr-o încă nedesăvîrșită clarificare. Desprinderea conștiinței de fantomele ei nu s-a consumat complet și de aceea se transformă în sfîșiere.

Cine refuză să vadă cum demonul polemicii stăpînește creația lui Camil Petrescu, n-are cum să surprindă dialectica ei interioară. Pentru că există aici nu numai o opoziție la un șir de reprezentări acceptate, ci și la propriile realizări. Camil Petrescu întreține un dialog cu sine însuși de-a lungul întregii sale opere. Danton e o replică la „Jocul Ielelor“; „Patul lui Procust“, la „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război“; „Un om între oameni“ și „Bălcescu“ la toate scrierile anterioare.

Uriășul care domină Convenția e exact opusul lui Gelu Ruscanu. „Eu sînt un om al concretului“ spune Danton. Și pe Robespierre îl conjură: „Lasă viața să curgă mai departe. Ea singură e mare... și bună... și dreaptă... Nu măsura poporul francez cu patul ideilor tale... Robespierre...“*).

În locul rațiunii reci, inflexibile a incorruptibilului, intuiția vie, mobilă, încărcată de bogăția realului. În locul austerității

fanatice, pofta de somn, de pescuit, de petrecere, de dragoste... În locul unei drame iacobine, „Jocul Ielelor“, contrariul ei, drama lui Danton.

Analiza experienței lui Ștefan Gheorghidiu din „Ultima noapte de dragoste, Întîia noapte de război“ are loc, datorită întîmplării, în ipoteza unei relative eliberări a intelectualului de constrîngerile materiale. Eroul a moștenit o avere serioasă și nu mai trebuie să facă nimic pentru a-și câștiga existența. În „Patul lui Procust“ acestui caz i se opune cazul lui Ladima. Analiza e reluată de astă dată în ipoteza celei mai înfiorătoare dependențe, Camil Petrescu polemizînd cu imaginea intelectualului străin de preocupările materiale ale oamenilor.

Pînă și tragedia sentimentală a lui Ladima e cauzată de mizerie. „Din pricina sărăciei — înțelege Fred Vasilescu — el nu putea să meargă în aceiași lume cu femeia pe care (oribil cuvînt) o iubea, și atunci era cu neputință să exercite vreun control. Dacă nu vezi cotidianul unui om, ci numai așa cum apare pe catedră, nu poți niciodată să-l cunoști. Construiește numai o figură de profesor. Cotidianul Emiliei, nu era cum s-ar părea sufrageria cu Valeria, unde ea cobora oarecum ca o prințesă, ci patul ei piin de atîtea mistere, după amiezile și serile cu supeuri, o lume cu care el nu avea mai mult contact decît are călătorul de pe scara vagonului de clasa treia cu vagonul restaurant, scripitor de lumini și tacîmuri, în cuprinsul de lemn lăcuit al căruia evoluiază (deși doar la al șaptelea vagon) o lume absolut inaccesibilă, mai distanțată decît toate distanțele de parcurs în clasa treia, în cuprinsul întregii țări...“.

Pe Bălcescu, Camil Petrescu îl opune tuturor eroilor săi, fascinați de „Jocul Ielelor“. Într-un sens e și el un bintuit de o idee pentru care e gata oricînd să sacrifice orice, familie, iubită, situație, sănătate, studiu chiar. Dar ideea Revoluției se încarcă mereu la Bălcescu de un conținut concret omenesc. Ca intelectual, ca om care gîndește, el se socotește răspunzător pen-

*) Danton. Tabloul XVI Scena II. Teatru II Ed. F. R.

tru întreaga suferință socială din jurul său, pentru tot ce îndură clăcașii și robii țigani pe moșile boierești sau tabacii în întreprinderile lui State Dobrovici. Cauza revoluției, Bălcescu se străduiește mereu să o identifice cu cauza lor și prin actele sale să grăbească un proces istoric necesar. Aici se polemizează cu ultima eroare căreia i-au mai plătit un tribut eroii lui Camil Petrescu, credința într-o luptă independentă a intelectualității. Bălcescu devine un simbol al realei lucidități, cea ancorată în istorie și experiența lui, deși nu izbutește, departe de a-și pierde interesul capătă dimpotrivă o valoare exemplară. Dar romanul „Un om între oameni” vizează mai departe și poate nicăieri ca în el, demonul polemicii nu se dovedește a fi o cheie mai sigură a scrisului lui Camil Petrescu.

Întreaga istoriografie burgheză, începând cu Maiorescu, s-a muncit să acopere de ridicul revoluția de la 1848. Pentru teoreticianul „formelor fără fond” ea a fost o tristă comedie bonjuristă iar constituția de la Filaret cu cele 22 de articole ale ei, „o operă de fantezie”, o „naivă așternere pe hirtie a unui amalgam de idei nebuloase, cum mișunau pe atunci în broșurile frazeologilor din alte țări” *). Purtat de acel val de ocări, N. Iorga ajunge să citeze împotriva pașoptiștilor unele din cele mai otrăvite cuvinte ale lui Eliade și completându-le să-i prezinte pe oamenii revoluției ca pe niște „fanarioți francizați”, niște „tulburători de meserie”, niște „comedianți grotesți și fără talente”, „întortilați cu numele de liberali, de progresiști, de naționaliști” niște „tartufi declamatori”... **)

Inversunarea trădează aici printre rînduri o conștiință încărcată. Despre anul 1848 burghezia românească a vorbit întotdeauna cu psihologia culpabilului, cu o vădită neplăcere, jenă și indignare, așa cum o femeie care și-a creiat o serioasă reputație ar discuta despre niște întâmplări din viața ei, greu avuabile și legate de un

trecut rușinos. Opera de demistificare marxistă a istoriei noastre moderne îi dă lui Camil Petrescu intuiția acestui fapt. Și polemistul porneste cu ardoarea lui cunoscută la deschiderea unui proces de amploare nebănuită. Ce s-a întimplat într-unul din ceasurile cruciale ale poporului nostru? Cine s-a jucat cu destinul acestei nații? Cum se măsoară răspunderea pentru un secol de istorie abătută de la cursurile ei firești? Iată sensul major, polemic al romanului „Un om între Oameni”, care nu numai că nu e o simplă reconstituire, lipsită de invenție, minuțioasă, documentară, cum susțin cu suficiență unii, ci e un act de interpretare, plin de surprinzătoare implicații etice, estetice, sociologice și atât de temerar, încît depășește poate chiar puterile unui singur individ.

Eliade scrie de exemplu în „Echilibru între Antiteze”: „Unde a fost vreedată la noi cunoscut ce va să zică proletar?” Povestește apoi cum un doctor străin, în vizită prin țara noastră, uimit de buna stare a țăranului român și privind salbele de aur de la gîtul fetelor ar fi exclamat în legătură cu cartea lui Bălcescu, „Question économique des Principautés Danubiennes”: „Pentru Dumnezeu, cum pot oamenii să mintă atîta. Aștia sînt acele iesme, acele ființe hidoase, pipernicite și costelive, ce ies din niște mușuroaie sau găuri? Eu n-am văzut pe nicăieri prin sate atîta aur nici fețe mai voioase și mai ridente” —; se jură în sfîrșit că a vorbi în principate, la 1848 de o problemă agrară sau muncitorească e a inventa pur și simplu ca „Don Chișote”, motive de luptă cu morile de vînt: („haide să zicem, își ziseră, că s-a îngustat și la noi, ca pe aiurea pămîntul, că sînt și pe la noi milioane de proletari, că n-au unde locui, că dorm pe sub poduri, că n-au ce travalia... haide să zicem că și noi avem burgrafi, baroni, conți, marchizi ca niște cățcauni, că belesc lumea și că pe cea nebelită o pun de bat lacurile, să tacă broaștele, ca să poată dormi domnii și magnații, haide să zicem că la noi e leit Franța din al XVIII-lea secol să mi-ții facem o revoluție, să stingem pe spurcații

*) T. Maiorescu. Discursuri Parlamentare

***) N. Iorga, Istoria Literaturii Românești în veacul al XIX-lea.

de baroni, să formăm o a treia stare de burghezi. Tu să zicem că ești Louis-Blanc, eu să fiu Michelet, ăstălalt Ledru-Rollin, celălalt“), etc.

Mitul acesta al unei relative bune stări, în care trăiau la noi clasele de jos, înainte de 1848, mitul lipsei de fond, pe care îl avea pentru ele chestiunea socială, agitată de capete înfierbintate ca Bălcescu, Ion Ionescu de la Brad sau Bolliac și-a păstrat o rezistență uimitoare.

Concretul citorva elemente de viață patriarhală a continuat să străpungă în timp abstracția statisticilor și datelor economice riguroase. Camil Petrescu a înțeles foarte bine aceasta și ca polemist încercat și-a asumat sarcina grea de a distruge mitul pe propriul lui teren. A păstrat prin urmare toată partea vie din care el a crescut. Oamenii n-au ignorat desigur, nici atunci complect bucuria, admite romancierul; în viața lor a existat, fără îndoială, și dragoste și frumusețe și cîntec și poate chiar salbe de aur. Dar toate acestea trebuie integrate într-o viziune generală, la fel de vie, la fel de concretă. Și Camil Petrescu reușește să arate aici într-o reprezentare complexă, nuanțată, sguuitoare, ce însemna efectiv să îi la 1848 țaran iobag, ciocănaș, tabac sau rob țigan, sub raportul condiției umane. Rezultatul e nimicitor. Mitul se spulberă într-o clipă.

Nici un amănunt particular al lui nu mai e în stare să înfrunte tragismul *concret* inclus în drama atîtor oameni vii, care ca Miai, ca Sultana, ca Licsandru Hergă, ca țiganul Mustea constituie „problema socială“ a revoluției de la 1848.

A avut loc însă cu adevărat la noi, în 1848 o revoluție, o răscolire adîncă a maselor, sau numai o tulburare a „crailor“ și „vagabonzilor“, scoși în uliță „cu steaguri și cocarde tricolore“ de „dăscăleții, avocații și ciocoi rapaci“ — cum spune în „Amintirile“ sale Colonelul Lăcusteanu? Și aici Camil Petrescu a avut de distrus un mit, mitul revoluției parodiante, iarăși întretinut cu zel de o întreagă literatură. După el, la Islaz, la Iași, la București s-a desfășurat o comedie penibilă, cu procla-

mațiuni și discursuri, cu recitațiuni și gesticulații romantice, cu eșarfe și arcure alegorice, o comedie regizată prost de niște băietandrii întorși de la Paris în cap cu tot felul de gărgăuni și dornici să facă neapărat și la noi ceva care să semene cu ceea ce au văzut ei acolo, o comedie a lașității, încheiată brusc și hilariant la apariția autorităților.

„Din cîte revoluții au făcut popoarele în 1848, scrie N. Iorga, nici o revoluție n-a căzut mai adînc în noroi, decît revoluția boierească, decît revoluția franțuzită de la 1848. Alte revoluții au fost înăbușite în sînge, în altă țară au căzut oamenii drepti cu ochii la ideal; în țara noastră s-au risipit frunțașii în dreapta și în stînga, în țara noastră au rupt pămîntul în fugă frunțașii, fără să se mai uite înapoi.*)

În romanul „Un om între oameni“, Camil Petrescu izbutește să dărime și această imagine lamentabilă a evenimentelor de la 1848. Cartea nu ascunde nici frazeologia umflată cu care un Eliade sau Brătianu au sperat să poată amăgi masele, nici pâlăvrăgeala nesfirșită din ședințele guvernului provizoriu, nici actele de miopie politică, dar învie odată cu ele și sufletul adevărat al revoluției, în mișcarea furtunoasă a norodului bucureștean, ridicat de trei ori la 11, la 19 și la 30 iunie să-și apere cuceririle. Peste tabloul de operetă al junilor în jachetă, cu pantalonii vîrgați și cu pene de bersaglieri la pălărie, pozînd pentru eternitate, sub cutele drapelului se suprapune definitiv cu totul alt tablou: bătrînul Firșeroțu, căldărarul cu nenumărații lui fii, fini și nepoți, cu calfele și ucenicii săi, cu prietenii și vecinii, coborînd marelui ca un patriarh dealul Oborului „la constituție“, înconjurat de pădurea amenințătoare a ciomegelor și topoarelor, peste care se înalță mîndru steagul tricolor.

Dar cea mai dificilă polemică, în romanul „Un om între oameni“, Camil Petrescu o poartă cu Caragiale.

A doua oară autorul lui „Mitică Popescu“ se simte împins să-l contrazică pe

*) N. Iorga, Treisprezece martie. O luptă literară vol. II

marele său înaintaș, pentru care de altfel a nutrit o imensă admirație și căruia i-a închinat chiar ultima sa lucrare dramatică.

E vorba de a-i opune „incomparabilului“ Caragiale, pe proprii săi eroi într-o ipostază a lor sublimă. Dar cum e posibil aceasta? Foarte simplu, lasă să se înțeleagă Camil Petrescu. Caragiale a făcut tipologia burgheziei românești după actul ei rușinos de trădare a revoluției dela 1848. Personajele caragialești au ajuns pe această treaptă a istoriei parodia prototipului lor anterior. Iată și pentru ce sint atât de grotești. Dar a existat un moment cînd Jupîn Dumitrache a fost Tudor Firșerotu și cînd „onoarea lui de familist“ nu era un motiv de comedie, ci expresia unei reale virtuți civice. Ceea ce-l și îndreptățește pe Camil Petrescu să scrie capitoul emoționant al „stolului de puici și puicute“ prin care se înmulțește neamul harnic al căldărarului din Obor, să exalte într-o admirabilă pagină de istorie social-morală o epocă de glorie a „mahalalei românești“.

La fel a existat și un alt Rică Venturiano, mort amoretat și el de un „angel radios“, înfruntînd cîinii teribili din Obor și pîndind ceasuri întregi în fața unei bragagerii ca să-și poată zări măcar pentru o clipă amorul. Dar Scarlat Turnavițu e un căzuș devotat, căutat de agie și între acetele și cuvintele lui înfocate despre drepturile „poporului suveran“ nu s-a născut

încă o discordanță vizibilă. El strigă soldaților colonelului Solomon teatral: „Nu ne omoriți fraților... Nu trageți fraților... Sînteți și voi fiii patriei... Ascultați glasul lui Mircea, al lui Ștefan cel Mare, al lui Mihai Viteazu!“ — dar încalecă pe tun și-l împiedică să se descarce în mulțime.

În mulțimea eroilor lui Camil Petrescu. intuind această intenție polemică, nu e greu de distins nici un Ipingscu viteaz în locotenentul Telegescu, și poate nici un Marius Chicoș Rostogan, patriot inimos și iubit de „școlerii“ lui în profesorul transilvănean Axente Sever.

Opunînd aceste prototipuri caragialești imaginilor degradate, de cîteva decenii mai tîrziu, Camil Petrescu găsește o reprezentare simbolică, de o teribilă gravitate, a urmărilor pe care le-a avut pînă și în ordine umană, trădarea burgheziei românești la 1848.

A fost un ceas cînd istoria unui întreg popor ar fi putut să apuce o altă cale, mai puțin dureroasă, mai nobilă. Cei răspunzători de faptul că lucrurile nu s-au petrecut astfel, — au plătit cu însăși omenia lor păcatul, devenind în plan istoric caricatura umanității de care au ținut cîndva.

Cît despre Camil Petrescu, el a căzut așa cum și-a dorit-o, cheltuindu-și ultima picătură de vlagă în focul acestei ultime, definitive, polemici.

SENSUL AUTENTICITĂȚII

La o mai strînsă precizare a termenului de *autenticitate* duce în chip necesar temperamentul îndrîjit dar și concepția puternic diferențiată a scriitorului, felul său cunoscut de a insista și reveni neobosit, printr-o caracteristică întăritare ideologică, asupra noțiunilor fundamentale, biruitor în cele din urmă în lupta cu posibilitățile expresiei normale, cu sensul vag și de-atîtea ori echivoc al cuvintelor. Printr-o rapidă carieră publicistică, termenul odată „lansat” prinde, dar numai sub aspectul său formal, spre marea dezolare a scriitorului care gîndise cu totul altceva și năzuise mai mult decît să ofere tinerei generații un argument seducător și de-un succes cu atît mai asigurat cu cît fiecare nutrea liniștitoare iluzie că „înțelege” aproximativ despre ce poate fi vorba. Ori tocmai această rapidă acceptare, această înțelegere *aproximativă*, îngăduită de oarecari similitudini fonetice îngrozește pe Camil Petrescu. Tinerii cei mai mulți luară într-adevăr termenul în accepția superficială de „jurnal”, de însemnare făcută cu sinceritate juvenilă la persoana întîia singular, alții înțeleseseră că e vorba de „redarea” vieții așa cum este ea și, firește, fură numai decît de acord, ignorînd semnificațiile adevărate. Noul termen desigur că împropăta oarecum înțelesul uzat al celui vechi, de aceea identificarea se dovedea mai primejdioasă tocmai în zona de interferență, expusă mai ușor invaziei prejudecăților și confuziilor de tot soiul. Dificultatea răsărea pentru

inițiatorul termenului unde s-ar fi așteptat mai puțin, adică în formulările clare și acceptate aprioric, în realitate *înșelător* clare și *altfel* acceptate. Cînd comentează *Amintirile colonelului Lăcusteanu* notînd că acestea realizează „pulsăția vieții”, că autorul scrie „tot ce-i trece prin cap” cu „sinceritate”, că personajul în sfîrșit, „are toate arterele și vinele prinse în concret, e voluntar ca viața însăși în impulsurile ei”, conceptul de autenticitate pare să fie de-acum limpede lămurit și ori ce puțință de echivoc în semnificații, exclusă. Dar *autenticitatea* descoperită de scriitor într-un text căruia îndeobște i se refuză valoarea literară, nu este „pulsăția vieții” reale înfăptuită oricum și apoi constatată pur și simplu de cititor, ci e gîndită în particularitatea, în „concretul” ei, de *Camil Petrescu*, poetul „ideii”, descoperitorul halucinat al „dramelor conștiinței”, al „revelațiilor” în conștiință, creator de eroi excepționali terorizați de viziunea ideii absolute, în tragică nepotrivire cu realitatea cotidiană (*autentică* în înțelesul vechi, adică „așa cum este ea”, numai bună să fie „redată” artistic de autorii de carecure talent...) Într-un articol sau altul, scriitorul, care n-a avut răgazul să-și expună sistematic vederile sale, a insistat în chip necesar, potrivit împrejurărilor, asupra unei anumite laturi, a unei anumite semnificații a termenului de *autenticitate*; nu avem texte capitale, deplin lămuritoare, o observație spusă *aici* în

Areacăt, se bucură cine știe unde de o preocupare migăloasă, de o atenție răbdătoare, înfinit sporită... Dacă în comentariul prilejuit de publicarea în Revista Fundațiilor a *Amintirilor colonelului Lăcusteanu* scriitorul apasă pe impresia de viață, pe ideea de „concret” nemijlocit, altundeva, în *Addenda la Falsul Tratat* (Teatru, III) vom găsi acest sens al termenului trecut pe-un al doilea plan ori pur și simplu subînțeles, pentru că scriitorul se ocupă aici aproape în exclusivitate, determinat de natura aparte a teatrului său, de *autenticitate* ca act de cunoaștere individuală, ca expresie a necesității absolutului, vorbind, între altele de „autenticitatea” conștiinței eroului, de *Hamlet*, identificat ca personaj, în sensul acesta, de-o valoare exemplară: „...acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive în care conflictul în esența lui — în loc să fie dirijat de un *Fatum* de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie între personajele dramatice — era în conștiința eroului... Nevoia de absolut este aici întoarsă de la exterior teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această realitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică”.

Autenticitatea este o prețuire a experienței sporită în timp prin dezvăluirea ulterioară a semnificațiilor, prin proiectarea nemăsurată a unui detaliu altădată neesențial și înscrierea sa într-o covârșitoare înlănțuire de explicații și determinări — în fond este o interpretare personală a termenului de *realism*, esențializarea detaliului considerat într-o perspectivă ulterioară reprezentînd o precizare în plus adusă dezideratului *tipizării*. Participînd, firește, la condiția dorită de oricare dintre marii scriitori realiști, sensul acesta diferențiază *autenticitatea* reală a viziunii lui Camil Petrescu de autenticitatea mimată a jurnalului „trăirist” și de autenticitatea depotrivă de formală a „dicteului automat” suprarrealist. Scrisorile doamnei T. și con-

lesiunea lui Fred Vasilescu în „Patul lui Procust”, jurnalul avatururilor geloziei și jurnalul de front din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” sînt niște false confesiuni, false scrisori, false jurnale intime, cu detalii numai aparent arbitrare, izbitoare fiind organizarea bine direcționată a acestor aparent întîmplătoare „dosare” de existență. Ni se relatează ceea ce *s-a întîmplat* eroului, numai după ce experiențele acestuia s-au înlănțuit într-o semnificație, într-o strînsă determinare causală, cu excluderea oricărui element arbitrar, *sinceritatea* trăirii, desfășurarea neîngrădită de prejudecăți normative a acțiunii rămînd să se valorifice în chip „spontan” — e adevărat — numai însă după ce scriitorul și-a luat cu grije toate precauțiile („Povestind în scris retrăiești din nou aceleași întîmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi ce s-a întîmplat în urmă”). Romanele, piesele lui Camil Petrescu sînt bine construite în desfășurarea lor, totuși atît de puternic și *sincer* spontană, sînt de-o organizare perfectă; „confesiunile” sînt niște confesiuni, firește, iar scrisorile niște scrisori, redactate așa cum se cuvine, dezordonat, „la întîmplare” dar — surprinzător! — spun exact ce a vrut cu adevărat să spună autorul lor, așa, „la întîmplare”...

La înțelesul adevărat al termenului de autenticitate, ne îndeamnă să medităm și faptul, observat de G. Călinescu, că scriitorul cu atîta oroare de *stil*, și-a compus cu timpul un stil al său real, personal și de-o expresivitate colorată și plastică, la care, cu drept cuvînt atîția stiliști „de profesie” ar putea să rîvnească, inimitabilă fuziune de precizie și „atmosfera” caracteristică, de formulare conceptuală dar însuflețită de toate impulsurile vieții.

Astăzi, după douăzeci și cinci de ani de la apariția romanului „Ultima noapte de dragoste”, organizarea operei ne apare mult mai solidă, și de o mai vizibilă coerență decît părăuse contemporanilor iar digresiunile, parantezele largi, scrisorile, tă-

ieturile de jurnal, etc., nu ne mai impresionează atît de tare încît să conchidem, derutați, că materia e risipită, subțiată, aruncată la întîmplare după poziția efemeră a scriitorului. Ne-am permite de asemeni să privim cu oarecare circumspecție, îngăduită de perspectiva vremii care a trecut, afirmația unor critici contemporani și desigur a autorului însuși că faptele relatate urmează cursul unei memorii *involuntare*: „O lectură atentă ne pune în fața a două romane separate, cu teme izolate, fiecare epuizată în limitele unui singur volum... Un singur lucru regreți terminînd confesiunea lui Gheorghidiu: că d. Camil Petrescu nu s-a hotărît să facă două romane distincte, unul de iubire și de analiză, altul de evocare dramatică a războiului“. (Pompiliu Constantinescu, *Critice*).

Două romane sînt într-adevăr în „Ultima noapte“, dar că al doilea ar fi putut să lipsească fără a știrbi nimic din valoarea operei, nu cred că se poate susține decît dacă eludăm perspectiva *nouă* pe care o aduce asupra dramei conjugale a eroului noua sa experiență capitală, cu prezența continuă a morții, cu acea permanentă verificare a valorilor anterioare, cu trăirea apocaliptică a războiului. Nici nu întrevăd alt deznodămînt pentru drama eroului, care întors de pe front privește cu răceală, ca de la o distanță enormă, întîmplările trecutului, întrebîndu-se nedumerit și absent dacă femeia *aceasta* e într-adevăr nevasta sa, motivul atîtor tulburări și îndemnuri de moarte.

*

Autenticitatea în sensul de omogenitate structurală, de *solidaritate* a fenomenelor vieții este replica dată literaturii de circumstanță, așa cum imaginea războiului în *Ultima noapte de dragoste* n-are nimic comun cu imaginea acreditată despre război, fie de cărțile fals patriotarde, cu eroi de-o vitejie ușoară și confecționată, fie de romanele „umanitariste“ care exagerează în sens contrar, căutînd cu tot dinadinsul să

ne impună imaginea la fel de falsă a mormanelor de cadavre, a singelui care curge fără încetare, a fluviilor de sînge, în sfîrșit. Ca să înțelegem întrucît este *autentică* în romanul lui Camil Petrescu imaginea războiului și să ajungem astfel, din nou, pe altă cale, la sensul original al termenului de *autenticitate*, e de ajuns să spunem că pentru scriitor, teatrul adevăratelor drame este și în război, conștiința umană; în afara conștiinței termenii de *lașitate* și *eroism* nu înseamnă nimic, ori, în cel mai bun caz, nu depășesc accepția convențională. Sporul de acuitate a dramelor, acum extreme, obligă la o sinceritate cu totul specială, care, bine înțeles, nu acționează decît în planul deliberărilor în conștiință. „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, ci această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel“

Setea de realități *autentice* îl determină să caute, cu un soi de înfrigurare, faptul *original* al oricărui fenomen, sfărîmînd construcția de prejudecăți și adevăruri curente, existente pînă atunci. Descoperirile sale au adesea caracterul unor „revelații“ și conțin în ele mai totdeauna un element neprevăzut, surprinzător, o doză de *uluire*, atîta de specificie lui Camil Petrescu. Romanul „*Un om între oameni*“ este încă pentru mulți o operă ilustrativă de evenimente și clase sociale, destul de greoaie. Scriitorul s-ar fi gîndit — lasă acești cetitori rezervați să se înțeleagă — că oricum, n-ar fi rău să-și consume vreo zece ani de viață — ultimii — într-o muncă istovitoare, crîncenă, pentru a da echivalentul literar al unor pagini de istorie cunoscută din manuale: lupta de la dealul Spirii, Ana Ipătescu, generalul Magheru... De aici o oarecare condescendență. Cine a urmărit atent activitatea publicistică a scriitorului știe că nu este așa, că în epoca „redată“ în romanul său, Camil Petrescu a căutat faptul original al civilizației românești, că această preocupare îl obsedase de multă vreme, de cînd, cîteva decenii în urmă..

vorbea de „acea epocă de transformare din veacul trecut, în a cărei continentală eprubetă s-au precipitat toate elementele unei chimii înfinit variate, realizînd un moment istoric, într-adevăr fără precedent. E de nebănuit pentru noi cei de azi în ce fel de considerații va fi învăluită peste două trei veacuri epoca aceasta de renaștere românească, din secolul trecut“.

Era în el aspirația de a descoperi o altă realitate, o realitate *autentică* care scapă privirilor superficiale și analizelor interesate, întreprinse de istoricii reacționari, acolo unde cei mai mulți nu văzuseră decît „una din epocile de fierbere, un metaschematism de o lipsă de stil și de gust care, se zice, ulcerează ori ce sensibilitate“. Restabilirea *autenticului*, a pateticului sacrificat în viziunea junimistă asupra epocii care oferă cheia întregii evoluții ulterioare a societății românești, a îngăduit să se desfășoare integral îndirjirea anticalofilă a scriitorului, voința sa crîncenă de a realiza, dincolo de propozițiile curente, *adevărul*. Această îndirjire, această voință de a merge direct la semnificații, acolo unde spirite superficiale au văzut doar agramatism, lipsă de stil și de sensibilitate, au avut norocul să se sprijine pe o explicație marxistă a istoriei, pe o metodă de cercetare, care prin natura sa radicală se refuză oricăror iluzii.

★

Autenticitatea eroilor lui Camil Petrescu constă, programatic și practic, în faptul că pentru ei „raționalitatea“ nu împiedică intensitatea pasională a experiențelor, că într-un sens, le determină, le *autentifică*. L-a urmărit mereu pe Camil Petrescu ideea, așa de opusă prejudecăților criticii, că luciditatea, cunoașterea intensifică acțiunea, sporesc (nu întunecă) senzația de realitate. Această realitate spîrită prin cunoaștere este realitatea *autentică* (în sensul dat de Camil Petrescu). *Autentică* nu este pentru scriitor realitatea pur și simplu, cu condiția să fie vie, ci realitatea prezentă în planul conștiinței, supusă determinărilor morale, supusă așa dar

unui criteriu unic — care e axa sufletească a personalității eroului.

Așa dar spunînd realitate *autentică* nu comitem o tautologie. Un act real este și *autentic* în măsura în care a trecut prin conștiință, altfel nu e semnificativ și nici nu face obiectul interesului scriitoricesc. Un impuls, cum este de obicei considerat actul de eroism, este un act de eroism *autentic* numai întrucît e *valorificat* în conștiință și devine prin aceasta o valoare. Autenticitatea halucinantă a jurnalului de front, partea a doua a romanului „Ultima noapte de dragoste“, vine din această considerare absolut conștientă a lașității și eroismului, ca moduri de comportament moral („Eroismul este o valoare... condiționată de inteligență. Nu există în afară de conștiință“.) E adevărat că această prioritate a conștiinței duce la un zel reformator adesea excesiv, care, mai cu seamă în materie de strategie militară, și-ar fi atras probabil ironia lui Lev Tolstoi; acesta în spiritul romanului său „Război și pace“ ar fi glumit pe seama „raționalității“ exagerate care în materie de bătălii, joacă un rol cu totul secundar. Și invers, un erou molatic, precum Kutuzov în concepția lui Tolstoi, un erou care dormitează lăsînd faptele să se desfășoare după logica lor oarecum inaccesibilă, ar fi devenit obiectul ironiei lui Camil Petrescu. Și de altfel, acest fel excesiv de a prețui evenimentul în ordinea logicii stricte, este și pricina tragediei trăite de atîți eroi ai lui Camil Petrescu, care se prăbușesc asemeni lui Gelu Ruscanu, din pricina neconcordanței între „schema“ logică pregătită de conștiință și sensul obișnuit — *autentic* în spirit de astă dată *tolstoian* — al vieții ce nu se conformează, așa cum nici Danton, ca expresie a vieții, nu se conformează „ideii“ lui Robespierre despre revoluție. Ar fi însă o nedreptate să-i facem o vină din această prețuire excesivă a „ideii“ absolute, și, prin natura sa, schematică, din moment ce scriitorul nu escamotează drama și cu obiectivitate de veritabil creator conduce la dezastru pe eroii posedați de ideea „absolutului“.

*

Un sentiment este — așadar — *autentic* în măsura în care este admis de conștiință, de imaginație, de inteligență și numai astfel condiționat devine *real* din punctul de vedere al scriitorului, foarte atent la formele mimetismului. Un erou este laș ori curajos, bun ori rău dacă acest lucru este autentificat de conștiință, dacă angajează ființa întreagă a eroului — și în primul rând *interesele* sale. „O ducea rău săracu pentru că n-avea nici o slujbă... Era foarte trist și-i plăcea să stea de vorbă cu noi să-și spuie necazurile. *Nouă ne părea rău*“. E desigur oarecare milă primară, oarecare compătimire în ce spune Emilia despre Ladima, cazul însă nu este revelator, nu autentifică generozitatea femeii cîtă vreme interesele ei nu sînt amenințate („...răutatea Emiliei, gîndește Fred Vasilescu, nu e agresivă, ci, probabil crîncen defensivă. Dacă nu-i sînt interesele în joc, e desigur miloasă“ — „Patul lui Procust“); sentimentul *real* se manifestă ori de cîte ori interesele eroului sînt angajate, așa cum se manifestă vulgaritatea nevastei lui Gheorghidiu în „Ultima noapte“ cînd e în discuție chestiunea testamentului. Reproșează bărbatului că e „prea bun“ („cum asta? Dar nu vezi că toți vor să te înșele pentru că ești prea bun?“) Cînd e vorba de testament, adică de interesele familiei omul nu trebuie să fie *bun* — aceasta e concepția despre generozitate a eroinei.

După cum restabilește în jurnalul de front conținutul *autentic* al noțiunilor de „eroism“, „lașitate“, „frică de moarte“, scriitorul restabilește aici caracterul concret-autentic al noțiunii de *bunătate*, denunțînd actele de „pseudo-bunătate“ și acea bunătate „care seamănă la culoare cu cea adevărată“. Camil Petrescu crede ferm că toate aceste noțiuni se definesc în interiorul conștiinței. În genere, *moralitatea* individului e o problemă de inteligență și imaginație, altfel este o pseudo-moralitate. Cînd copilul său (*al său*) este bolnav, Nae Gheorghidiu e disperat. Trebuie să ne grăbim să conchidem că Nae Gheorghidiu e un ins de-o moralitate exemplară, capabil

de cele mai alese sentimente, inobilat prin mila pe care i-o provoacă situația nefericită a unui semen al său? Nu, pentru că această compătimire afectează numai zonele periferice, biologia sa, nicidecum conștiința sa. Așa dar durerea lui Nae Gheorghidiu nu e concludentă, iar din punctul de vedere al scriitorului nu e autentică: „În ultimul timp, mai ales, scriitorii au speculat adevărul că nu există oameni „numai buni“ sau „numai răi“. Și s-a ajuns la o confuzie de trăsături morale în care arbitrarul și întimplarea joacă rolul esențial. Un asemenea scriitor ar fi fost înclinat să vadă în durerea desnădăjduită a lui Nae Gheorghidiu nuanță de bunătate și dovadă de suflet. Nu era decît exasperarea sentimentului părintesc pentru progenitură, lipsită de ori ce semnificație morală deosebită. O explicație, în ordinul specific psihologic a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejtile, actele și atitudinea în decursul vieții. Cum însă, cei mai mediocri dintre părinți nu cunosc ca indivizi pe lume — nu au reprezentarea lor efectivă — decît pe copiii lor (pe care i-au văzut crescînd), e probabil că de aceea îi iubesc numai pe ei. Bunătatea adevărată cere neapărat inteligență și imaginație“.

*

Restituind noțiunilor curente sensul lor *autentic*, Camil Petrescu fundamentează o concepție asupra personalității de-o acuitate concretă extraordinară. Ne furnizează în același timp dovada cea mai concludentă a faptului că psihologia umană admite o continuitate, o anume coerență a actelor individuale pe care „fluiditatea“ comportamentului, instalarea „ipoteticului mobil“ nu izbutesc să o zdruncine. Așa dar Camil Petrescu nu contestă posibilitatea unei *tipologii* umane și în nici un caz nu admite ideia destrămării personalității, a arbitrarului actelor noastre sufletești. Combate determinismul mecanic al actelor noastre sufletești, nu însă ideia însăși a cauzali-

țății. Când înlănțuirea causală e întreruptă, eroul trăiește o bruscă iluminare, are sentimentul unei revelații. Asta îl deosebește pe scriitor de realiștii schematici („clasici“), care nu admit întreruperea bruscă a lanțului causal, nu admit, de pildă, ca nevasta lui Ștefan Gheorghidiu să desvăluie brusc o altă imagine, răsturnată în raport cu tot ce crezuse eroul înainte de „revelație“. Înainte de „revelație“ Ladima se socoate „cel mai fericit logodnic din lume“ iar eroul din *Act Venețian* un bărbat iubit. Toți eroii inteligenți ai lui Camil Petrescu sînt neliniștiți de problema „revelațiilor în conștiință“ avînd în fața schimbărilor, a „tranzițiilor“ de la o situație la alta nouă, un sentiment inexplicabil.

Ar fi o exagerare să vedem în caracterul acestor „revelații“ manifestarea unei forțe misterioase. Ele nu reprezintă decît o adîncire a experienței efectuată prin salt, un moment de realizare a autenticității, nicidecum o negare în absolut a conceptului de cauzalitate. Eroul cîștigă dintr-o dată o imagine autentică, liberă de iluzii, realizează o confruntare cu adevărul. Nu Emilia devine altă femeie, imaginea eroului despre Emilia încetează de a corespunde imaginii anterioare. Ladima luase drept armonie, inteligență egală, subtilă ceea ce mai tîrziu se relevă a fi fost numai placiditate („E totul numai armonie în tine, Emy... Te ascultam aseară, și te-aș fi ascultat încă ore întregi. Regăseam în tine, ca la începutul de neuitat al iubirii noastre, inteligența aceea egală, subtilă și liniștit pătrunzătoare ca o mireasmă“). Nu există două Emilii, există două imagini ale Emiliei în conștiința lui Ladima, una din aceste imagini — cea de după „revelație“ — fiind adevărată, iar cealaltă rezultatul iluziei. Tot astfel în „Ultima noapte“ — unde Ștefan Gheorghidiu nu face decît să-și „descopere“ pur și simplu nevasta: „Imi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă... Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar“.

Că nici un moment nu trebuie să confundăm *autenticitatea* cu redarea experienței cotidiene, cu imaginea mai mult ori mai puțin reală, a vieții „așa cum este ea“, în sensul de realism fern (redarea naturalistă, fără perspectiva marilor semnificații) ne-o dovedește și antipatia scriitorului pentru cazurile „normale“, pentru temperaturile *normale*. Prin *normal* scriitorul trebuie să fi înțeles ceea ce nu este trecut prin conștiință, nu e determinat de conștiință ci rămîne amorf, în sfera vieții de fiecare zi.

★

Toate formele *mimetismului* (social, psihologic, artistic...) și-au găsit încă de la început în Camil Petrescu un analist extrem de lucid, dublat, odată ce adevărul i se „revela“, de un inamic îndrîjit, de o violență adesea de ordinul pamfletului. Realmente era un om care gîndea totul de la *început*, și în tovărășia sa avem permanent sentimentul că pătrundem în zona adevărilor ultime, spuse cu o seninătate și o siguranță care nu mai îngăduie replică, cu acel ton de „pur și simplu“ și „la drept vorbind“ (locuțiuni foarte familiare cetitorului lui Camil Petrescu) avînd aerul să spună că totul a fost gîndit pînă acum prost, iar acum, iată, totul, (surprinzător de limpede) e gîndit din nou, *altfel* și irevocabil.

Este neobișnuită într-adevăr la un om într-atît de pasionat, încît să nu mai îngăduie și altora să aibă preferințe (termen ce trebuie să-l fi iritat enorm pe acest doritor de *absoluturi*) prudenta rece a judecății, puțința de examinare obiectivă care depărtează de „extreme“ pe acest luptător fanatic și extremist incorigibil. Ne-am fi așteptat astfel poate ca oroarea de tradiționalism în literatură, de naționalism în politică, de ortodoxism în ideologie să-l împingă pe Camil Petrescu în tabăra extremă a „moderniștilor“, ca oroarea de poezia sentimentală „curentă ca o sorcovă“ să-l transforme instantaneu într-un adept al „poeziei pure“. O examinare lucidă însă îl determină să respingă amîndouă pozi-

țiile extreme căutînd o explicație nouă, un concept nou, o realitate *autentică*, mai aproape de gîndirea omului cu bun simț decît de gîndirea paradoxală. Ceea ce se înțelege în chip curent prin sensibilitate „rafinată“ l-ar fi determinat poate să-l accepte pe Valéry, ca ultim strigăt al modei occidentale... Camil Petrescu se refuză însă acestui *rafinament* văzînd în el o formă de *mimetism* și declară că versurile cu adevărat frumoase din Valéry sînt tocmai acelea care... au un sens — și nu sînt hermetice, nici „poezie pură“. Camil Petrescu era mai îngrozit de *mimetism* decît de ceea ce în chip curent se înțelege prin *banalitate* (ură și banalitatea, nu mai e nevoie s-o spunem...) Cînd proștii ironizează banalitatea și poezia „ieftină“, declarîndu-se adepții celui mai teribil rafinament, pentru Camil Petrescu rămîn tot proști, pentru că nimic din realitatea autentică a prostiei lor nu s-a clintit. Uimitoare era numai *sinceritatea* acestui *mimetism*: („Un Tartuffe sincer, un războinic sincer sedentar, sincer în amîndouă ipostazele, iată ce am văzut în societate, iată singura uimire fundamentală pe care mi-a dat-o pînă acum viața“.)

Literatura nu făcuse decît să alimenteze imaginea mecanicistă a omului cu suflet dublu, unul real și sincer, celălalt mimat și deci *nesincer*, neorganic, folosit însă conștient ca armă în lupta pentru existență. „Oamenii mimează tot ce le poate asigura o existență materială și socială“, dar mimează *cu sinceritate*, se arată sincer nedumeriți de reproșurile de inconsecvență ce li se aduc. Prefăcătorii lor nu pare să fie „o armă“ ci aspectul cel mai pur al ființei lor organice.

„Ema: Ce credeți despre Shakespeare, d-le Niculescu?”

„Dl. Niculescu: Aa... nu e rău, nu e rău de loc... are unele greșeli, dar în general e bine.“

„Ema: Păcat că mulțimea nu-l înțelege“

În planul artei se manifestă — în formele cele mai inofensive — aceeași sinceră nedumerire, care în planul social determină probabil pe asupritor să fie sincer nedu-

merit de revolta celui asuprit; după cum, probabil, este sincer nedumerit Nae Gheorghidiu (în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război“) de *răutatea* nepotului său care refuză, pur și simplu să-și cedeze partea de moștenire, cuvenită prin lege, după cum nevasta lui Ștefan Gheorghidiu e sincer nedumerită de „gelozia“ soțului...; după cum oportuniștii politici din „Un om între oameni“ sînt sincer uimiți de inflăcărarea, de intransigența politică a tînarului acestuia fără „experiență“, Bălcescu...

Numai că însetatul de adevăr nu se lasă intimidat de această *sinceritate* și nu construiește pornind de aici o întreagă doctrină relativistă dedusă din realitatea superficială că „fiecare are dreptate în felul său“, că „aceasta e *preferința* sa“.

*

Este în scrisul lui Camil Petrescu un accent de seriozitate, care-l deosebește brusc de toți cei ce, scriitori ori numai cititori, văd în literatură dacă nu un divertisment, un prilej de pură desfătare estetică. Ii repugnă lui Camil Petrescu toate formele de literatură „neserioasă“ începînd cu poezia pură și sfîrșind cu romanul polițist, toate formele de „artă pentru artă“ — „un simplu joc de cuvinte“, „o operație stearpă și în fond destul de ridicolă“. Urmărește în artă expresia cunoașterii, prețuindu-i semnificația de „formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare a sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate să ajungă, și cu rezultate exprimate așa cum știința nu le-ar putea în nici un caz exprima“.

Adevărata, marea literatură este pentru el „*temelia scrisă a vieții noastre sufletești*“ și odată spusă această propozițiune, trebuie să ne închipuim că puține opere scrise pur și simplu cu talent și îndemînare, sînt în stare să mai reziste examenului. Gîndea arta numai în raport cu răspunderile ultime, cu verificările definitive, cum ar fi verificarea produsă de înfruntarea morții. „Iar cînd, cu fiecare apus-

de soare, socoteam zi cu zi, că privim pentru ultima oară imensitatea pătrunzătoare a realității, ce ridicole ni se păreau mîzgăliturile „violet” sub pretext de „viziune” sau așa ceva”. În fond *aceasta* este *estetica* lui Camil Petrescu, așa se poate rezuma într-o singură frază „sistemul” său de vederi asupra artei.

Perspectiva examenului său artistic, are într-adevăr ceva din tăria acestei confruntări cu evenimentele capitale, și evident că nu rezistau verificării nici „sorcovele” semănătoriste, nici „farsa poeziei pure”.

În această perspectivă, numai spiritelor pedante și superficiale, care nu încearcă nimic din gravitatea existenței și consideră și arta un soi de meșteșug, le-ar părea „exagerată” opoziția scriitorului față de noțiunile curente de teorie literară. De aici și rezistența față de „genul genial”, care în perspectiva experiențelor umane fundamentale (singura perspectivă admisă de Camil Petrescu) trebuie să i se fi părut o poză inutilă și ridiculă. Scrisul implică o răspundere, altfel nu-și justifică existența.

„Domnule Vasilescu, îți spun cinstit... Nu sînt în stare să scriu două rînduri, care să nu vie dintr-o convingere adîncă. Stau înaintea paginii albe cite o jumătate de oră și nu găsește nimic, idiotizat. *Ce vrei să scriu dacă nu scriu ce gîndesc?*”

★

Acest spirit extrem al „seriosului” ținînd de convingerile cele mai adînci ale scriitorului care resimte întreaga, covîrșitoarea apăsare a răspunderii sale, cunoaște și un alt aspect, manifestîndu-se în aversiunea față de oamenii „spirituali” de felul lui Nae Gheorghidiu, „deștepți” în sensul de „pezevenghi”, de „șmecheri” ... și e caracteristic că oamenii aceștia foarte „spirituali”, încîntători prin replica lor degajată devin de-o stranie seriozitate cînd sînt în joc interesele lor. Înțeles astfel, tipul *deșteptului* preocupă pe scriitor în permanență, și numai în ultimul roman — ca să nu mai vorbim de celelalte — în „Un om

între oameni” — se pot număra vreo douăzeci de deștepți. E dealtfel unul din acele cazuri, rare, cînd scriitorul însuși desminte în practica creației sale, teoriile despre inutilitatea realizării de *tipuri*, în artă; „deșteptăciunea” e opusă „inteligenței”, așa încît „poți să zici că d. Jean Th. Florescu e deștept, că d. Brătianu e chiar foarte deștept, dar nu mai poți spune că Einstein e deștept. Nu-i poți atribui nici chiar o foarte mare deșteptăciune”.

Oamenii pur și simplu „spirituali”, numai „spirituali” produceau lui Camil Petrescu o imensă silă, deși despre el însuși nu s-ar fi putut spune că ignoră „spiritul”; — ca proeeu polemic îl folosește adeseori, subsumat însă unei semnificații vitale, ca să nu mai vorbim de acel umor („inerent gîndirii juste”) care face savoairea atîtor pagini din „Patul lui Procust” ori „Ultima noapte”. În genere însă era de părere că oamenii „de spirit” de cele mai multe ori „sînt simpli nerozi vii”. Cînd „spiritul” ascunde resurse de sensibilitate (cum e cazul cu *Mitică Popescu*) personajul e reabilitat.

★

„Camil Petrescu este un pasionat, un febril” — „Camil Petrescu este un lucid”. Adevăruri de neconciliat, afirmate totuși, de obicei, în comentariile asupra operei scriitorului, cu aceeași egală seninătate. Dar într-atît de opuse în mentalitatea unora încît, unui articol de acum cîțiva ani vorbind despre „febrilitatea” lui Camil Petrescu, o persoană așezată (și probabil de bun simț) i-a răspuns, printr-o notă ironică și suficientă, că asta nu se poate afirma, că, se știe doar, Camil Petrescu e un lucid, un lucid incoruptibil, și nu un febril...

N-am avut niciodată impresia că, *alternativ*, Camil Petrescu este lucid și febril, că ar exista doi Camil Petrescu și nu, așa cum o știm cu toții, unul singur, ușor de identificat în ori ce gest, în ori ce propoziție, în orice întorsătură de frază. Niciodată un scriitor n-a produs o

mai copleșitoare impresie de *unic* în tot ce întreprinde și nu există, probabil, afirmație esențială făcută acum trei, patru decenii și părăsită în drum, fără să-i corespundă în ultimele opere, în ultimul articol scris, o dezvoltare, o precizare, o reverie. Ca artist, Camil Petrescu reabilitează dreptul lucidității, dreptul analizei conștiente în actul oricât de inefabil al procesului creator, tot așa cum, ca gânditor, ideolog și analist reabilitează *pasiunea*. E nesfârșit dramatic acest conflict rezolvat în matca unei personalități de-o atît de copleșitoare unicitate, între creatorul care caută o eliberare din subjugarea explicației mecaniciste („cauzalitatea exprimată matematic”) și nevoia sa rațională de determinare și explicări de speța logicii celei mai intransigente. Afirmă că atenția cugetătorului modern trebuie să fie îndreptată „spre morfologia organică, spre inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital” (sub influența filosofilor „vietii”, care au reacționat împotriva „raționalului”) și rămîne totuși Camil Petrescu, adică același gânditor lucid, avid de explicații „raționale”. Practic, nu se lasă sedus de „inefabil”, de „inconștient” și caută, lucid și febril, determinări, explicații... Pentru că, să fim înțeleși, nici Ștefan Gheorghidiu în relatarea avaturilor „gelozei” sale, nici Gelu Ruscanu în căutarea justiției absolute, nici Andrei Pietraru în căutarea absolutului erotic, nici Pietro Grala, torturat de logica particulară a infidelității, nici Fred Vasilescu în urmărirea înfrigurată a destinului lui Ladima, nici Bălcescu în efortul său de a formula problema adevărată a revoluției, nici Camil Petrescu în articolele sale — nu sînt satisfăcuți de ecourile inconștientului și caută totuși mai mult decît niște biete inefabile... Am uitat cumva ce deslășurări de ironie și vehemență pamfletară, provoacă, sub pana scriitorului afirmația criticului Eugen Lovinescu că *ideile* sale critice sînt de origine muzicală iar comentariile sale sînt dictate de nu se știe ce apropiere misterioasă cu suprafața imaculată a unei foi de hirtie

albă? E adevărat, afirmă uneori, după Bergson, primatul *intuiției* — „cu oarecare neglijare a intelectului” — practic însă nu *intelectul* e refuzat în favoarea intuiției, ci aberațiile intelectualiste, dogmatismul logic, refuz de astă dată obligatoriu, pentru că „combinațiilor mecaniciste” li se opune actul creației însăși. Niciodată însă (fac excepție cele două drame „Profesor doctor Omu” și „Iată femeia pe care o iubesc” — care nu reprezintă mai mult decît niște accidente în creația sa, îndeobște lucid orientată) reacțiunea contra determinismului mecanicist, nu înseamnă o invazie a forțelor misterioase, obscure, de categoria inconștientului. Fapt care se verifică și în planul creației, unde reacțiunea sa împotriva caracterologiei „clasice” denunțată ca simplistă nu înseamnă o invazie a concepțiilor la modă despre o anume destrămăre și pulverizare enigmatică a personalității. Eroi săi sînt niște personalități și încă excepționale, puternice, străine de spiritul de dezagregare al literaturii psihologice. Danton al său, ori Robespierre, ori Gelu Ruscanu nu sînt combinații întîmplătoare de „trăsături” sufletești, și nici nu acționează într-un mediu scăzut, de temperatură obișnuită, nici nu poartă în ei paloarea și vagul pulverizării sufletești; trăiesc cu extraordinară intensitate și dispar cînd trăirea la mare altitudine se dovedește cu neputință. De altfel ironizează, — după ce afirmase însă că literatura trebuie să fie în pas cu filosofia și psihologia epocii — sincronismul înțeles ca o modă și nu sînt pe placul său acei scriitori care au găsit un neașteptat „chilipir” în formulările psihopatologiei, grăbindu-se să redacteze „după rețetă, numeroase lucrări cu subiecte despre pierderea personalității, despre dubla personalitate etc.” Actele eroilor lui Camil Petrescu sînt solidare organic, cu toate că această solidaritate se afirmă pe un fond de fluiditate și de inconstanță. Numai privirilor superficiale, „instalarea ipoteticului mobil” le poate apărea ca dizolvare a personalității, ca haos sufletec. „Dizolvarea noțiunilor so-

lide" nu înseamnă și o sacrificare a omogenității, instalarea psihologiei amorfe, cu neputință de raportat la un criteriu. Nicăieri, dimpotrivă, n-am întâlnit o atît de constantă sete de *criterii*, o atît de organică zeificare a criteriului *moral*, pînă la absolutizarea sa, la un asemenea grad încît nici personalitățile puternice (ca Gelu Ruscanu, în „Jocul Ielelor“) nu sînt în stare, în cele din urmă, să-i reziste.

Filtrată printr-un examen lucid, ideea nu sacrifică nimic din patosul original al demonstrației, iar „obiectivitatea“ prezintă pretutindeni nu implică și o expunere placidă. Îndîrjirea „personală“ la rîndul său nu anulează adevărul susținut, scriitorul nu se teme de invinuirea că e „subiectiv“ că, adică, exagerează. De altfel revizuieste conceptul uzat de „obiectivitate“, arătînd că aceasta nu e o lină pendulare între extreme, cu grija de a evita exagerările; cită este, obiectivitatea e cuprinsă în *actul* judecării. Intr-adevăr Camil Petrescu nu avea aerul acela antipatic, de „amant degajat“ cînd era vorba să se pronunțe într-o chestiune. Se considera angajat, cu acel simț al responsabilității care imprimă atîta autoritate frazei sale. Disprețuia sincer tipul de „amant degajat“ cu răceala mimată, de nu era cumva expresia unui dezinteres real cu atît mai condamabil. (Scria într-un articol din „Cetatea literară“ — 1926 despre „amanții degajați“ ai literaturii, scriitori care arborează această atitudine „ca să se creadă că literatura e cea care moare după ei“)

Conceptiei comune despre obiectivitate, expuse de un oarecare personaj din „Ultima noapte de dragoste“ („Obiectivitate înseamnă să recunoști că și adversarul are dreptate, uneori cel puțin“) i se opune replica arzătoare a eroului, atît de intens în spiritul lui Camil Petrescu: „Altă aberație... Raportate la același punct nu se poate să existe două adevăruri, opuse în același timp. Dacă adversarul are dreptate... atunci renunț eu la opinia mea... Indiferență nu poate fi în nici un caz, căci există o pasiune a adevărului însuși“.

Izbucnește în el toată îndîrjirea omului responsabil, care știe că adevărul e unul singur, că omul are un singur destin în viața ce-i este dată pe acest pămînt și nu-i este îngăduit să-l trăiască placid, dînd tuturor dreptate. Este în scrisul lui Camil Petrescu o îndîrjire, o pasiune exasperată dedusă din adevărul însuși, din uluirea că acest adevăr, care e sigur și care e singurul, provoacă încă discuții în loc să fie numaidecît acceptat de toată lumea cu seninătate. În loc de așteptata audiență unanimă, adevărul întîmpină numai obtuzitate, neînțelegere, apărarea interesului propriu, cu o falsă dezinteresare care ține să treacă drept „preferință intimă“. „preferință sinceră“. („Nu poți să-mi împui să te iubesc cu sila“.) În genere, în saloane, în tren, în restaurante și săli de așteptare, oamenii discută „își spun părerea lor“, cu un soi de imbecilitate, în absența oricărui sentiment al experiențelor totale ori preocupăți numai de aspectul de suprafață al experiențelor, de pitorescul „pășaniilor“. Nimic nu este mai străin conștiinței scriitorului, decît această stupidă nepăsare, dovadă, în fond, de vulgaritate, de lipsă de sensibilitate autentică... Eroul lui Camil Petrescu trăiește în altă lume, în care pasiunile, năzuințele, sentimentele au un profil enorm, în care insomniile sînt uscate și mistuitoare, părerea de rău (vagă în lumea celorlalți) devine o lungă deznădejde; în momentele de răscruce, în privirea oamenilor se pot vedea „priveliști de moarte, ca peisajele lunare“. În lumea celorlalți, omul cînd constată că nevastă-sa „îlirtează“ cu altul, — în cazul cel mai rău se ridică de la masă, dar *aici* eroul gîndește că va trebui să se ridice, „de la această masă și de lîngă această iubire, *pentru totdeauna*“. În lumea „normală“, femeia și bărbatul se iubesc și întemeiază un cămin, aici însă cei care se iubesc „au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt“. Oamenii gîndesc aici că soțul și soția „sînt predestinați de la facerea lumii, că peste

catastrofele vieții, uniți și egali unul cu altul, față-n față unul cu altul, ca în această viață, vor fi și în veșnicia viitoare.“

*

Camil Petrescu este de obicei încadrat printre „analisti“ mai ales de școală franceză — pornind de la Rousseau și Benjamin Constant —, ignorându-se faptul esențial că eroii săi, analizându-se, nu-și sacrifică voința de acțiune și sînt, mai toți niște eroi voluntari, a căror realitate cum am spus, este sporită și nu diminuată prin analiză. O anume vehemență, o afirmare îndrăznită a voinței de acțiune desparte eroul lui Camil Petrescu de eroul tipic francez, care se analizează pînă la exasperare și pînă la anularea propriei personalități. Acea „radieră și căldură“ care lipsește, după afirmația unui critic francez, din analiza pe care Benjamin Constant o întreprinde în legătură cu Adolphe și nu vine să se asocieze „inteligenței luminoase“ a scriitorului — este proprie, în schimb, în grad înalt lui Camil Petrescu comunicînd scriitorului său o specifică fervoare.

*

Dispare, sub radiația acestei singulare personalități, dispare pentru cititorul căruia scrisul lui Camil Petrescu i-a devenit familiar și necesar, clasică opoziție dintre „intellect“ și „pasiune“. Eroii săi nu sînt niște oameni obișnuiți, subjugați de pasiunile existenței după cum nu sînt, în majoritate, nici niște „lucizi“ pur și simplu, sclavi ai intelectului care-i domină și-i face incapabili de „trăire“. Camil Petrescu, mai cu seamă în teatru, realizează o superioară sinteză a personalității, lăsînd libertate de acțiune unor „intelectuali“ cari altundeva și-ar fi petrecut vremea într-o continuă auto-observație, auto-supraveghere, etc., obligîndu-i nu numai să se miște în scenă, dar să și realizeze o mișcare de înaltă temperatură vitală. Promovînd un

astfel de erou, avea să scrie mai tîrziu cu dreaptă mîndrie Camil Petrescu „sîntem în conflict cu tradiția seculară care opune intelectul și pasiunea făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune sau văzînd în pasiune o anihilare a sentimentului“.

O durabilă prejudecată este astfel năruită — nu numai în fundamentul ei teoretic ci, practic, prin demonstrarea pe viu a posibilității unui *nou* tip de erou — vechea prejudecată care opune tipul viu pasional, instinctiv, tipului de intelectual inhibat în acțiune, tipul „cerebral“ așa numit. Ori, din cuvintele scriitorului însuși, eroul său este „un om de specie nouă“ a cărui intensitate pasională e în funcție de conștiință („Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă“). Eroii săi trăiesc așadar pasional și cerebral, nu însă într-un soi de paralelism nedefinit; organicitatea, autenticitatea lor ca eroi este dată de faptul că intensitatea lor vitală se manifestă în cîmpul conștiinței, în funcție de conștiință. Dramele lor sînt dramele vieții, dar au autenticitate numai sub imperiul conștiinței. Drama lui George Demetru Ladima este provocată nu atît de faptul că a fost dezamăgit în iubire, cît de intensitatea în planul conștiinței a acestei „dezamăgiri“, de tragica neconcordanță, produsă printr-o revelație, dintre imaginea sa despre lume, înainte de „revelație“ și aceea ulterioară „revelației“. Ce spune Camil Petrescu cu privire la drama „Mioara“ se poate extinde într-un fel asupra întregii opere... „În acest sens piesa de față este drama iscată între ceea ce vedeau și știau despre lume (personajele n.n.) înainte de faptul ireparabil și ceea ce descoperă după confruntarea între aparență și realitate. între ceea ce e cu putință și ceea ce este irealizabil.“

*

Ușor este să-l definim pe Camil Petrescu în raport cu oricare scriitor, de altă familie de spirite, ca să zicem așa. Încerca-

rea se dovedește mai dificilă și cu atât mai revelatoare, dacă-l alăturăm unui tip de scriitor înrudit, lui Mihail Sebastian de exemplu, de care este legat nu numai prin relațiile comune celeiași familii de spirit. Totuși operația se simplifică oarecum, pentru că ne stau la îndemână câteva opinii extrem de pătrunzătoare ale lui Camil Petrescu, privind pe mai tînărul său confrate de puțină vreme dispărut (articolul e publicat în 1947 R.F.R.): „Autorul „Stelei fără nume“ era un sceptic de mare clasă, iar maestrul său era Montaigne. Arma scepticului este ironia iar bucuria lui secretă este luciditatea. O undă ușoară de ironie înfășoară de aceea toate personajele acestui teatru, și le simți pe toate privite de la o înălțime atât de mare, că *tot ce e acut în ele se volatilizează* (s.n.) iar această obiectivitate din înălțime a autorului îi asigură perenitatea operei... Cu oroare pentru expresia directă, pentru ori ce emfază a sentimentului, Mihail Sebastian a sacrificat dimensiunea profunzimii, mergînd pînă acolo că a dat despre el însuși o suavă caricatură, în care egotismul obișnuit al autorului este înlocuit cu o ironică tandrețe, pentru ceea ce știe că îi constituie trăsătura esențială nerealizată“.

Scrisul lui Camil Petrescu se definește, dimpotrivă, în opoziție cu grația discretă a colegului său care avea oroare de situațiile „tari“, prin aviditatea de situații fundamentale, extreme, absolute în care destinul omului e dintr-odată angajat. Camil Petrescu caută expresia cea mai directă a trăirilor eroului său iar o anume emfază, o anume „grandilocventă“ a suferinței nu-i este străină. Ironia tandră este aici înlocuită prin participarea îndîrjită a scriitorului, participare dureroasă, angajantă, dusă la paroxisim. Eroii nu sînt niște abulici, ci personalități, de cele mai multe ori excepționale, care înțeleg nu să ducă o existență împăcată prin ironie cu himerele ce și le

construiesc, ca eroii lui Sebastian, ci să se consume într-o luptă definitivă, prăbușindu-se destrămați sufletește cînd realizarea absolutului (acest *absolut* pe care intelectualii pașnici din „Ultima oră“ și „Steaua fără nume“ nici nu cutează, din pudoare, să și-l închipuie nicum să fie terorizați de imaginea sa halucinantă) e cu neputință.

Scrisul lui Camil Petrescu, „stilul“ său se desfășoară într-un climat de îndîrjire, de intoleranță intelectuală, care-i comunică o culoare aparte, ușor de dedus pînă în cele mai mărunte întorsături ale expresiei traducînd o gîndire fermă, decisă, cu un specific timbru de irevocabil, de ultimatum. O anume emfază chiar, nu e evitată și sînt înfrînte toate riscurile acuzației de grandilocvență. („Un stil nervos, reactiv, căutînd să obțină adesea audiența și cu silnicie, să impresioneze de multe ori prin emfază, ori să intereseze printr-o vervă cu caracter excesiv“) Adevărul susținut cu sugestia permanent întreținută că e adevărul ultim, capital și definitiv, temperatura înaltă a ideii care degajă un patos real, anulează însă acea impresie de silnicie, de emfază ori vervă excesivă de care vorbește scriitorul însuși cu atîta rezervă și cu o „obiectivitate“ într-adevăr de data aceasta exagerată. (tinzînd și către o oarecare „modestie“, altfel antipatică scriitorului).

Pentru omul de astăzi, și pentru intelectualul de astăzi în special, este infinit prețioasă această pasiune a adevărului *unic*, această opoziție continuă față de relativismul etic (nepăsare în fond, care admite totul cu condiția să fie „frumos“ scris. „frumos“ gîndit, armonios și impresionant ca act „pur“.) Camil Petrescu profesa o concepție radicală în planul etic identificat la el cu planul adevărului, foarte aproape de marxism. Acea concepție „relativistă“, care din complexitatea atîtor procese contemporane alege liniile nesigure și proclamă apoi nesiguranța valorilor, abisul

adevărului și minciunii, amestecul imposibil de deslușit al dreptății și nedreptății, și-a găsit dintotdeauna în personalitatea și scrisul întreg al lui Camil Petrescu un adversar, pregătit să-i înlăture aura misterioasă și să reinstaureze dreptul judecății lucide, acut distinctive. Scriitorul a înțeles de la început cum acest *relativism* („care făcea pentru unii, cu judecata pervertită, chiar farmecul acestei culturi“) justifică orice și face imposibilă distincția între adevăr și neadevăr, deschizând drumul tuturor ororilor.

În planul etic, atitudinea îngăduitoare, care relativizează pînă la pulverizare toate valorile, poartă o vină grea în epoca noas-

tră: este de neiertat intelectualul care sub pavăza „relativismului“ fuge de răspunderea, copleșitoare ale timpului. Lucru pe care l-a înțeles perfect Camil Petrescu, cînd, dezvoltînd pledoaria sa anti-relativistă, a pus-o în legătură cu primejdia de război, fascism și moarte, pe care numai conștiințele iresponsabile și rafinații de prost gust puteau s-o tolereze ori s-o ignore *).

Sterilitatea indiferentismului a înțeles-o cu atît mai intens Camil Petrescu în anii următori celui de-al doilea război cînd aderența sa la socialism, mai mult încă decît o recunoaștere lucidă, a însemnat o angajare și un act de responsabilitate, ultima replică dată doctinarilor nepăsării.

*) „Fusese deci vorba ca războiul des-cris în paginile acestui roman să fie ultimul și am văzut apoi înmărmurit de groază că n-a fost așa. Întîmplările s-au arătat împotrivă, și omenirea activă a lunecat iar, și mai mult, în nebunie. Cultura apuseană s-a dovedit neinstare să împiedice lumea să lunece a doua oară în apocaliptica pră-

bușire a războiului. S-a adevărit, de data asta valabilă peste mult din suprafața pămîntului deosebirea de esență pe care autorul o făcea între „pățanie“ și „experiență“. O bună parte din omenire a dovedit că e în stare să trăiască numai pățanii și nu experiențe generatoare de învățăminte“ (Prefața la „Ultima noapte“).

ISER ȘI SCRITORII

În clipele de reculegere la catafalcul lui Iser, nimeni n-a exprimat un ultim omagiu din partea scriitorilor — și ar fi trebuit! Ar fi trebuit evocate momentele vieții sale când drumurile i s-au încrucișat cu ale unor scriitori de care l-au legat prietenia și prețuirea reciprocă și ar fi trebuit reamintite acele mărturii pe care, prin atâtea din desenele tinereții lui, Iser ni le-a lăsat despre boema literară de altădată.

Cum s-ar putea uita că fără Iser nu este de conceput „Facla” lui Cocea? Înseși pamfletele acestuia împrumutau vervă din incisivitatea liniilor, petelor și umbrelor așternute astfel pe foaia de hîrtie a desenatorului încît o lumină necruțătoare pătrundea pînă la putregaiul ascuns sub falduri. Și poate că într-o țară de analfabeți și într-o societate puțin dedată lecturii, desenele lui Iser erau un mijloc, mai eficace decît scrisul uneori, pentru trezirea opiniei publice și pentru animarea spiritelor. Nu întîmplător, desigur, locul lui Iser era permanent pe coperta revistei: în linia întâia.

Din acea „cronică socială”, plină de fantezie și culoare, pe care o alcătuieste grafica lui Iser, multe file au fost prilejuite de interesul desenatorului pentru mediul scriitorilor. Colecția vechii „Vieși literare” a lui Coșbuc păstrează desenele lui Iser ca un document asupra mizeriei în care era nevoit să se zbată odinioară creatorul. Mai ales condiția poetului, trebuind să se supui tuturor umilințelor pînă a publica, este întipărită în scenele lui Iser. S-ar potrivi acestor scene termenul literar de „momente”, datorită cărora ne putem înfățișa astăzi, concret și plastic, actualitatea scriitoricească de la începutul secolului nostru.

După cum „măștile” lui Marcel Iancu aveau să fixeze aproape întreaga generație a scriitorilor dintre cele două războaie, Iser ne-a dat galeria celor dinainte, generația lui Caragiale, Delavrancea, Vlahuță, Slavici și a tinerilor, pe atunci, Goga, Minulescu, Sadoveanu. A început încă de la „Viața literară și artistică”, ilustrînd scurte medalioane scrise de Ilarie Chendi și a continuat la „Flacăra” lui Ion Banu, însoțindu-se cu P. Locusteanu în seria „Portretelor contemporane”. Sînt schițe de portret, în care șarja nu alunecă niciodată în caricarea malițioasă, ci subliniază numai tandrețea desenatorului față de modelele alese. Față de

Caragiale manifestă afinitate, pe Delavrancea îl arată cu plele în vînt sugerînd retorismul înfocat. Peste ani, în plin apogeu, Iser pictează portretul lui Gala Galaction stînd într-un fotoliu, ca în strană. Este un moment de coborîre în profunzimile gîndului și ale sufletului și de înțeleaptă împăcare. Ochii mari, negri, așa cum îi cunoaștem din realitate, au în tabloul lui Iser străfulgerări pe care el le-a știut vedea și pe care, probabil, le va fi ținut minte încă din epoca anilor 1910—11, cînd graficianul și scriitorul colaborau în coloanele „Vieții sociale”. Dacă nu mă înșel, în acea perioadă, Iser a și ilustrat în revistă, una dintre nuvelele reprezentative ale lui Galaction.

Dar chiar și retras în universul pînzelor sale, Iser nu rămîne străin de lumea scriitorilor. Cu ochiul lui avid de culoare și de forme viroase, pictorul a revelat poezia peisajului aspru dobrogean și contemplarea tablourilor sale deșteaptă spontan asociații cu pagini anume din literatura noastră. La fel cum pînzele sale spaniole, suita „Gitanelor” și „Toledanelor”, iac să se înțeleagă mai bine farmecul greu de descris, pe care ținuturile iberice l-au exercitat asupra atîtor scriitori de la noi, începînd cu Mihail Kogălniceanu și pînă la Mihail Ralea. Era multă vibrație lirică în pasta lui Iser, înzestrat cu darul să deștepte și să ascuță sensibilități. A avut izvoare comune de inspirație cu unii scriitori, sau, mai curînd, i-a îndemnat să și le găsească? Iată un secret care nu se cere deslegat fiindcă în sine constituie o punte de apropiere. Și atîta timp cît o asemenea întrebare va pluti în jurul activității pictorului, acesta nu se va șterge din amintirea scriitorilor. Iar întrebarea va pluti mereu.

geo șerban

CUSCRII*)

Acțiunea romanului se petrece într-un sat din nordul Moldovei, în perioada colectivizării. Surprinde deci un moment crucial pentru viața întregului sat, când interesele social-economice ale diferitelor pături de țărani vin în conflict și lupta se dă surd, cucerind și angajând întregul sat. Sint prezentate pe de o parte acțiunile familiilor de chiaburi care opun o împotrivire înverșunată, folosindu-se de fel de fel de mijloace subtile sau directe, uneori luând aspecte violente ca în scena care se va întâlni într-unul din fragmentele publicate, — pe de altă parte acțiunea dîră a comunistilor și țăranilor mijlocași și săraci care aderă cu entuziasm la ideea colectivizării. Lupta însă nu se dă numai sub formele acestea. Au loc ciocniri între părinți și copii, între neamuri, etc. În funcție de diversele interese legate direct sau indirect de procesul colectivizării, se leagă rubedeni: între familii dușmane sau, dimpotrivă, se desfac, așa cum se va întâmpla între cele două familii de mijlocași, Petre Istrate și Maștei Zvoștișteanu, care stau în centrul cărții. Tot în centrul cărții, angajat în conflictul dintre cele două familii și-n frământarea întregului sat, se află figura carieristului Costin Marchidan, un tip abil și fără scrupule, strecurat pînă în aparatul raional de partid, individualist ambițios și crud, măcinat de dorința de parvenire. El va crea o serie de nemulțumiri, nedreptățind oamenii, înveninînd atmosfera satului. Pentru purificarea acestei atmosfere create de Costin Marchidan și direct împotriva lui, demascîndu-i esența individualistă străină moralei comuniste, va avea de luptat întreaga organizație de partid din sat și-n primul rînd Ion Airine, secretarul organizației. Romanul se încheie cu constituirea colectivei, cu triumful lui Airine și Petre Istrati și cu perspectiva prăbușirii totale a lui Costin Marchidan.

11

Pînă cu-o seară-n urmă, viața-n gospodăria Istrățenilor părea că-și urmează un curs al ei dinainte statornicit; molcom și adormit. Dintr-o dată se-ntîmplă însă ceva, ca un șuvoi subteran care săpa neștiut în adîncime; făgașul vechi se clătina și viața se învirteji amenințător, aidoma unei ape de primăvară, pe vremea dezghețului.

* fragmente din romanul în curs de apariție la E.S.P.L.A.

Bătrînul Miron, cu toată grosolănia, îndirjirea și încăpăținarea dată de disperare, se aruncă asupra norei, îi vorbi, o amenință, o blestemă și se rugă de dînsa în toate felurile să facă ce-o ști și să-l înduplece pe Petre.

— Numai de tine ascultă. Roagă-l! Înduplecă-l!

— Și dacă nu vreau! Iaca, nu vreau! — se sumeți nora și-l privi țintă cu niște ochi mari, sfidători, învăpăiați de ură.

— Ba ai să vrei! — îi hotărî bătrînul.

— Eu vreau ce vrea și el, tată socrului!

— Tîrî! — țipă atunci bătrînul îngălbenind și ridică mîna s-o lovească, dar femeia se clătină mai înainte de asta și căzu zdrobită pe-un scaun, cu tîmplele scaldate în sudori reci.

Petre nu era acasă. Copiii, Mihai și Ghiță, erau cu vitele la păscut. Ileana săpa cartofi în grădină. În toată casa nu erau decît ei doi, bătrînul și nora.

Nora căzu pe-un scaun și rămase cîteva clipe fără suflare, nemișcată. mută, cu ochii mari ațintiți în gol, apoi începu să tremure tare, își acoperi fața cu mîinile, umerii prinseră să-i salte și-un fel de horcăit lung, slab, sîșietor, îi ieși din piept.

Bătrînul o privi crunt, cu-o furie rece, apoi se-nrîși pînă-n albul ochilor, se-nvineți și ațîțat, întăritat de țipetele ei înăbușite, de plînsul acela prelung și copleșitor, începu s-o înjure grosolan, cu cuvintele cele mai murdare care-i veneau pe limbă, apucînd-o de umeri, cu mîinile zgîrcite ca niște ghiare, și zgîlțînd-o aproape gata s-o doboare și s-o calce-n picioare:

— Plîngi, țirfo! Plînge! Răcnește! Paștele cui te-o făcut! De ce nu dă o dată dracu să crăpi! Netrebnicu! Mi-ai distrus feciorii! I-ai învrăjbit! Cătea! Puițo! Nu te-ai săturat cu unul! Ți-o trebuit doi, nerușinato! Și-acu-o mai faci pe nevinovata! Plîngi, hai! Taci și-ascultă aici! Ascultă ce-am să-ți spun. Dacă nu-l îndupleci pe Petre, să știi că dau totul în vileag. Bagă de seamă! Ileana are să știe tot!

— Nu, nu! gemu nora și ridică fața înspăimîntată, prostită, pîstiiată ca de-o nenorocire îngrozitoare. Apucă în neștire mîna bătrînului și-ncepu să i-o sărute lacom, cu buzele tremurînde și ude de lacrimile fierbinți care-i curgeau șiroaie pe față.

— Nu, nu... asta nu... n-ai să faci asta...

— Ba da! Am s-o fac! șueră bătrînul înveninat și-și trase mîna cu scîrbă. N-am încotro. Am s-o fac și pe asta. Nu mai am nici-o putere. Am dat pămîntu în scris pe numele lui și-acu nici nu mă-ntreabă. Are să mă lase pe drumuri! Oprește-l, auzi? Spune-i că-l lași! Că-ți iei fata și te duci! Spune-i ce-ți pasă dar să nu dea pămîntu, auzi? Să nu dea o palmă de pămînt, că vă distrug, ticăloșilor!

— Taci, taci! Uite că vine! Taci, pentru Dumnezeu, taaci!

Afară se auziră bocănind pașii lui Petre.

Roasă, răscolită, frămîntată de-o presimțire tulbure, înspăimîntătoare, presimțirea strecurată de bătrîn, că are să se întîmple ceva groznic care-i va distruge viața, care-l va distruge și pe Petre, îi ieși înainte-n prag, i se aruncă de gît și-l rugă cu lacrimi fierbinți, tremurînd toată, îl rugă ceea ce îi poruncise bătrînul, să nu-nstrăineze pămîntul, să nu facă nici-o cerere, să nu se-nscrie-n colectivă. Petre, însă, risé de ea, n-o ascultă și-i hotărî bătrînului să n-o mai prostească de cap.

Acum Petre era în casă și scria cererea de intrare-n colectivă.

Bătrînul Miron ședea afară pe prispă. Soarele era sus și el nu se du-se încă la biserică. Dar azi, se pare, nu-i mai ardea nici de biserică. Îm-brăcase de dimineață, ca-n fiecare sârbătoare, cămașa cu ciucuri roșii la gît, pantalonii brumării de suman, încălțase cizmele și-și pusese *jaletca* de rai-cort cenușiu, cu decorațiile din războiul trecut, dar cine l-ar fi văzut acum stînd ca prăbușit în cornul prispei, l-ar fi crezut bolnav. Era galben la față, își mușca buzele și tremura de ciudă și enervare la gîndul prostiei de neier-tat pe care-o făcuse trecînd pămîntul pe numele lui Petre. Cum de și-a pier-dut el pînă-ntr-atît mințile și-a făcut una ca asta! Să fi ieșit la trunchi și să-și fi tăiat mîinile deget cu deget, decît să iscălească actul de intabulare.

Stătea gheboșat, cu coatele pe genunchi și privea cu ochi râi în ogradă. Privea pe rînd șura veche, povîrnită spre drum, grajdul cailor cu acoperișul semeț de șindrilă, șopronul cumpănit în trei pereți humuși sub care zăcea un vraf de scinduri, plugul, căruța și grapa.

De-ar fi avut o putere, ar fi dărimat totul. Ii venea să dea cu pumnul. să strice ceva, să se răcorească. Simțea că se-năbușă. Parcă-l strîngea o ghiară de gît și nu putea să răsufle. Căscă gura larg și-adulmeca cu buzele aerul uscat, îmbibat cu iz tare de balebă și cu fum de țizic ars. Cînd nu mai putea, cînd simțea vălătugul cel greu cum se urcă și-i strivește pieptul și-l înăbușă, ridica fața, trăgea șuerător aerul pe gură și-și plimba iar ochii-n-veninat prin ogradă, de la șură la grajdul cailor și la nucul bătrîn ca și el. poate mai bătrîn, din mijlocul ogrăzii și care, ca și el începuse să se usuce și să se cumpănească-ntr-o parte.

Acolo sub umbra lui deasă, la multe hramuri și prăznuiri au suspinat cu alean viorile și s-au zbuciumat țambalele zdrăngănind turbat, în vreme ce ulcelele smălțuite se goteau pe nerăsuflate. Acolo sub umbra deasă și-a-dînc mirositoare s-au săltat, au crescut, au prins putere și minte, devenind bărbați în toată legea, feciorii lui, Gheorghe și Petre. Acolo, prin colb și troscot zburau cîtu-i ziulica de mare, umplînd ograda cu rîsul și larma lor. Apoi Gheorghies a plecat la seminar, departe, la Cernăuți, prin străine locuri, și-n vacanță, vara, în zilele arșitei lui Cuptor, tăcut și serios, s-așeza cuminte sub umbra nukului, pe-un lăicer așternut în iarbă și citea din cea-sloavele lui groase, mișcîndu-și încetișor buzele și scoțînd un murmur ușor, ca un izvoraș de apă. Fericit și mîndru că din familia lor se ridică un cărtu-rar, el, tatăl, nu-l lua niciodată la lucru și seara, cînd se-ntorcea cu Petre, trudit de la coasă, s-apropia cu sficiune de nuc, s-așeza în liniște undeva mai de-o parte și asculta, privind cu-o molcomă și caldă bucurie fața rumenă și plină a fiului de pe care începea de timpuriu să dispară urmele șotelnicei copilării. Pentru el, Gheorghies era totul; mîndrie și fală, mîngîiere, spe-ranță și desfătare. Și an de an, sub privirile sale grijulii de părinte, fața fiului drag se prefăcea modelată de ani, se înăsprea devenind tot mai se-rioașă și bărbătească. Apoi tot aici, sub umbra nukului, într-o vară cum n-a mai fost și cum n-are să mai fie, s-au întins mese lungi de nuntă și fata cea mică a protopopului Vidrașcu, Otilia, albă și gingașă ca o floare, a stat rezemată de copac în straie de mireasă și el, fericitul tată, s-a îmbătat criță și s-a îmbrățișat în văzul întregului sat cu înalt prea sfinția sa, ba încă, scormonit de satana, l-a apucat de pulpana hainei și l-a tras și la joc. Și-au băut și jucat trei zile-n șir, schimbînd trei rînduri de lăutari și istovind trei butoaie de vin.

Toate astea însă păreau încetoșate cumva, îndepărtate, uitate pe jumătate. Viu nu mai era acum decât nucul din mijlocul ogrăzii, care, și el, prindea să se usuce încet și să se prăvăle-ntr-o parte, și gândul dureros că toate s-au schimbat. Parcă un vînt rău a suflat peste ei. Gheorghe zace-n temniță. Nora s-a măritat cu altul, tîrfa, căteaua. Fată de protopop, pui de viperă! Astălaltă noră, Smaranda, începea iarăși să-și joace ambiția cu el, părea c-a uitat de-amenințarea de-aseară, se învîrtea trîntind ulcelele împrejurul hornoaicei și din cînd în cînd îl privea chiorîș, cu-o străfulgerare de ură. „Uite că nu mă tem, ghiuj bătrîn, nu ți-ar muri mulți înainte!“ păreau că spun ochii ei. „Tîrfa! Cătea! Las'că te-nvăț eu minte!“ o amenința el în gînd, înfruntîndu-i privirea și-și încleșta fălcile cu putere. Ii venea să sară-n sus, să tăbărască cu pumnii pe ea, s-o zdrobească și s-o calce-n picioare. S-o frămînte-n mijlocul ogrăzii ca pe lut. Dar știa că nici asta nu l-ar ostoi. Altcineva ar trebui tămînjit cu ciomagu și umplut de singe. Altcineva, da, de bună seamă! Și la gîndul ăsta simțea cum o forță năpraznică urcă-n el; parcă țîșnește din pămînt, și-i umple pieptul. Nu trecea mult și se-nmuia tot. Parcă i se descleiau măduralele. Iși lăsa fruntea-n pămînt și-i venea să plîngă. Era neputincios și era cu atît mai neputincios cu cît știa că nu-i nimeni vinovat, că-i numai el singur vinovat de tot. El, dobitocul bătrîn, el, cu mîinile lui cu care a adunat brazdă de brazdă, s-a dus și-a iscălit actul de intabulare. Și-a pierdut mințile. Îl apucase teama c-are să moară și-are să se înstrăineze pămîntul. Și-acuma, iaca, chiar feciorașu lui îl ia frumușel și-l înstrăinează! Gîndul ăsta-i ardea creerul.

Totul s-a tras de la boala de-acu-s doi ani. S-a dus prin cișlegile de iarnă peste Iezăr, să taie stof și-a căzut sub ghiată. L-au scos doi oameni. Putea să și moară. A căpătat aprindere de plămîni. La anii lui a crezut că se curăță și de frică să nu se-nstrăineze pămîntul, i-a dat repede înscris lui Petre. Și iaca ce-a ieșit! Ii venea să-și dea cu pumnii-n cap. Uite, pămîntu lui și el nu mai are nici un drept, nu mai poate face nimic. „Mama ta lume! Ii venea să strige. Fecioru care ți-o mai rămas, și-acela te fură, te vinde, îi gata să te-alunge pe drumuri. Ce să fac, doamne! Și Gheorghe nici nu știe, nici cu gîndu nu gîndește că pămîntu se duce, iaca acu, chiar în clipa asta se duce și-o să rămînem cerșetori pe drumuri!“

În ogradă era liniște.

Blajinul soare moldovenesc prindea putere și-ncepea să potopească nemilostiv ograda căptușită cu nalbă, troscot și romanite înflorite care risipeau cu dărnicie în văzduhul învîlvorat, miresme amare, nespus de triste.

Clopotele băteau rar.

„Uite că și de la sfînta biserică am să întîrzii! — Iși zicea bătrînul. Mai mare rușinea!“ Aruncă o privire înveninată spre roata de foc a soarelui, care aluneca nepăsătoare pe drumul fără hotar al cerului, dar își strînsese pleoapele numaidecît, orbit de puterea aceea cu care nu se putea măsura.

La un moment dat, nora care-și vedea de treburile ei pe lîngă hornoaică ridică fața și strigă tare:

— Ghiță! Unde ești, Ghiță?

— Au! — se auzi o voce mînioasă din grajd.

— Ce faci acolo, dragu mamei?

— Apoi ce fac! Fac! se răsti vocea mînioasă. Rînesc baliga la vite, că de-o săptămîină nu s-o-ndurat nimeni să vadă ce-i în grajdu ăsta...

Se făcu din nou liniște. O liniște supărătoare, încărcată de așteptare și teamă.

Speriat de liniștea aceea mare așternută-n ogradă, Mihăiță, copilul cel mic, care se jucase prinprejurul bătrînului, ridică fața mirat și-și nișcă ochisorii iscoditori, căutînd ceva prin ogradă, prin aer. Stătu așa cîteva clipe și de-odată, pe negîndite, descoperi ceva neașteptat de atrăgător.

Lîngă gardul de nuiele din fundul ogrăzii, cocoșul lor porumbac, Moțatu, era gata să se ia la bătaie cu cocoșul cel negru al vecinilor. Cocoșul vecinilor era o srijitură, un pricăjit mărunt, cu coada smulsă, fluturînd în vînt ca o zdreanță, cu picioare lungi, negru ca muiat în păcură, — un drac fără pereche. Astă primăvară a scurmat tot stratul semănat cu garoafe de țata Ileana și-acum s-a înădit la curechi. Tot curechiul îl foarfecă și-l mînincă. Incaltea, de i-ar trage Moțatu o chelîneală zdravănă!

Sări zvirlugă și alergă lîngă gard, la locul bătaliei.

Potrivnicii nici nu-l luară-n seamă. Încremeniți în același loc, păstrînd o distanță de două palme între ei, se măsurau din ochi cu priviri dușmănoase. „Cînd i-o da Moțatu una îl adună de pe jos!” — gîndi băiatul, privînd cocoșii cu răsufierea oprită.

Cu gîtul lung, înzorzonat într-un mîndru penaj, cu coada seceră, pințenat și dolofan, Moțatu își umfla aripile cu trufie și-și rotea albăstrelele ochilor cu- atîta ură și dispreț, că adversarul din mic ce era se făcea parcă și mai mic.

— Hai Moțatu! Moțatu! — se burzului băiatul, nemaigăsindu-și locul.

Dar ce-i asta? În locul Moțatului, prichindelul cel negru bătu scurt de trei ori din aripă, zvîcni pe picioare și se năpusti glonț în Moțatu, din care, îndată, zbură o mîină de pene.

— Hai Moțatu! Moțatu! — se burzului băiatul, nemaigăsindu-și locul.

Creasta Moțatului se învineți, se blegi, și din ea picurară pe frunza de brustur din apropiere două boabe rubinii. Băiatului aproape că-i dădură lacrimile.

— Hai Moțatu! Moțatu, n-auzi!

Incurajat, Moțatu bătu și el din aripă, se săltă, zvîcni și se năpusti cu toată greutatea spre celălalt.

— Așa! Așa! — sîsii printre dinți băiatul satisfăcut.

Moțatu bătu o vreme din aripă ca un vultur care-și ia zborul, scurmă cu ghiarele pămîntul și prinzînd un moment prielnic, se lăsă cu pieptul pe adversar, îngrămădindu-l în tufa brusturelui, gata-gata să-l răpună. Vrăjmașul însă, viclean și înrăit, dovedi o neașteptată agerime; țîșni pe-alături ca o minge, sări într-o parte, îl ciupi pe Moțat de creastă, apoi se băgă în el, îl ciocăni la rînd de vreo cinci-șase ori, îi însîngeră capul și-l ușură de penele gîtului. După această ispravă, scîrbit de moliciunea adversarului, îi dădu drumul, aruncînd în treacăt o privire batjocoritoare copilului: „Ei, ai văzut?”

Mihăiță se zăpăci, se îngrozi la gîndul că tuciuriul ar putea începe din nou și prinse să țipe:

— Mamăăă! Mămuțăăă-i! Văleu! Sări, că-l omoară!

— Mihăiță! Ce țipi? Ce te-o apucat?

— Il omoară! Sări!

Speriat de țipetele băiatului, tuciuriul învingător o luă prevăzător printre brusturi spre gardul din apropiere. Băiatul apucă de jos o mână de țărână și-o aruncă după el.

— Las' că-ți arăt... ți-arăt eu! — amenință el cocoșul, neslăbindu-l din ochi.

Găinile risipite prin pomăt se speriară, începură să cîrîie, să cotcodăcească și ca-ntr-un exod, să sară gardul la vecin. Cocoșul lovit la un picior, bătea în retragere, șchiopătînd. Ațîtat, copilul era gata să-l altoiască cu-o scurtătură cînd, în aceiași clipă, izbucni vocea minioasă a mamei :

— Mihai! Mihăiță! Mă răule! Măi zărghitule! strigă mama încruntată, alergînd după el cu-o nuielușă în mînă, ceea ce nu făgăduia nimic bun. Ce-i dragul mamei?! Vrei să mă-narc de huit cu vecinii!? Să spună că eu te pun? Nu-i destul că și-așa nu mai avem zile bune și trai tihnit din pricina lor? Hai? Și-apoi, de ce țipi? Or poate vrei să-l mînii pe tatu-tu și să-ți infierbînte oleacă urechile? Să nu țipi, că-l smintești de la scris, auzi?

Mihăiță se-ntoarse descumpănit, cu ochii-n lacrimi, lovit pînă-n adîncul sufletului, neînțelegînd cum poate mamă-sa să-l ocărăască în halul acesta, cînd, chiar dumneaei, în postul pastelui s-o sfădit la cuțite cu mătușa Mandița pentru că haramul lor de porc a intrat în grădină și-o stricat straturile? Dar tată-său nu se sfădește într-una cu badea Gavrilă Marchidan? Și-acum!?

— Păi de ce vine să-l bată pe-al nostru?! Nu spuneai și mata mămuță, că vecinii noștri...

— Tssst! Guuraa! Gura, cărpănosule! Gura, răuane! Ce spuneam eu, spuneam... nu-i treaba ta!

Mihăiță capitulă, nu atît în fața argumentului, cît în fața nuiielei care s-agita amenințătoare în mina mamei. Țușni pe poartă și văzîndu-se pus la adăpost de orice primejdie, strigă inciudat și răzbunător :

— Ba am să-l cotonogesc! Am să-l cotonogesc!

Răcorit de năduf se opri apoi cu picioarele înfipte-n colb, cu mîinile la spate și începu să privească atent și curios la soră-sa și la Mitriță Zvoříșteanu care stăteau de vorbă pe podet. Stăteau de vorbă — vorba vine : mai mult tăceau și se priveau din cînd în cînd, pe furis, repede și sfios, fără să bage-n seamă nimic din ce era împrejurul lor. Ședeau cu ochii în pămînt, tăcuți, unul lîngă altul, fața chinuînd între degete un capăt de basma, el, scormonind cu vîrfurile bocancului țărîna podetului. După o vreme, cînd tăcerea deveni prea apăsătoare, flăcăul ridică fața și rosti încet, cu-o gravă seriozitate, privind undeva în văzduh, pe deasupra plopilor din poartă :

— Ii cald! Are să ploaie!

Ileana ridică și ea fața îmbujorată, cu ochi mari, verzi, genați și sprîncenați, și rîse încetîșor, arătîndu-și dinții mărunți și albi ; dînd cu ochii de frate-su, tresări supărată :

— Pleacă de-aici! Pleacă!

Mihăiță nu plecă. Se strîmbă numai și-i arată limba. Cei doi îl lăsară în pace. Curînd și uitară de el.

Și tăcerea s-așternu iar grea, apăsătoare.

Bătrînul stătea tot pe' prispă, nemișcat, parcă temîndu-se să nu tulbure liniștea. Nora nu-l mai privea. Își vedea de treburile ei și părea că ascultă cu încordare să desprindă ceva din aerul nemișcat și-mpietrît, înclăștat de tăcere. Nici cîrîitul găinilor nu se mai auzea. Încetaseră și clopotele. Și-n liniștea asta, bătrînul strigă de-odată c-un glas tremurător :

— Noră!

Nora tresări.

— Noră! — mai strigă o dată bătrînul.

— Ce vrei?

Bătrînul se ridică și s-aproie de hornoaică:

— Du-te-n casă! — spuse apăsător, c-un fel de înverșunare, ațîțat parcă de așteptarea împietrită de pe fața femeii. Oprește-l! porunci scurt. N-am să îngădui, auzi? N-am să îngădui! Munca mea... S-arunce totul în vînt! Și lui Gheorghieș... cînd se-ntoarce Gheorghieș, ce să facă? Să pornească la cerșit? Hai?

Atunci se petrecu ceva nemaipomenit.

Nora se făcu albă ca varul, ochii i se aprinseră și privind-o pe bătrîn drept în față, șopti cu-o răutăcioasă bucurie:

— Gheorghe n-are să se întoarcă!

Bătrînul scrișni și se clătină:

— Tîră!

Rămaseră cîteva clipe față-n față, măsurîndu-se cu priviri ucigătoare, apoi amîndoi tresăriră și avură aceeași mișcare de surprindere, de așteptare și groază. Dar bătrînul cedă. Lăsă fața în jos și plecă. Nora răsufli ușurată. Abia acum, simțînd cum tremură toată și cum i s-au înmuia dintr-o dată genunchii, își dădu seama prin ce clipă de groază trecuse. Spre ea venea Ileana. Dacă bătrînul ar mai fi deschis încă o dată gura să rostească cuvîntul acela îngrozitor...

Ileana se opri în fața ei și se-ntinse, înălțîndu-și mîinile goale pînă la umeri, frumos modelate, cu pielea albă, lăptoasă-arămie, acolo unde-o atinsese soarele, într-un fel parc-ar fi vrut să zboare. Era înaltă, voinică, avea obrazul rotund, delicat, ca de copil, colorat de-o gingașă rumeneală, buze mici, cărnoase și sprîncenele mătăsoase, arcuite pe frunte într-un fel de mirare, sau nu știu ce tainică întrebare.

Părea că nu observă, sau că nu vrea să observe aerul acela de încordare și vrăjmășie care plutea în văzduh și nici umbra de vrăjmășie și-n-cordare de pe fața bătrînului și-a mamei. Alergă spre casă, intră în umbra cerdacului perdeluiț de rouruscă, și călcînd ușor, pe viriul picioarelor, se apropie de ușa din fundul tindei. Parcă cu teamă, apăsă clanța. Crăpă ușa, strecură o privire înăuntru și numai după aceea, încet, cu mare băgare de seamă, intră și ea tiptil în odaia încăpătoare, răcoroasă, cu tavanul încovoiat de bătrînețe. De pe grinzile încovoiate și ele, din geamurile mici, acoperite de perdelețe, de pe lăițele rînduite pe lîngă tuspatur peretii și de la clidul de scorturi, lăicere, saci, macaturi, perne, cultuce înflorate și ștergere cu franjuri mari zidite cu meșteșug în ungherul de miază-noapte deasupra șipetului măiestrit zugrăvit, năvăleau care mai de care mirosoari de lînă, aer închis, busuioc, sulfînă, pelin și calapăr uscat.

Ileana înaintă pînă-n mijlocul casei și se opri nehotărîtă, cu ochii la tată-su.

Petre Istrate, un bărbat voinic, cu umeri lați, îmbrăcat într-o jiletcă de suman ca a bătrînului, cu dinaintii din raicort, întors cu fața spre peretele de către răsărit — de unde-l privea un șir de preciste cu prunci în brațe și-un sfînt Ilie măsliniu, uscat și bărbos, cu-o căutătură posomorită, plină parcă de muștrări — sâtea aplecat deasupra mamei și scria ceva apăsător, pe-o foaie albă de hîrtie, făcînd să scîrșie penița.

Ceea ce te izbea la el de la prima vedere, era fruntea mare, crestată de cute, care parcă-i strivea întreaga față și ochii curați, cu ceva copilăresc în ei. Acum fruntea lui părea și mai înaltă și de încordare i se înroșiseră pînă și vîrfurile urechilor. Toată fața îi era un lac de sudoare. Din cînd în cînd se îndrepta din șale, ridicînd ochii și țintindu-i pe fața muștrătoare a sfîntului Ilie, își ștergea sudoarea de pe frunte, curăța cu unghiile degetelor vîrfurile peniței, răsuflea greu, făcea cu condeiul prin aer rotocoale și flori, apoi se așternea iar pe scris.

Ileana se apropie de el. Se așeză la spatele lui, cu fața și ochii aprinși de curiozitate, și, înălțîndu-și gîtul, citi dintr-o răsullare :

Eu, Petre M. Istrate, țăran mijlocăș, nescris în partid, de 38 de ani dimpreună cu întreaga familie compusă din una soție Smaranda, tata meu Miron Istrate cu tustrei copii care îi am, fata Ileana de 18 ani, băiatul cel mare Ghiță de 15 ani și Mihăiță cel mic, de bună mea voie și nesilit de nime, vreau să schimb traiul vechi cu aista nou drept care mă rog să fiu primit în gospodărie cu starea materială și inventarul care stă scris pe cealaltă parte...

Foarte mișcată, Ileana atinse umărul tatălui și-i suflă încetișor la ureche :

— Tătuță... îndreaptă acolo.... Se spune inventar, nu inventar cum...

Dar nu mai urmă. Tatăl își înălță fruntea bombată și scăpără din ochi :

— Am să-ți arăt eu ție, deșteapto! — o amenință el jumătate-n glumă, jumătate-n serios. Mie îmi spui tu asta?! De la care-ai învățat să vorbești?! Iote ce vidmă de fată! „Nu se scrie așa!“ Parcă eu nu știu că nu se scrie așa? Da' poate că anumit am scris așa! Ei! mormăi el ghiduş și ridică ochii spre sfîntul Ilie cu-o privire care voia să spună : „Ai văzut, prea sînte? Iaca ce copii mi-o hărăzit dumnezeu!“

Ileana fugi la ușă și de-acolo mai întoarse o dată capul rîzînd ca un spiriduş :

— Tătuță... O fost Mitriță. Zice că-n tot satu numai de cererea noastră se vorbește.

— Bine, bine... încuviință tatăl și zîmbi îmbunat. Lasă să se vorbească. Da, ia stai! Ce face tata? S-o dus la biserică sau nu?

— Nu. Stă pe prispă.

— Hm! Asta nu-i tocmai bine! Dar lasă tu, du-te-n treaba ta...

Rămas singur, Petre muie condeiul în călimară și scrise apăsător „inventar“, mîngîind cu vîrfurile peniței de cîteva ori literele „i“ și „n“. O dată isprăvită cererea, fața i se lumină, tuși, își dresese glasul și citi în gînd cele scrise „pe cealaltă parte“. „Bun!“ rosti el mulțumit și zîmbi. Avea simțămîntul că s-a ușurat de-o povară. Își simțea chiar inima bătînd mai liniștit, ca atunci cînd tragi la coasă pe-o zi de arșiță, topenia pămîntului, și te lași în iarbă, la umbră. O ușoară amorțeală îi cuprîndea tot trupul, pînă și ciolanele parcă îi le simți grele și moi, numai capul se limpezește uimitor, parcă scufundat într-o apă rece și gîndurile se rînduiesc și ele încete și drepte ca niște brazde; ce vei face pînă-n seară, dacă va trebui să bați coasa o dată sau de două ori, apoi mîine la ce ogor să apuci și așa mereu pînă ce gîndurile se-nclcesc și te fură somnul. Mai citi odată cererea, cu-aceeași desfătare și mulțumire cu care la coasă se oprea în capătul ogorului să vadă iarba culcată în brazde, apoi o-mpături frumos, o băgă în buzunar și ieși afară.

Soarele ardea deasupra nukului, scăpărînd fișii lungi de lumină printre crengi și împrăștiind gheme de petală pe jos. Sus, sus de tot, se-ntindea nesfîrșirea albastră, împietrită. Petre rămase în prag amețit ca de-o bucurie neașteptată. Jur împrejur, în toate, se vedea întipărită o pace adincă, în lumina soarelui care nu frigea încă ci numai mîngîia plăcut fața, în clătînarea ușoară a frunzelor și din toate parcă țîșnea o bucurie tainică, din pămînt, din iarbă, din aer. Pe o astfel de vreme-ți părea rău să te gîndești la lucruri neplăcute și-ți venea să crezi că urîteniile și scursurile vieții, necazurile, chinurile, vrajba, patimile, pizma, lacrimile, batjocura, au dispărut toate făcînd loc luminii, liniștii, păcii și bucuriei aceleia ciudate care se revărsa ca o apă molcomă cuprinzînd și scaldîndu-ți sufletul.

— Petre!

Bătrînul se aplecă și bătu cu cîrja-n prispă. Gheboșat, cu coatele pe genunchi, cu mîinile noduroase, pămîntii încleștate pe cîrjă, cu fața împietrită și suptă, răvășită de ciudă, părea crescut acolo de-a dreptul din lutul prispei. Și vocea lui înăsprită, gîjiită, uscată, părea și ea de lut. Fișii prin aer cu o mîină de țărîină și-l lovi pe Petre drept în față.

— Petre!

— Ce-i tată? — întrebă Petre despărțindu-se cu părere de rău de liniștea aceia binecuvîntată. Nu te-ai dus la biserică!? Vezi că-i tîrziu, să nu-ntîrzii!

— Ai vrea să mă vezi plecat, hai? Și cînd m-oi întoarce să-mi găsesc boarfele-n drum! Să mătrășești pămîntelu; să mă lași pe drumuri... Ai vrea tu, hai? Tare-ai mai vrea...

— Nu te lasă nimeni pe drumuri, tată, ce vorbești prostii?

Bătrînul săltă fața și-și strîmbă colțul gurii batjocoritor apoi se săltă și el greoi de pe prispă. Părea acum mai mic, mai pipernicit, era pămîntiu și i se vedeau dinții albi lucind sub mustață:

— Vorbesc prostii, hai?

— Tată! Dar cum poți spune așa-ceva! căută să-l domolească Petre. Nu ți-i bine aici? N-ai tot ce-ți trebuie? Ți-o spus cineva că te-alungă pe drumuri? De ce vorbești atunci ce nu trebuie!? Grija pămîntului o am eu, nu te doară pe dumneata capu de asta. Ți-am mai spus. Din postul paștelui într-una îmi bat gura cu dumneata... Înțelege, nimeni nu-ți vrea răul... dacă nu-ți place să muncești la colectivă, stai acasă... și-acasă trebuie să fie cineva, să vadă de toate... La muncă cu sila nu te pune nimeni. Nu vrei, nu muncești, de ce să ne tot sfădim atîta!

— Cum!? Mîncă-te-ar dracii, așa vorbești tu cu mine! —strigă bătrînul și ridică bățul parc-ar fi vrut să dea în Petre, dar nu făcu altceva decît să-l învîrte prin aer repede, amenințător și să strige din ce în ce mai aprins. Așa! Așa vorbești tu cu mine! Fiîndc-am fost prost și ți-am dat pămîntu, acu-mi dai cu picioru!! Imi dai cu picioru! Hoțule! Banditul! Văd eu bine ce vrei tu, da nu apuci tu zilele acelea... Nu le-apuci, nu. Am să te fac de rîs în fața întregului sat. Cînd ți-o fi lumea mai dragă. Ascultă-mă pe mine, Petrișor!

— Te-am ascultat. Acum lasă-mă și pe mine să vorbesc.

— Să vorbești cu dracu nu cu mine! Eu atîta-ți spun. Nu te-atinge de pămînt! Pămîntu-i al lui Gheorghe. Așa ți-am spus și atunci. Îi dau în scris pe numele tău, da pămîntu-i al lui Gheorghe.

— Fumu din hoceag-i-a lui Gheorghe. Gheorghe, tată, nu mai are nici un drept.

— Nu mai are nici un drept! Crucea și dumnezeii tăi. Atunci n-am nici eu drept, hai? Da' pe tine cin-te-o făcut! Da' pământu cin-l-o făcut? Da' pe-aici ce se vede, holbează ochii, uite roată, portița, șura, fântina, cîle-a făcut? N-am dreptu! Uite bine, mă, uite pe-aceia ia, uite la casa asta în care stai, săriți-ar ochii, că m-apuc și dau foc, să ardă tot pînă la temelii. să vedeți voi ce drept am eu atunci...

— Tată, sfîrșește-odată, să stăm de vorbă ca oamenii...

— Da ce eu nu vorbesc ca oamenii? Ca cine vorbesc? Am început să urlu? Am să urlu, da, să mă audă tot satu...

— Nu urla, că ies pe poartă și mă duc! Te las singur să urlu la stîlpi, dacă ai poftă, să te-asculte stîlpii, dacă nu știi să vorbești omenește...

Petre se-ntoarse liniștit și porni spre poartă.

În ogradă se-ntinse o tăcere de moarte. Smaranda, Ileana, Ghiță, Mihai băiatul cel mic, se mistuiră toți ca-n pămînt. Nu se auzea o voce, o șoptă.

Petre păși încet, cu-n fel de greutate, abia mișcîndu-și picioarele, cu ochii spre poartă, apoi se opri și rămase nemișcat. Bătrînul îl urmărea și el înțepenit, cu ochii micșorați. De-odată simți o căldură moleșitoare topindu-i încheeturile și se clătina proptindu-se repede-n cîrjă. Rămase așa mult, parcă frînt în două de-o lovitură neașteptată, apoi își mișcă buzele cu-o strîmbătură urîtă și șopti încet, cu-un glas scîncit, neputincios:

— Măi Petre!

— Dacă nu știi să vorbești ca lumea...

— Mi-a trecut. Haide, vino-ncoace! suspină bătrînul și mereu cocîrjat, cu mîinile-mpreunate pe cîrjă, se așeză pe prispă și-ncremeni cu privirile rătăcite în gol.

Îl copleșise o nepăsare ciudată. Parcă se scufundase undeva sub o apă tulbure, mîlnoasă și nu auzea nimic, nu vedea nimic, și ce era mai curios, nu simțea nimic. Își plimbă ochii roată prin ogradă, parcă să vadă dacă toate sînt acolo la locul lor, și șura, și grajdul, și treuca de apă a găinilor, uscată pe jumătate la soare. Privi însă totul din aceeași neînțeleasă înstrăinare, cu alți ochi, cu ochii omului care-a trăit o viață întreagă lîngă cineva pe care credea că-l cunoaște pînă-n cele mai nepătrunse hățîșuri ale sufletului și-n ultimul moment descoperă că nu l-a cunoscut de loc. Cu-aceiași ochi și-n același fel îl privi și pe Petre.

Petre nu se miră. I se păru chiar că așa trebuie să se-ntîmple. Bătrînul îl-a socotit pînă acum prost și bleg, un tontălău cu care se putea face orice și pe care-l porți de nas cum vrei, lasă că nu i-o strica să-l mai vadă și-ntr-altfel.

— Tată dragă, vezi, uite-așa, n-are rost să-ți faci sînge rău de pomană...

Bătrînul clătina din cap.

— Nu, tată, zău, nu clătina din cap. — îl rugă Petre serios și grav arătînd prin toată înfățișarea lui că de data asta nu glumește și l-ar durea inima ca tată-su să nu fie atent la vorbele lui și să nu caute să-l înțeleagă. Nu, tată, nu clătina din cap — repetă el cu-n glas schimbat. Dumneata ești un om bătrîn și eu nu mai sînt tînăr și nu-s nici atît de prost cum mă socoți dumneata.

Bătrînul ridică atunci fața și-l privi mirat apoi lăsă capul în jos. „Nu orice-ai spune, tot prost ești!” — arăta gestul lui.

— Ba nu, tată, nu sînt prost — se mohorî deodată Petre și fruntea lui se încreți toată și se adună parcă în jos peste ochi. De ce spui dumneata că-s prost? Pentru că n-am învățatura lui Gheorghe? N-am! Dar cine-i de vină? Eu? Dumneata? El? Nu știu. Doi nu se putea. Trebuia unu să rămînă la coada sapii și să scormonească țărîna. Sigur că trebuia. Nu zic nimic. Așa o fost să fie. Bine! Da te-ntreb eu; dacă rămîi prost nu fiindcă ești ci fiindcă nu poți să te ridici și tu altfel, ce să faci? Să dea toți cu picioru-n tine? Păi de ce? Unde scrie că tu ești mai rău? Și la urma urmelor, celălalt dacă-i mai bun, de ce să dea tot în tine? Și pe urmă de unde știu că-i mai bun, că dacă aș fi fost eu în locul lui nu eram de zece ori mai căpos? Ș-am să-ți mai spun ceva. Eu știu și de ce te opui dumneata să te înscrii în colectivă. Dacă el ar fi fost în locul meu și ți-ar fi spus „Haide“ te duceai. Dumitale nu ți-e acu atîta de pămînt, cît de el. Hai, spune, nu-i așa? Spune, hai!

— Și cum adică, să nu mă gîndesc la el? Să te las să dai pămîntu și cînd o veni să s-apuce de cerșit?

— Mai întîi, tată, nici n-are să mai vină!

— Ce? Ai înnebunit?

— Nu, n-am înnebunit. Și ți-o repet! N-are să mai vină. Ce să caute aici? Ce-a lăsat el aici?

Bătrînul îngâlbeni și-ncepu să tremure tare din tot corpul.

— Ți-ai ieșit din minți, spuse. Ți-ai pierdut mințile! Îi frate-tu, măă!

— Nu, tată — zîmbi Petre și se uită la el foarte liniștit. Nu mi-i frate.

Bătrînul sări atunci în picioare și izbi cu sălbăcie cirja-n pămînt.

— Cîine! urlă și simți cum îi ard obrajii și-i tremură genunchii. Pămîntul parcă se clătina sub el. Rămase înțepenit locului, cu capul vîjîind, gol, și gîfii încet, tremurător, parcă l-ar fi strîns cineva de gît: — Cîine!

— Nu-s cîine, tată — gemu Petre rănit, îndurerat și se ridică în picioare. Is om... îs mai om decît el. Dacă-aș fi cîine ar trebui să-i întorc tot răul care mi l-a făcut... mi-o mîncat viața și mie și Smarandei și eu...

O tremurare ca de plîns gilgîi în gîtul lui Petre și el se întoarse pe neașteptate, își strînsese pumnii și-o porni cu pași mari spre poartă.

Pe-aproape de chindie, satul moleșit de zăpușeală prinse din nou viață. În toropeala și liniștea înțelenită-n aer, se auzi deodată un zumzet slab de vioară și-un biziit de țambal, întrerupt de modulațiile răgușite ale unui clarinet.

Pe drumul dinspre Gherghel, înconjurați de cafele jocului, veneau muzicanții. Lazăr Bosoî cu surtucul pe umeri, adus din spate, cu vioara înfiptă-n gît, cu capul gol și pleșuv culcat pe vioară, părea o ciudată pasăre cenușie care-ncerca zadarnic să-și ia zborul scoțînd niște sunete-năbușite, pîngătoare. Sunetele singure se-nălțau tremurătoare spre cerul învilvorat de vară și păreau că-l trag după ele; el cerca zadarnic să se desprindă de pămînt și neputincios se tîrîia încet, cu pasul frînt. Obrazul lui boțit, cu ochii aproape închiși, schimonosit într-una, părea stors de-o jale adîncă, de-o jale care nu se putea spune-n cuvinte și pe care plînsul vioarei o răscolea pîn-la fund, cum răscolește-o furtună de toamnă apa adîncă a unui heleş-

teu. Lingă Bosoi, Mitriță Zvorișteanu păsea încet, îngîndurat și cînta tare cu fața aprinsă și-ncordată, parcă i se topea sufletul de jalea vioristului :

*Foaie verde de mohor,
Toată lumea are-un dor, măăăiii...
Și mai greu și mai ușor,
Și mai greu și mai ușor, măăăiii...*

Țambalagiul păsea cuminte și nepăsător în urma lor, cu-o gravă seriozitate întipărită pe față și-și privea admirativ mîinile mari, negre, care-i săltau cu sprinteneală pe strunele arămii ale țambalului. Pășind rar ca la o paradă, cel de-al treilea muzicant, Pavel Chitoarcă, lung și subțire aidoma clarinetului, își umfla obrajii cărămizii și sufla în muștiucul umed cu-atîta strășnicie că ochii-i stăteau gata să-i iasă din cap.

Și Mitriță cînta, cînta de-și rupea inima-n piept cîntînd, și cîntecul lui plutea pe deasupra drumului, îi împresura pe toți și se risipea ca o litanie de clopot :

*Căci doru din pieptu meu
Îi ca pămîntu de greu, măăăiii...*

Se opreau oamenii prin ogrăzi și stăteau s-asculte. Fetele ieșeau la garduri cu buzele-ndulcite de zîmbet, îmbujorate, privind lung în urma cîntărețului. Numai babele cocoțate pe prispă la umbră moțăiau de somn și din cînd în cînd tresăreau supărate de muște și priveau cu ochii adormiți forfoteala din drum.

— Ira ! Iar le arde flăcăilor a zburda !

— Nu mai au astîmpăr, cumătră. Deloc nu mai au astîmpăr.

Muzicanții se-ndepărtau încet la vale. Vioara lui Bosoi plîngea într-una în aer, tremurător și-năbușit ; țambalul biziia nesimțitor ca o femeie artăgoasă pusă pe sfadă ; clarinetul hohotea gros și se-neca de plîns. Și Mitriță cînta acum cu capul pe spate, cu ochii închiși, legănîndu-și tot trupul și făcînd să răsune satul de cîntecul lui :

*Căci doru din pieptu meu
Îi ca pămîntu de greu, măăăiii !*

În urma muzicanților, de-a lungul drumului, porțile ogrăzilor scîrțiau pe toate tonurile și pe toate glasurile. Pîrleazurile trozneau. Cîinii tresăreau prin somn și hămăiau a lehamite ; înțelegeau și ei că nu-i ceasul potrivit să-și ia treaba în serios.

Pieptoși și fudui ca niște păuni, dîndu-și aere, băietanii tomnatici „cu armata făcută“, buni de-nsurat, călcau apăsat, pe cilcîie, cu capul sus, cu pălăriile slobozite pe ochi, cu mîinile la spate ; deschideau porțile cu virful piciorului și intrau în ogradă ca la ei acasă :

— Hai, fa ! Ești gata ? — numai atîta spuneau.

Flăcăiașii mai cruzi, ieșiți de puțină vreme la joc, săreau pîrleazurile prin grădină.

Țîngăii cărora abia le-a mijit mustața, intrau cu sfiiciune în ogradă, roșeau, își dădeau pălăriile tare pe ochi și numai după aceea vorbeau, cu-o voce spartă de cocoșei, privind mereu în lături :

— Hai la joc, Frivonie. Hai că te cer și de la mătușa Milia...

Copilițele „neieșite la joc“, se prăpădeau cu firea, se topeau de rușine și de plăcere, dar se codeau... își potriveau fotele... mereu tot li se părea că ceva nu le stă bine. Până-și înfigeau o floare-n păr trebuiau să rupă un buchet de garoafe și pînă nu striveau în palmă o stebă verde de busuioc, sau nu-și ungeau părul cu „brilantină“, ca orășăncele, nu se mișcau din ogradă. Cînd porneau, în spate, ca un jandarm, umbra țănoșă mama fetei, neliniștită și-ngrijorată. „Brilantină“ i-a cumpărat, ard-o focu de „brilantină“ că cost-o grămadă de parale! dar oare-ar juca-o flăcăii! Că pe unele, să le scalzi în „brilantină“ și tot nu le joacă nici dracu!“

Fata privea în jos, tulburată, parcă stătea la pîndă să nu care cumva să i se murdărească vârful pantofilor. Lucru mare dacă îngăduia flăcăului s-o ducă de mină! Abia după un ceas cînd va fi gustat din fiorii primei sirbe care dă amețeli, mica sălbăticiune, simțind în tot trupul atingerea brațelor vinjoase care-i frîng mijlocul, își va înălța fața imbujorată de plăcere și-și va pironi ochii arzători pe obrazul scaldat în sudoare al flăcăului.

Pe aproape de gospodăria Istrătenilor, Mitriță se desprinsese din grupul muzicanților și-o luă repede la picior.

Ileana-i ieși-nainte-n ogradă (pe semne că-l zărise pe geam), dar lui i se păru ceva schimbat la ea. Parcă nu-i erau toți boii acasă. Era ceva la ea care nu-i plăcea; prea zîmbea așa, nu știu cum, silit, parcă ascundea ceva... și pe urmă nu era nici îmbrăcată. Asta-l punea puțin în încurcătură. Nu știa dacă să se supere (măcar așa de-al dracului, să nu-și închipuie cumva c-are s-o aștepte mereu pînă se-mbracă și-și face dumneai toate fasoanele) dar parcă nu-i prea venea să se supere. Și iarăși s-o certe pentru rîmnică toată, parcă n-avea nici un haz... În sfîrșit, pînă să se hotărască el ce să facă, Ileana îl apucă de mină și toată numai zîmbet, îl trase după ea în spatele casei.

— Ce faci? se miră el. Du-te și te-mbracă.

— Mai stai oleacă! se rugă ea.

— Bine, stau — cedă el înmuiat de privirea ei caldă și de glasul rugător — dar du-te și te-mbracă.

— Las'că este cînd, doar n-o-nceput hora!

— Ei asta-i! Cum n-o-nceput?! Tu n-auzi muzica?

— Lasă...

— Mă rog — o făcu el pe nepăsătorul —, dacă vrei nici nu mergem. Te-o fi apucat cheful să stăm aici!?

— Ba să mergem... dar să mai stăm — o-mbolmoji ea.

Mitriță nu mai spuse nimic. Își scoase-o țigară din buzunar și se prefăcu că fumează nepăsător. Se uita-n pămînt, dar pe sub gene o pîndea atent pe Ileana. Acum nu mai avea nici-o îndoială că s-a-ntîmplat ceva. Ileana tăcea tot mai încurcată. „Trebuie că s-a-certat cu mă-sa și n-o lasă!“ se gîndi el. Voi s-o întrebe dar se opri, de-odată atent și-și ciuli urechile. Din casă s-auzea vorbind o voce străină.

— Tu... cine-i în casă!?! Cu cine vorbește moșul?

— Cu cineva... o venit aista a lui... Neculai a lui Babii...

— A lui Babii!

De mirare, Mitriță rămase cu gîtul strîmb, cu fața alungită și-nălțată spre geam. Dar așa auzea mai bine. Și cu cit asculta mai atent, cu atît fața lui se schimba luînd un aer de îndoială și de furie abia stăpînită.

— Mă, aista nu-i Babii.

— Nu, da'... — se repezi Ileana incurcată — ...Babii o venit mai-nainte. Aista-i Carabăț din dealu pădurii.

— Carabăț zici!? — se strîmbă Mitriță țuguîndu-și buzele, acum sigur c-a prins-o cu ocaua mică. Păi ce caută aista la voi, fa!? Nu sînteți sfădiți!?

Ileana-și mușcă buzele și-ncepu să facă fețe-fețe.

Mitriță sări de-odată-n sus ca ars și-o apucă de braț.

— Cine-i în casă, Ileană?

— Mitriță, să nu mai ajung! Bătrînul l-o chemat — cercă ea să se dezvinovățească.

El însă nici n-o ascultă. Clocotea. Izbi cu picioru-n pămînt și strigă amenințător:

— Tu, Ileană, să nu te joci cu focul! Alîta-ți spun!

Apoi se-ntoarse scurt pe cilciie, păși apăsător și urcă scările casei.

În odaia cea mare, tolănit pe pat, picior peste picior, cu țigara-n dinți, stătea Iliuță Bursuc. Lui Mitriță să-i vină rău, și alta nimic. Se ținu însă tare, își strînsese fălcile și păși înainte.

— Domnule Iliuță, ce zici! se auzi scîrțîind din celălalt capăt al odăii, de lîngă masă (Mitriță nici nu privise într-acolo), vocea bătrînului Miron.

— Ce-am auzit? Parcă scria undeva, la gazetă-mi pare c-am citit eu... cînd cineva intră într-o casă de om și sînt oameni înăuntru, trebuie să dea bună ziua... Pe unde se-ntimplă asta, domnule? Nu știi? Parcă pe la ceia cum le zice, de-s plini de păr și se mîncă unii pe alți...

— 'nă ziua! Îngăimă Mitriță c-o voce fiartă și păși ca pe ace.

— Ei, ce faci, nepoate? Ce faci, bre? Ce face ta-tu? Tot nu și-o mai găsit ginere!? — îl luă în primire bătrînul.

— Nu și-o găsit. Da dumneata ce faci? După cum văd și dumneata ești în căutare de ginere! mormăi Mitriță printre dinți și se uită urît la Bursuc.

— Măăă! se supără de-odată bătrînul. Intri-n casă la om, nu dai bună ziua și-o mai faci și pe nebunul!? Ia vezi!

Mitriță amuți și incremeni pe loc, parcă uită să mai meargă. Stătea drept și noduros în podea, apoi păru că-și amintește de ceva, că el a venit c-o treabă acolo și nu se cade să stea așa prosteste și porni înainte. Bîjbii cu mîinile pe perete și se lăsă greoi pe-o margine de laviță.

— *Mersi!* chicoti Iliuță de pe pat.

— Ce-i, mă? Ce vrei? se sborși Mitriță.

— *Bonjur!* făcu celălalt solemn. *Ches-che-ou?* Nu v-am văzuț de mult — urmă pe acelaș ton. — Da domnișoara, sora dumneavoastră, ce face? Tot cu sportu se ocupă? Transmiteți-i complimente!

— *Mersi!* se izmeni și Mitriță, rinjind. Da'mneavoastră, domnu Bursuc, tot la fabrica de popi lucrați? Tare frumos! Acum sînteți în vacanță și-ați venit să vă mai distrați pe la domnișoara Ileana?

— Ah, ce inteligent sînteți dumneavoastră! Cum de-ați ghicit?

— Iaca-așa mi-a trăznit prin cap. Da' ce? Poate v-ați șifonat!! Ce ziceți?

— *Tre joli bocu mișto!*

— Așaaa...

Lui Mitriță i se urcă tot singele la cap.

— Bine, dom'le Bursuc — mirii el galben, printre dinți și se ridică de pe scaun. Las' că mai vorbim noi și țărănește!

Și ieși trintind ușa.

— Mitriță! strigă Ileana neliniștită, văzindu-l atît de furios și-i ațînu calea.

El nici n-o suferi să se-apropie; o-mbrînci în lături și trintind poarta-n urma lui, o luă la deal călcînd apăsător de credea că are să detune pămîntul. Cum ajunsese la horă strigă de departe-un copil, îi dădu niște bani și-l trimise la Toma Bursuc după țuică. Pînă să vină copilul cu băutura, așteptă tăcut, nu s-amestecă între flăcăi și cînd un văr de-al lui veni lingă el și-l întrebă ce are, îl privi furios, de parcă i-ar fi făcut ceva și-i strigă cu un glas aspru:

— Am pe dracu! Tu nu vezi? Du-te de-aici și lasă-mă-n pace!

Se căi însă numaidecît de vorbele scăpate și cînd copilul veni cu băutura, se duse întins la vîru-su și-l imbie să bea. Dădu și altora să bea, bău și el însetat, și cu leaca ce mai rămăsese pe fundul sticlei se duse la Lazăr Bosoi.

— Be-o toată, bade Lazăre — îl pofti el morocănos — și să-i zici niște sîrbe, de să pici din picioare! Am un chef al dracului să joc — mai adăugă privind aprig împrejur la flăcăii strînși roată lingă muzicanți.

— Da ce-ai pățit Mitriță!? — se miră vîru-su, acum după dușca de țuică cuprins iar de curaj, și se dădu mai aproape de el.

Mitriță se posomorî de-ndată:

— Tu nu vezi, Ilie!? Ce mai întrebi?

— Ce să văd?

— Uite-te la mine! Tui paștele și grijania! și izbi cu ciudă pămîntul

— Ce-i, măi? Ce ai? — se miră celălalt. N-o vrut să vină?

— Hai, gata! Lasă-mă! O să vezi tu ce am! Hai, bade Lazăre, dă-i drumul!

Lăutarii își acordară instrumentele și-ncepură o sîrbă pipărată, moldovenească. Flăcăii alergară repede să-și aleagă perechile. Hora începu. Mitriță își strînse fălcile privind la jucători și-și trase pălăria tare pe ochi. Nu se putea hotări ce fată să-și aleagă. Băutura îl ajunsese și-i încălzea singele. Simțea într-adevăr că are poftă de joc. Parcă-l furnicau călcîiele. Își înalță gîtul și-și roti ochii peste toloacă. Avu o scurtă tresărire; ceva ciudat scăpără în privirea lui. „Am să joc numai cu învățătoarea cea nouă! Așa, de-al dracului!” își spuse și porni apăsător spre grupul intelectualilor așezat puțin mai la o parte, sub umbra plopilor. Învățătoarea se codi, roși, se uită speriată împrejur căutînd privirea învățătorului celui bătrîn care se-ncinsese însă la o discuție aprinsă cu agentul sanitar și nici n-o băgă în seamă; văzînd că nu-i nici o scăpare și că Mitriță o privește tot mai încrunțat, se desprinsese de lingă plop și păși șovăelnic, cu-n aer nefericit, de martiră. Nu putea să refuze. Acuma-i *democrație*, trebuie să joci cu oricine. Dacă nu vrei, asta înseamnă *separatism* și-o mai pățești. Flăcăii nu știu multe. Uite ce ochi are! După ochii lui se vede că-i băut! Ce să te pui cu-n nebun!

Mitriță mirii ceva printre dinți și fără s-o mai privească, o apucă de șolduri și prinse să bată pămîntul îndesat. Juca îndrăcit pisînd pămîntul și

dindu-și capul pe spate, triumfător, să-l vadă toți cu cine joacă. Fata se cam incurca. Era fiică de țăran dintr-un sat dobrogean unde se juca altfel și-apoi nici nu prea se prinsese la joc cu flăcăii. Fusesse curtată de elevi și studenți, în general de tineri cu purtări alese, și-acuma încăpuse pe minile cine știe cărei haimanale; după toate, nu știa nici bine să joace! Făcea fețe-fețe; de rușine nici nu-ndrăznea să ridice capul. I se părea că toată lumea o pîndește; avea sentimentul că s-a compromis pentru totdeauna, că nici nu va mai putea da ochii cu cineva de-acum înainte. Se înșela însă. Femeile nu numai că n-o birfeau, dar o vorbeau de bine; spuneau că-i foarte frumos din partea ei că nu se ține fudulă și joacă cu flăcăii; lela Mandița, mama lui Mitriță, nu-și mai încăpea în piele de mîndrie că feciorul ei joacă c-o *domnișoară*.

Infoiate în fuste largi, strînse cu briie de lînă, cu bluze roșii, verzi și-albastre, cu basmale înflorate pe cap, cumetrele stăteau tixite una în alta, cuprinse de mijloc, de brațe, de gît; le mergeau gurile ca melițele și gifiiau de căldură ca niște cloști pe ouă.

De-asupra plopilor soarele s-aprindea de necaz că nu poate cobori să se bage și el în hora flăcăilor și peste medean pluteau nori groși de colb care se lipeau de fețele asudate ale jucătorilor și le-neca respirațiile. Flăcăii pisau pămîntul vîrtos. Lăutarii o țineau una și bună. Abia isprăveau o sirbă că-ncepeau alta. Jucau toți de credeau că se omoară. Picioarele se-mpleteau; alergau; zdupăiau pe loc. Umerii săltau. Șoldurile fetelor se legănau; pașii le svicneau; vîrtejul le umfla fustele și le dezgolea pulpele pline și rotunde. arse de soare sau albe ca de mesteacăn.

Fetele ne jucate, strînse în cealaltă parte a medeanului, priveau pe sub sprîncene, cu ochi răi, la jucători, și-și vărsau năduful, birfind suratele norocoase. Fiecăreia îi svicnea puternic inima cînd vreun flăcău se așeza în fața lor. Flăcăul însă, ca un făcut, chema tot pe alta, ard-o focu'! Degeaba și-au ghilit picioarele cu cite-o cofă de apă și și-au lustruit ciuboțelele, dacă băitani, bătu-i-ar pustia, nici nu se uită la ele. Ba, cite unul mai zurliu, plezni-i-ar ficiații!, se așeza coala-n față, cu-o mină-n șold, se boldea cit se boldea și făcea cu ochiul spre Pachița sau Catrina ne jucată, dar abia apuca Pachița s-arunce ochiade fudule-n stînga și-n dreapta și să facă doi pași spre el, că pocitania ridea dintr-un colț de gură și clătina din cap:

— Nu tu, ia! Cealaltă! Hai-ncoa, Mariță!

Și Marița își răsucea fustele și se ducea mîndră ca o împărăteasă. Ah, uscați-s-ar fierea, Marițo! Bineînțeles, Mariței nici nu-i pása de obida suratelor. Ea se prindea de gîtul flăcăului, se strîngea-n el, se legăna, se-nălța pe călcîie și tropăia mărunțel, mărunțel, că nici nu-i vedeaș picioarele. Și flăcăul îndrăcit o sălta pe sus, înfigîndu-și lăboaietele păroase în mijlocul umflat ca o bute și chiuia de-i plezneau ficiații;

Unde joacă moldovenii.

Acolo pămîntu geme!

Iu-hu-hu! Iu-hu-hu!

Vărul Ilie trecu în fugă pe lingă Mitriță și-i strigă la ureche:

— O venit, mă! O adus-o Bursuc!

Mitriță se făcu că nici nu-l aude și chiui mai îndrăcit:

Zi-nainte, zi, mai zi!

Că la vară fi-oi cosi!

Din celălalt capăt de medean, Vasile Cobelea, un flăcău isteț și hitru, prinse strigătura din zbor :

*Cînd o fi iarba mai grasă
Și mîndruța mai frumoasă ! Iu-hu !*

Ileana fierbea. Ii auzea pe Mitriță chiuind, îl vedea jucînd cu învățătoarea și fierbea. Iliuță se-mpleticea, juca prost ; abia-și tîrșea picioarele ; ei îi venea să crape de ciudă, să intre-n-pămînt. Și lucru dracului ! Nu venea nici un flăcău s-o schimbe. Nu veneau. Se temeau de Mitriță, de bună seamă. Văzuseră ei care-i mișcarea. Ileana bănuia și ea de ce nu vin și-și mușca buzele de ciudă. Numai Iliuță nu bănuia nimic și se muncea să prindă ritmul sirbei, ținîndu-se țațoș că joacă fata cea mai frumoasă din tot satul și uite că nimeni nu cutează să vină să i-o schimbe. „Urit obicei și schimbatul ăsta al fetii ! Vine un mîrlan, te bate pe umăr și trebuie să-i dai fata. Dar uneori se-ntîmplă că-i bun obiceiul, mai ales cînd lăutarii o țin mult pe-o sirbă de te-apucă nădușelile și-ți vine rău !” gîndea el. Nedepriins cu sirbele repezi, se clătina amețit ; își simțea capul greu, de parcă-ar fi bătut o vadră de țuică ; genunchii îi tremurau ; totul se-nvîrtea în jurul lui. Abia se mai ținea pe picioare.

— Domnișoara Lenuța, nu mai pot ! Hai să ne retragem ! gemu în sfîrșit, sleit.

— Ce ? Ești nebun ! ? Vrei să mă lași în joc ! ? Nu se poate ! îi strigă fata cu ciudă și jucă-nainte cu-ndoită putere, acum aproape purtîndu-l ea pe el. Tot trupul îi era încordat, își ținea buzele strînse, ochii aproape închiși și fața-i ardea ca focul.

Nu te da muietului.

Ca iarba tăietului ! strigă Mitriță chiar lingă ei în bătaie de joc.

— Auzi ? șuieră Ileana-nveninată. Țin-te bine ! Dacă m-ai luat să mă joci, apoi joacă-mă ! Omul vrednic și la joc se cunoaște !

— Fir-ar a dracului cu sirbele lor cu tot ! izbucni Iliuță exasperat.

— Taci ! Nu te-mpletici ! Învirte-mă ! îi porunci fata pătimaș, ațîțată de vocea celuiilalt.

Soarele ardea acum parcă mai tare. Frigea. Topea. Colbul plutea mai gros. Iliuță simțea sudoarea cum îi intră-n ochi ; o simțea sărățică pe buze. Se-neca ; abia-și mai trăgea sufletul. „Poți să și mori dintr-o prostie ca asta !” își zicea. Pantofii-l strîngeau de Țopăia ca pe jăratec, și-i venea nu știu cum, să lase totul dracului și să alerge undeva la umbră, să se arunce așa îmbrăcat cum era într-un pîriu și să se răcorească. Simțea că-nebunește.

Mitriță tot pe lingă ei, chiuia într-una :

Nu te uita la cojoc

Ci te uită cum mai joc.

Bătea pămîntul pe loc, fișciia printre dinți, chiuia, se-nșuruba în călcie, trecînd fata cînd pe dreapta, cînd pe stînga, pocnea din degete și din potcoave și sărea în sus, ca mușcat de-un șarpe. Cîteodată își dădea capul pe spate, într-o pornire de patimă și deznădejde și tropăia sălbatec de parcă

de asta i-ar fi atirnat întreaga viață. Vocea-i suna aspru, șuerătoare și răgușită :

*Nu te uita la căciulă,
Ci te uită la făptură! Iu-hu!*

Alteori părea că vocea i se stinge, abia s-auzea, parcă-năbușită-n colb, dar pe neașteptate își nea încordată, că un strigăt de minie :

*Nu-i frumos cin'se ține,
Ci-i frumos cui îi stă bine!
Nu-i frumos cin'se gătește,
Ci cui i se potrivește!*

Pe neașteptate, la vioara lui Lazăr Bosoi plezni o strună ; cercurile rotitoare se rupseră deodată. Flăcăii alergară în toate părțile însetați să istovească o fântină de apă.

Cînd se văzu scăpată din mîna lui Mitriță, învățătoarea nu se mai opri pînă-n drum. Și-atunci se opri numai să-ntoarcă fața-napoi, să vadă dacă n-o urmărește.

Mitriță trecu pe lîngă Ileana și-i aruncă o privire plină de gelozie. Dar se prefăcu îndată nepăsător. „Uite că nu-mi pasă!“ spunea înfățișarea lui mîndră. „Ești un prost ! îi răspunseră ochii Ileenii. Nici mie nu-mi pasă!“ „Nu-ți pasă !? Da ! se-ntunecă fața lui Mitriță și prin ochii lui trecură fulgere de minie. Las'că vedem noi !“ o amenință el din ochi și trecu mai departe.

Vărul Ilie îl chemă de-o parte și la rîndul lui, îl cinsti cu țuică.

— Ce-ai de gînd ? îl întrebă.

— Ai să vezi !

— Lasă, mă, ce-ți faci tu singe rău de pomană ! îl incurajă vărul. Eu să fiu în locul tău, nici nu mi-ar păsa.

— Păi nici nu-mi pasă !

— Atunci ia de ici, mai bea un gît !

— Să trăești !

Sticla trecu roată și pe la ceilalți flăcăi, cafele jocului, prieteni de-ai lui Ilie și Mitriță. Cînd se goli, se cuprinseră cu toții pe după cap și-ncepură să cînte încetșor :

*Afară-i lună și bine
Cine mi-i drag nu mai vine...*

Cu chipul asodat, cu pleoapele lăsate, legănîndu-se din mijloc, Mitriță cînta cu-n glas coborît, metalic și sonor :

*Mă culcai și ațipii
Pusei doru căpătii
Cu uritu-mă-nvelii.*

Vasile Cobelea proptit cu-o mîna de umărul lui, înălța mai departe melodia, subțire, unduioasă și tristă :

Doamne rău mă-odihnii !

— *Doamne rău mă-odihnii!* — reluară ceilalți, îngroșind cîntecul și dîndu-i drumul ca un detunet pe deasupra medeanului :

Mă sculai și pipăii

— *Și nimica nu găsii* — se tîngui subțire, aproape plîngînd, Vasile Cobelea, și-o dată cu el se intristă de moarte, se învălui într-o neagră mîhnire și se ridică ușor ca un zăbranic catifelat de durere, vocea răgușită a lui Mitriță :

*Numai doru inimii
Scris pe fața perinii...*

Și toți reluară pătimaș, rupînd și dînd drumul cuvintelor din adîncul pieptului, cu-o negrăită tristețe :

*Numai doru inimii
Scris pe fața perinii
Cu cerneala ochilor
Cu pana sprîncenelor!*

După ce sfîrșiră cîntecul, rămaseră o vreme tăcuți, fiecare cu gîndurile lui, apoi se apropiară de muzicanți.

— Ce stați ? Ce stați ? — îi luă la rost Vasile Cobelea.

— Arde-i, bade Lazăre, un *tangău!* — comandă Mitriță stîlcînd anume cuvîntul.

Ceilalți riseră și-și deteră coate, privind cu coada ochiului spre Ileana și Iliuță Bursuc.

— Un tangău, măi ! Ce vorbești !?

— Trage-i, badié Lazăre, un tangău, că Mitriță ăsta, de-al dracului, numai tangău vrea, să nu se hurduce prea tare.

Bosoi își acordă vioara, o duse la umăr, și dîndu-și capul pe spate începu un tango leșinat.

— Așa da ! Așa mai zic și eu ! exclamă Iliuță încîntat și începu să danseze languros, stringînd fata la piept și îmbătîndu-se de mirosul părului ei, tulburător și proaspăt ca al mugurilor de salcie.

— Lenuțo ! Cu ce-ți dai tu părul ?

— Cu nimic !

— Zău ! Ah și ce frumos miroase ! se miră el. Să mă aștepți diseară pe malul pîriului. Am să-ți aduc o sticlută cu parfum. Am un parfum extra fin, franțuzesc...

Vru să mai spună ceva, dar îngălbeni deodată și rămase fără glas.

O mină grea îi apăsa umărul.

Mitriță stătea lîngă el cu picioarele larg rășchirate, cu mina înfiptă-n șold, neclintit, înalt, dîrz, ciolănos ; sub pielea rumenă i se mișcau mușchii puternici ai fălcilor.

— Zi, așa... Care va să zică mă refuzați, hai !? întrebă el cu un glas sugrumat, înăbușit, și scuipă drept la picioarele seminaristului capătul de țigară care i se stînsese de mult între buze.

— Cum ? Nu ! Poftim ! făcu Iliuță palid, cu gura uscată și rămase neajutorat cu brațele căzute de-a lungul trupului.

— Mă refuzați ? Nu binevoiți ! Vai, da'se poate ! Tocmai dumnea-voastră !

— Poftim! Dansați! — îl îmbie prevăzător Iliuță.

— Să dansez!? se miră Mitriță și mai mult. Dar dacă nu vreau?! Mă! Nu te uita urit la mine! De ce mă-njuri? Mă-njuri în gând, hai? strigă deodată și făcu un gest amenințător.

Iliuță se trase-napoi.

— Arde-l, Mitriță, ce-astepti? strigă vărul Ilie.

— Cîrpește-l! strigă un altul dintre flăcăi.

— Dă-i!

Mitriță rămase însă țepăn, nemișcat, cu-n zîmbet ciudat pe față, deodată se-ntoarse scurt și strigă la muzicanți:

— Marșul! Bădie Lazăre, zi-i marșul!

Bosoi începu să țîrlie nehotărît un început de marș.

— Mai tare! Mai tare! urlă Mitriță furios.

Iliuță Bursuc se uită zăpăcit în jur, roși pină-n albul ochilor și sforțîndu-se să-și păstreze o umbră de demnitate se strecură repede printre oameni. Flăcăii se strîmbau de rîs. Era pentru prima dată în Hîrtoapele cînd un flăcău pleca de la joc scos cu marșul. Mai mare ocară nici că se putea.

— Ha-ha-ha! hohoteau ei. Uite-l cum merge! Măă, popă neisprăvit! Dezbracă hainele că le-ai făcut de ocară!

— Șmecherie cu ghivent!

— Feteleule!

— Ia-o pe cărare, părinte, să nu te vadă nimeni!

— Și mai vină și duminica cealaltă!

Curios însă, Mitriță nu părea vesel. Altădată într-o astfel de împrejurare (care-l ridica vîdit în ochii flăcăilor), ar fi rîs mulțumit, s-ar fi sprijinit ciobănește-n cilcie și ar fi privit ludul și batjocoritor pe deasupra capetelor. Acum rămase drept, țepăn, cu mîinile înfipte în curea, cu capul în piept, absent la tot ce se-ntîmpla în jurul lui.

— Mitriță! scînci subțirel Ileana și s-alătură de el că o umbră supusă și umilită.

Mitriță ridică atunci fața. Avea obrajii trași ca după o boală; ochii-i ardeau în fundul capului. Ascultă o clipă parcă înfiorat vocea fetei, apoi se smuci de lîngă ea; sări ca fript; se-ntoarse și strigă sălbatic.

— Ce-ați amuțit!? Bădie Lazăre! Heei! Mai ziceți un marș! Ziceți și pentru ibovnică.

— Mitriță!?

Ileana-și îndreptă îngrozită ochii spre el; singele-i fugi din față; luptîndu-se să nu-și piardă stăpînirea, gata să cadă, își mușcă buzele și, dreaptă, cu capul sus, trecu împleticîndu-se printre oamenii care-i făceau loc ferindu-se-ntr-o parte.

După plecarea fetei, Mitriță ieși dintre flăcăi și-o luă și el încet la deal, cîntînd încetîșor, cu-n glas schimbat, de nerecunoscut; ținea fruntea-n pămînt și cînta încetîșor, tîrăgănat, copleșit de tristețe:

*Foaie verde de mohonor,
Toată lumea-are un dor, măăăiii
Și mai greu și mai ușor
Și mai greu și mai ușor, măăăăi...*

Mergeau mai bine de două ceasuri și încă nu ajunseră la cimp. Mai aveau de mers vreun ceas.

— Zenovie! — strigă Maftei Zvorișteanu de pe chelnă.

— Au! veni moale răspunsul Zenoviei din fundul carului.

— Nimic... Iasă! — se răzgîndi Maftei. — Vezi de potrivește mai bine lăturașii ciia, să nu se roadă leuca.

Boii, înalți, frumoși, cu frunțile late și coarnele desfăcute, în lături, pășeau domol prin mijlocul drumului, mișcîndu-și cozile și apărîndu-se de muște. Aerul fierbinte dogorea. Jur împrejur, dealurile se gheboșau istovite de-o lumină crudă, orbitoare. În zare tremura o apă jucăușă, alburie. Totul era ars, mort, incremenit în arșiță. Nagiții țipau jalnic cerșînd ploaia. Tri-lurile ciocîrliilor coborau stîns din înaltul cerului, vătuite de pîrjolul uci-gător.

— Poate o da Dumnezeu oleacă de ploaie! Tare mai înfierbîntă!

Maftei Zvorișteanu apucă în pumn mîneca aspră a cămășii și-și șterse sudoarea de pe frunte. Cămașa, în spate, îi era learcă de sudoare. Zenovia își trase basmaua pînă pe ochi, scuturînd bobitele de sudoare cu vîrfurile degetelor.

— Hăăăăis! Hăăăăisss! Cea! îndemnă moale Maftei iușnind cu biciul prin aer. Afurisit și pămîntu ăsta! pînă ajungi la el, îți iese sufletul.

— Ce-ai spus, tată?

— Nimic, nimic. Șezi binișor acolo și taci din gură. N-am spus nimic.

Mînia pricinuită de fecioru-su îi trecuse.

Ceea ce-l neliniștea și-i apăsa acum sufletul era gîndul că Petre Istrate a dat cerere de-nsciere-n colectivă. „Dacă se-nscie Petre e de rău — își zicea. Îmi dă toate socotelile peste cap. Tot ce-am plănuit se duce dracului. Ori bag și eu hirtie de-nsciere... Ori nu bag și-l las pe Mitriță să intre numai el... La urma urmelor, tot un drac. Dacă nu mă-nsciu, va trebui să-i dau lui Mitriță tot atîta avere cît îi dă Istrate fetei. Lui îi dă mîna. Poate să-i dea ca zestre tot ce are. Se-nscie-n colectivă. Cum s-ar zice, tot în gura lupului intră. Da'eu ce mă fac? Casa n-am isprăvit-o, bani n-am, de boi nu vreau să mă despart, griul nu-l pot vinde acum că-i ieftin... fata-mi stă nemăritată, dar-ar junghiurile-n ea! Și măcar dac-ar rămîne căpăținosu cela pe lingă noi, să ne mai ajute, să trag și eu vreun folos din ce-i dau, dar așa... Rămîn bătînd din buze. ȚȚȚ, rău așa, rău altmînterî. Ce-i de făcut?”

— Hăăăăisss! Hăăisss-cea!

După socotelile lui, Mitriță trebuia să-și aducă nevasta și zestrea căpătată de la socri, acasă la el. Nădăjduia să-l facă pe Istrate să-l ajute la terminarea casei și tinerii însurăței să se mute de îndată în ea și cu asta să-și mai rotunjească gospodăria. Așa se rînduiau lucrurile în familia lor din moși strămoși. Și nu numai în familia lor. În toate gospodăriile oame-nilor cu scaun la cap. Puiul zboară dar se-ntoarce tot la cuib, asta-i știut, să nu rămînă cuibul de izbeliște. Cei care se risipeau, croindu-și singuri un rost, sfîrșeau de cele mai multe ori căzînd în ghiarele sărăciei. Și nu numai atît. Zborul lor însemna destrămarea familiei. Un stîlp se năruia și casa slăbea din temelii. A-ți insura fiul și a-l opri să trăiască la un loc cu tine, în aceeași gospodărie, însemna pe lingă temeinicie și sporirea osîrdiei stră-moșești, un reazim de nădejde la bătrînețe. Știa din înțelepciunea aspră a vieții că-i mai dulce să-ți sfîrșești zilele la cuibul tău, decît să pribegești pe

la uși străine, chiar dacă ele sînt ale copiilor tăi. De aceea dorința lui ascunsă era să-și păstreze flăcăul pe lingă sine și să se descotorosească de Zenovia care-i înăcrea zilele și-i stătea pe cap ca o piatră. Și iață că lucrurile se rinduiiau taman de-a-ndoaselea. A dracului socoteală! Iși lua zborul Mitriță și rămînea Zenovia. Rămînea fără nădejde de măritiș. Gospodăria i se desfăcea, pierdea pămîntul, boii... și totul fără nici un folos pentru sine. Ce era de făcut? Nu găsea nici o ieșire. Adică da, erau două ieșiri: prima să intre și el în gospodărie laolaltă cu fecioru-su și cu Petre Istrate — atunci nu mai rămînea decît să-l facă într-un fel pe cuscru să-i dea ajutor la terminarea casei celei noi unde vor trăi însurăței, căci celelalte se rinduiiau de la sine — a doua: să dea cele de cuviință feciorului, după datină, și să facă Mitriță ce-o voi cu averea.

Nu-i venea la socoteală nici una, nici alta. În primul caz, după socoteința lui, ar fi pierdut totul. În al doilea, ar fi pierdut ceva mai puțin, numai pe jumătate. Dar el nu voia să piardă nimic. Dimpotrivă. Voia să ciștige. Așa stăteau lucrurile. Așa cel puțin le vedea el. În împrejurarea asta, iață de ce hotărîrea lui Petre Istrate de a se înscrie în colectivă însemna grăbirea furtunei. Maței o simțea pe-aproape și ce era mai rău, ce-l descumpănea și-l îngrijora mai mult, era presimțirea nedeslușită că-l va prinde nepregătit. „Ce-i de făcut? se-ntrebă el hărțuit. Stai, stai c-ar mai fi ceva — schimbă el pe neașteptate firul gîndurilor și zîmbi scărpinîndu-se după ceafă. Președintele Sfatului, Ilie Harbuz, nu-i dă stuf. Îl înghie la colectivă. Tot așa îl sfătuieste și fecioru-su. Da! Ar fi și asta o socoteală! Numai că socoteala asta *o fac ei*, și nu-i convine lui. Țigla, i-adevărat, se poate lua prin cooperativă. Se poate lua și tablă. Dar trebuie cereale, cam vreo 42 de dimirlii de grîu. Băgați la seamă! 42 de dimirlii de grîu! Și de ce numaidecît cereale? — se inciudă el. Cum cereale? De ce cereale? Banii nu-s bani? Nu-i vorbă că nici bani nu are momentan, dar de bani ar face el rost. Cereale însă, *nu*. Grișoru-i aur. Mai bun decît aurul. Lasă-l să stea acolo-n hambar, că stă bine. A așteptat atita, cum să-l dea acum cînd prețurile-s scăzute? Lasă să se ridice prețul. Lasă-l mai pe iarnă, și-atunci... Dar mai era încă ceva. Mai era statul lui Marchidan. *Uite, asta om!*”

„Știi ce-aș face eu în locul tău, măi Maței?” îi spusese Marchidan.

„Ce-ai face?”

„Uite ce. Grîu ai?”

„Am”.

„Aș lua un car cu grîu și m-aș duce cu el în Bucovina să-l schimb pe draniță. Aș face o afacere! Ei, ce zici? Poate mergem chiar împreună”.

„Da, așa n-ar fi rău. Așa ar fi poate cel mai bine. Acolo șindrila-i ieftină și grîul scump. L-ar costa numai transportul. Cu boii însă nu poate merge pînă acolo. Îi prea departe. Ar prăpădi prea multă vreme. Trebuie să împrumute o căruță și cai. Are să împrumute de la cuscru Petre. Chiar, ăla, Marchidan, are dreptate”.

— Hăăăăăiss boală! Ceeaaa!

Ajunseră la cîmp pe-aproape de amiază.

Maței trase boii de funie lingă șirul de clăi și fără să-i mai dejuge, le puse dinainte un braț de lucernă olojită adusă de-acasă. Zenovia aruncă drucul și arcanul jos, în miriște. Se apucară numaidecît de lucru. Fața rămase în car s-așeze încărcătura. Maței, de jos, începu să arunce snopii, umblind cu grijă să nu se scuture.

Arșița scăzuse dar era-năbușeală mare. Sudoarea lipicioasă amestecată cu colb le incingea frunțile, le îneca ochii, le curgea gîrlă pe față, pe ceafă, pe git. Țepii spicelor usturau; pielea brațelor rămînea roșie, ca ciupită de ger.

— Tată, vine ploaie! spuse la un moment dat Zenovia înălțînd capul.

— Lasă ploaia! Hai mai repede să terminăm de-ncărcat! — o zori bătrînul. Așează bine, proasto! Nu așa! Mai pe inima căruței! Bate mijlocul! Mijlocul! Și marginile nu le scoate prea-n afară. Haide repede. Na! Prinde! Nu-l lăsa, că se scutură!

Tatăl răsufla greu. Era tot numai o apă. Cămașa puteai s-o storci pe el. Alerga repede, izbind furca de fier în snopii sforagiți de soare, și-i zvirlea unul după altul, incînd, fără să mai arunce o privire în jur. Simțea și el ploaia apropiindu-se și se iuțea să termine de-ncărcat ultima jumătate.

— Zenovie, tu fată! Apucă mai de nădejde. N-ai inimă-n tine! Trage marginile! Așaa! Drept, drept! Ajustează la cornuri...

Pe neașteptate de-asupra cîmpului parcă se sparse ceva. Ceva ciudat răbufni și se mișcă în aer. Cerul se-ntunecă spre miez de noapte și se acoperi de nori. Vîntul răbufni cu putere tot dintr-acolo, rostogolind norii plumburii și-mprăștîndu-i pe miriștea aurie-albastră a cerului. Umbre mari, spăimoase, începură să gonească bezmetic pe deasupra popușoiștilor zburlite, pe de-asupra grînelor nesecerate, pe de-asupra ierburilor neliniștite, cuprinse de-nfiorare.

— Prinde drucu'! Așaaa! Repede! strigă cu-o voce groasă, răgușită și gituită Maftei Zvorîșteanu. Na funia. Leagă strins! Strins, n-auzi, fată? Acu, lasă-te pe druc. Așază-l drept la mijloc. Apasă capătu-n jos! Tare! Mai tare! Așaaa! Inc-odată! Haai, cu putere... cu putere, ăăă-ă-ă...

Pînă să termine ei, toată zarea se-nvineți pe nesimțite. Cerul se-ntunecă. Un început greoi de noapte se lăsă peste pămînt și-i cuprinse, îi învălui din toate părțile. Undeva departe, spre răsărit, printr-o spărtură de nori, soarele se mai ivi o clipă, ca un ochi mare de foc, apoi pieri și se făcu mai întuneric și mai rece. Și deodată se auzi un bubuit spart, parcă se prăbuși cerul. Zenovia tresări cu putere și-și făcu cruce.

— Tată! Ce ne facem?

— Taci, proasto! Taci! urlă bătrînul. Infige furca într-un snop. În mijloc, nu acolo. Gata! Acu dă-te jos! Sări! Țin-te de funie. Ce dracu, n-ai mai sărit niciodată din car? Repede! Numai de n-ar da grindină!

— Tată! Tătuță!

Zenovia scăpă mîinile de pe arcan și se rostogoli jos în miriște. Un trăznet puternic spintecă atunci cerul dintr-un capăt în altul. Fata se ghemui la pămînt, cu genunchii-n țărîna și-și făcu repede semnul crucii. Singele-i fugi din obraji. Rămase ingenunchiată, cu capu-ntre umeri, cu buzele albite, cu ochii mari, pîrînd gata să moară de sfîrșeală și spăima. Bătrînul îi dădu cu piciorul în spate și-o îmbrînci spre car. Fulgere verzi se-implîntară-n burta norilor negri-cenușii, ca niște harapnice de foc. Trăznet după trăznet începu să spintece văzduhul încețoșat. Ploaia căzu cu vuiet deodată, scurmînd țărîna miriștii. Ploua repede și mașcat, parcă turna cu găleata. Pe răzoare se scurgeau gilgiînd șiroaie noroioase de apă și se adunau în băltoace.

Bătrînul și fata se adăpostiră în dosul carului, dar și aici vîntul îi împroșca cu furoare de apă, îi izbea din toate părțile; le umfla hainele și sta gata parcă să-i ia pe sus.

— Doamne dumnezeule! Doamne-dumnezeule! bolborosea Zenovia făcînd cruci peste cruci.

Era o ființă slabă cu sufletul cîtropit de vrăji și năluci, de puteri diavolești și dumnezeiești. Și-n jur furtuna vuia și se vînzolea, parcă o mie de draci pocneau din harapnice și chiuiau tot mai turbat, acoperind cerul și cîmpia și glasul slab, stins, plin de înfricoșare al fetii:

— Doamne ferește și ne apăărăăă... Măicuța domnului... apăără-o-a-mne... pe pădure, maică, și pe pustietăți...

— Grindină! strigă deodată Maftei și-și făcu și el cruce, îngălbenind.

Cerul burdușit de nori fierbea, clocotea, cutremurîndu-se sub răbufneala tunetelor, tresărînd sub scăpărarea orbitoare a fulgerelor, lăsîndu-se mai jos, tot mai jos, aproape atingînd cîmpia.

— Vine grindină!

— Doamne apăără-ne... Nu ne lăsa...

Ploaia rece, ghețoasă, fișia prin văzduh, scurma miriștea, le biciuia fața, umerii, brațele, se rotea-n vârtejuri scurte deasupra popușoaielor; scutura talgerele de floarea soarelui; zgîlția coroanele copacilor; gonea bescmetic pe toată cîmpia care începu să vuiască surd, să se vînzolească, să se frămînte și să urle de groază.

Dar ce era mai groaznic, mai înspăimîntător, venea grindina, se apropia ploaia de piatră, prăpădul!

Inebunită de frică, Zenovia se strînse ghem și se aruncă sub car. Bătrînul fu gata să se azvîrle după ea, căci acolo, numai acolo, puteau fi feriți de primejdie, cînd auzi boncăluitul boilor. Pînă atunci nu-l auzise. Îl auzi și inima i se strînse ca într-o menghină. Dumnezeule! Ce să facă cu boii? Gîndul că boii trebuiesc salvați înainte de toate puse stăpînire pe el, birui frica. Trebuia neapărat să ia boii și să fugă. Să fugă cît mai era timp, pînă nu începea grindina, pînă nu venea prăpădul.

— Zenovie! Auzi, Zenovie!? Heei! urlă el cu fața congestionată, cu ochii ieșiți din cap. Eu iau boii și fug la cumătru Danalache. Stai acolo, nu-ți fie frică. Stai acolo! Auzi?

Danalache Daniliuc locuia pe celălalt mal al Jijiei. Trebuia să ia boii și să alerge la el. Nu-i păsa de nimic. Inima-i zvicnea dureros. Hainele-i erau ude. Dinții îi clănțăneau. Vîntul aspru îl pătrundea pînă la os, dar el nu-l simțea. Nu mai simțea nimic. Nu mai știa de nimic. Trebuia să fugă. Să fugă cît mai de grabă. Grindina nu mai putea întîrzia. Peste puțin va răpăi cu bătăi de tobă, împinzînd cîmpia, potopînd-o.

Luă doi snopi de orz, îi infipse în coarnezile boilor — să le apere capetele —, apoi se băgă între ei, îi apucă de funie și-ncepu să alerge.

Nu trecu mult și piatra începu să cadă ici-colo, rar, de mărimea oului de hulub. Întunericul se făcu mai mare, se-ndesă din toate părțile, amenințător, neîndurător, plin de spaimă. Și din întuneric furtunii, ca o haită turbată, vîntul ieși și uierînd, urlă, scheună, se izbi furios să-i rostogolească. Să-i facă una cu pămîntul.

Cerul vijii, văzduhul clocotea.

Nori de fluturi albi jucau pe cîmpie.

„Doamne-dumnezeule! Doamne-dumnezeule!“ bolborosea bătrînul și alerga nebunește. Îi dureau mîinile și umerii cît întindea funia boilor. Dar alerga înainte, alerga cu deznădejde, cu teamă, cu îndărătnicie, înfricoșat de moarte. Boii se grămădeau în el. Dădeau peste el. Îl călcau pe opinci. Îi zdrobeau picioarele. Îi loveau umerii și soldurile cu piepturile. În fața

primejdiei, om și bou se făcură tot una. Un singur trup. O singură suflare. Și goneau așa prin ploaia de piatră, împotriva vântului care le sufla în față, care-i oprea în loc, care-i dădea peste cap, căutînd scăparea, scăparea... Goana nebună ținea de peste zece minute, dar omului i se părea că ține de zece ceasuri, de-o veșnicie. Trecea printre popușoaiie înalte care-l plezneau în obraz, prin măracini care-i sîngerău picioarele, peste miriști albe de piatră, alunecînd mereu, gîfîind, abia trăgîndu-și suflarea, împins de boi, aproape strivit de piepturile lor.

Și deodată se opriră încremeniți, bătrînul și boii. În fața lor se căsca Jijia cu albia rîpoasă umflată de apă. Șuvoaiele mîloase, tulburi, amestecate cu birne, paie putrede, vietăți moarte, vreascuri, se scurgeau la vale clocotînd c-un vuiet asurzitor, zbătîndu-se între maluri, ca o reptilă uriașă inebunită de furie. Maței Zvorîșteanu aproape uitase de apă. Dar apa nu-l uitase. Era acolo, mînioasă, surdă, neîndurătoare. Nu-l lăsa să treacă. Il amenința cu șuvoaiele ei repezi, cu virtejuri nebănuite, cu bulboane ucigașe.

Frica de grindină era însă mai puternică decît teama de înec. Orice-s-ar fi-ntîmplat, trebuia să treacă. Altminteri nu se putea. Alunecară decî încet pe malul apei și începură s-o tale de-a curmezișul, prin vad. Omul înainta greu, anevoie. Picioarele îi fugeau în toate părțile, trase de curenți. Se clătina. În orice clipă putea să cadă. Dar boii îl opreau cu piepturile lor puternice, ocrotitoare și el își căpăta cu greu echilibrul, înfigea picioarele-n ml și pornea mai departe, încordîndu-și toți mușchii. Pe la mijlocul apei osteni însă atît de rău, că nu-și mai putea mișca picioarele.

— Doamne, nu mă părăsi! Doamne!

Picioarele i se făcură ca niște sloiuri. Junghiuri iuți îi curmară mijlocul. Inima-i bătea trudnic, bătăi zvicnite, de spaimă, ca-n fața morții.

Rămase cîteva clipe fără răsufulare, apoi își făcu semnul crucii și păși înainte. Dar... Dumnezeu! Piciorul călcă în gol.

Era pierdut. Nu mai întilnea fundul apei. Trebuia să se salte, să inoate, dar nu putea. Nu-l ajutau puterile și asta însemna sfîrșitul. Era pierdut.

O împăienjenire rece îi cuprinse ochii. Inima i se opri. Cu-o putere de nebănuît i se înțepeni în minte gîndul atît de nepotrivit cu momentul acela, că Mitriță s-ar putea să se-nscrie în colectivă și fără învoirea lui, apoi o ceață i se așază pe creieri.

Simți fiorul golului de sub picioare și alunecă fără simțire înclătîndu-se cu brațele de grumazul boilor...

.

Trecu o clipă nesfîrșit de lungă. Maței aștepta să-și ia rămas bun de la viață. Dar se vede că viața se înodase prea puternic de el. Nu voia să-l părăsească atît de devreme. Boii își întinseră spinările, ridicară picioarele și prinseră a înnota. Innotau. Inotau purtîndu-l între ei, tîrîndu-l prin șuvoaiele învolburate-n virtejuri. Il smulgeau valurilor, morții groaznice de înec.

Ajuns la mal, își reveni și continuă fuga cu forțe noi pînă-n ograda cumătrului Danalache Daniliuc.

Poarta era larg deschisă, cum o apucase furtuna. Nu se opri din fugă decît în grajd. Boii trudiți din cale afară, abia mai tîrîndu-și picioarele, se traseră singuri la ieslea plină cu fin, unde rumegau liniștiți boii

mărunți ai gazdei și stăteau cu capetele plecate două vaci bătrîne și-o vițică floreană. Maftei Zvorîșteanu făcu șumuioage de paie și-ncepu să frece boii virtos pe pîntece și pe spate. Iși simțea inima potopită de ceva cald, nemaicunoscut, ca o mare fericire. Simțămîntul ușurător al scăpării de primejdie, gîndul c-a fost la un pas de moarte și-acum, slava domnului, e viu și teafăr, îl amețea. Cuprinse cu brațele capul umed, cu părul strîns ciuciuete al bouului de către brazdă și-i mîngîie botul rece :

— M-ați scăpat, zmeilor, hulubașilor, m-ați scăpat! șopti.

Se rușină însă numaidecît de propria-i slăbiciune și ieși dintre boi, storcîndu-și în pumni poalele cămășii. Îl pătrunsese rău frigul. Nu-și mai putea reveni. Tremura de-i clănțăneau dinții.

— Ce-i, cumetre? Vai de noi! Te-o prins prăpădu ista pe cîmp? Hai noroc și voie bună! spuse gazda, un omuleț mărunt și gras, încălțat în niște ciobote mari de cauciuc, care se ivise pe neașteptate în ușa grajdului.

— Ce să spun! — se strîmbă jalnic Maftei Zvorîșteanu, dînd din mîini, parcă voind să alunge o vedenie. — Vai de capul meu! Eram să mor! Ce-am mai pățit! Fiuuu! Să mor, și-alta nimic. Fata mi-i pe cîmp... Vai de păcatele noastre! Numai pămîntu ăsta, bătut-l-ar urgia, c-am zis de-atîtea ori să-l schimb, să fac ceva, să găsesc altu mai aproape de casă... Oî, doamne, doamne! Să mor și-alta nimic!..

Cumătrul se sprijini cu umărul în ușă și se miră țuguindu-și buzele și înălțîndu-și genele rare, aproape nevăzute, pe obrazul lui rotund și mic cît un pumn, sbîrcit și spînatec. Săltă în sus umerii și totodată înălță și glasul — un glas slab, subțiratec și pițigăiat :

— E, ce-a fost a fost. Bine c-ai scăpat. Da ia poftim matale în casă... ia poftim, că doar nu ești la oameni străini... Agripina are să se bucure...

— Oi merge, cum să nu! Oi merge! mulțumi Maftei Zvorîșteanu, dîrdîind mai cu-nerșunare. Bodaproste, că m-am văzut aici. Mulțumescu-ți fie doamne! Prin ce-am trecut, păcatele mele, prin ce-am trecut! Am văzut moartea cu ochii. Iiii, cumetre, rea e moartea de înec. Mi s-a mai întîmplat o dată cînd eram mic... da acum credeam că nu mai scap! Picioarele... nu puteam urni picioarele. Mi s-o pus un cîrcel. Sîngele se răcise, auzi cumetre?, și-odată simt că mi se taie răsufierea. Gata, zic. S-o sfîrșit cu tine, Maftei Zvorîșteanu. Da, n-apuc să spun „doamne iartă greșelile robului tău“, c-odată văd că șoimii mei întind picioarele și prind a înota. Mare minune! Iac-așa! Inoată șoimii mei și mă scot la mal. Mare minune!

Danalăche Daniliuc întoarse fața și se uită cu mare uimire la boi, parcă atunci i-ar fi văzut pentru prima dată.

— Eu totdeauna am spus că boii dumitale... Zvirle pe ei lăicerul cela din ungher și haide în casă — spuse.

Ajuns în pragul ușii, Maftei se opri să-și șteargă picioarele.

— Poștește, poștește! îl îmbie cumătra Agripina, înclinîndu-se și făcîndu-i semn spre laița de lîngă plită. Iaca ai aici niște haine de-ale lui bărbatu-miu, schimbă-te, că eu mă duc în tindă.

Maftei îmbracă niște pantaloni vechi de-ai cumătrului care-i ajungeau pînă la genunchi, și-o polcă veche, apoi se așeză pe scaunul de lîngă plită.

Simți numaidecît o înviorare plăcută străbătîndu-i tot trupul cînd nările îi fură gîdilalte de mirosul acru de zeamă care venea de la oala

așezată pe plită și de cel dulceag de țuică, de la sticla care nu se știe cum, răsărise în mâinile cumătrului.

— Ți-i tare soacra, cumetre. Iaca... te-ai nimerit numai bine, glumi gazda. Taman la masă! Poftim! Ia-l de dușcă, să te încălzești. (Îi întinse un pahar mare de rachiu). Ia-l de bine! (Se așează alături pe un scaun, sorbi și el un pahar și își mai turnă unul). Da'ne-ai cam uitat, cumetre... făcu el cu imputare în glas. N-ai mai dat pe la noi, phiii! de nu mai știu când! Grindina asta, rea-rea, dar tot o avut o parte bună — te-o adus la noi. He-he-he! Cumătra ce face? Sănătoasă? Voinică? Da'finu nostru Mitriță, gata cu-nsurătoarea?

— Mitriță! oftă Maței și se cătrăni. Hm! Cu-nsurătoarea asta-mi scoate peri albi.

— Păi de ce? Fata-i bună, frumoasă... are și-o leacă de avere, după câte-am auzit.

— Avere! Ce avere? sări ca ars Maței. N-are nimic, cumătre. S-o băgat amăritu ceta de tatu-su-n colectivă, ce avere să mai aibă? Și pe deasupra mă zorește și pe mine. Ii gata beleaua. O s-avem încurcătură mare cu zestrea, ehe!

— Ei, lasă, lasă, noi să fim sănătoși... Cît despre necazuri... Ia gustă de ici o zemușoară grozavă! Ia și păhărelul ista de țuică. Servește te rog. Nu te uita că nu-i de unde. Sănătate să fie că toate s-or întoarce-ndărăt. Și sughiț bun la cumătra!

— Bodaproste. Roadă și sănătate!

— Cît despre necazuri... Ce ți-am spus eu? Greu, cumetre.

— Foarte greu!

— Așa nu merge. Vorba ceia. Dacă nu deschizi bine ochii, deschizi punga. Ia poftim, gustă și din aripioara asta. Uite ce rumeioară! 'mțțț! Îți lasă gura apă. Și s-o mai stropim c-o leacă de țuică. Așa... Și-acu, să vorbim deschis.

— Să vorbim, de ce nu!

— Nu mă cunoști de azi de ieri. Eu îți vreau binele, cumetre. Adevărat, îmi vreau și binele meu, ce dumnezeu! Ii mai aproape cămașa decît surtucul. Boii mei, îi cunoști. Iuți foc. Numai că-s cam mici. Maxim dacă pun 800 pe ei... mult 900. De asta-mi și vine greu. Nu știi... cu politica de azi. Du-te-ncoace, du-te-ncolo. Corvezi peste corvezi. Cum să le dovedești pe toate? Cu boulenii mei, de, cam greu. Dar dacă am face schimbul...

Danalache Dăniluic își frecă fruntea cu modestie și pupilele ochilor i se măriră. Aruncă o privire scurtă în direcția nevastă-si, clipi, se apropie de urechea cumătrului și netezindu-și mâinile grăsuțe ca niște pînicele, urmă cu căldură în glas:

— Hm! Iaca vezi-mneata, cumetre, nu te poți hotărî și asta-i rău. E foarte rău! observă, subțiuindu-și buzele și privind-și oaspetele printre gene. De ce adică dumneata, om deștept cum ești, nu judeci? Ai boi frumoși, ei și? Ce-i cu asta? Is boii dumitale?

„Mare coțcar!“ cugetă în sinea lui Maței și începu să rîdă:

— Da' ai cui is, cumetre?!

— În colectivă ai cui o să fie?

— Colectivă! Ce colectivă!? — sări Maței ca ars. — Ce am eu cu colectiva? Cel mult îl bag pe fiu-meu și-atita tot. Il însor și...

— Nu-i rea socoteala — prubului cumătrul. — Numai că cine se însoară azi fără boi? Trebuie să-i dai boii, pământ, avere... și-atunci? Mă rog, fă cum vrei. Da'eu ți-am dat un sfat dăunăzi. De ce nu vrei? Capeți și bani pe deasupra. Bani buni, pe-onoarea mea! Până atunci faci cum îți spun eu, lucrezi cu boii mei și când o fi să fie, dacă intri-n colectivă, știi că n-ai dus dumneata cei mai buni boi. Este?

„Este, dom-le, gîndi Maței și prinse să se miște neliniștit pe laiță. Nu-i rău așa. Și socoteala asta s-ar potrivi de minune cu însurătoarea și intrarea lui Mitriță în colectivă, plus acoperirea casei și măritișul Zenoviei.“

— Ce spui, cumetre? Bem aldămașul? Hei, ce zici? Batem palma?

— Stai, stai. Ce să ne pripim? Mai este vreme. Să mă gîndesc. Să vedem cît mi-i da pe deasupra... C-ai văzut. Nu că mă laud... boii mei, să umbli cît îi umbli și n-ai să găsești alții ca ei... șoimi adevărați, zmei, aur, nu boi. Aștia, bagă de seamă, m-or scăpat pe mine de la înec...

— Dacă-i pe-așa, cumetre, știi ce? Bate palma. Uite îți dau pe deasupra două mii de lei. Două mii! Auzi?

— Cît? căscă gura Maței Zvorișteanu și pleoscăi sec ca un pește care se înneacă. „Două mii! — își repetă în gînd și simți că ametește. Păi asta-i o avere! Două mii! aproape că șopti și ochii i se făcură cît cepele. Aista-i nebun! Curat nebun! Nebun de legat!“ Dar își trase de samă și rosti repede, clătînd din cap nemulțumit:

— Două mii! Nuu. Prea puțin. Puțin, cumetre. Ce fac cu două mii? Spune și dumneata. Așa boi n-ai să găsești în toată Moldova. Aur curat. Cu-n ceas în urmă, dacă nu erau ei, nu mai beam eu acum rachiu cu dumneata. Două mii! Nici nu mă gîndesc. Poate... dacă ai mai adăoga o bătrînă — clipi șiret. Și în sinea lui: „Ehei, dar ști că din mare încurcătură mă scoți, meștere! Cu două miișoare îmi pun tablă pe casă și-mi mai rămîne și de nunta băiatului. Și apoi, prăpădiții tăi de boi, pot să-i dau zestre flăcăului fără să mă doară inima. „Na, măi Mitriță. Na, băiete. Du-i la colectivă, dacă-ți place. Du-i, măi, că, acolo, bun, rău, nu se caută. Vită să fie. Eu oi scoate-o la capăt, n-avea grije. Pun la jug vaca cea bătrînă cu juncana...“

— Așa, cumetre... Poate dacă mai adaugi o albăstrică... atunci gata, facem tîrgul. Dumneata... zău cumetre, dumneata nici nu-ți dai seama ce cumperi...

— Ce să mai vorbim. Văd că nu vrei să-i vinzi...

— Păi cum, cumetre, poți să faci așa ceva bătînd din palme? Așa boi poți să umbli mult și bine și n-ai să găsești. Da las că mai viu eu pe la dumneata... și dacă te mai gîndești... dacă mai pui ceva... Amu, deodată, mulțumesc frumos pentru mîncare, rosti Maței Zvorișteanu cu dulceață în glas, înclinîndu-se o dată în fața cumătrului și o dată în fața cumetrei cu aerul lui grav și solemn. Afară s-o răzbunat, spuse el. Mă duc. Să mă schimb și mă duc. Uite, s-o uscat și hainele. Rămîneți cu bine. Și ce-am vorbit vorbă rămîne!

În crucea amiezii, cînd zăpușala apăsa din toate părțile, chircind iarba și frunza copacilor, pe ulița cea mare din mijlocul satului, prinse să se scurgă binecredincioșii de la biserică.

Înainte păseau mărunțul babele și nevestele clătînîndu-și capetele învelite-n basmale albe, ca florile de romaniță, și de sub ciuboțelele lor negre se ridicau perdelețe cenușii de colb. În urmă se rostogoleau bătrînii, ca un nor tulbure amenințător, de furtună.

Satul era pustiu.

Totul părea cenușiu, șters, pașnic, tihnit și moleșit de căldură. Prin ogrăzi, pe ulițe, nu se zărea țipenie. Dogoarea părea c-a mistuit orice vietate.

Și-n tăcerea asta încropită, în aerul nemișcat și mort, se stîrni deodată o mișcare nelămurită. Un șuier scurt străpuse văzduhul. Un strigăt izbucni furios, apoi o piatră se izbi într-o poartă stîrnind ciinii din acea parte a satului.

— Doarme! O-nchis poarta, boeru, și doarme de-amiază! grăi tărăgănat Miron Istrate și-ncepu să bată-ndesat cu cîrja-n ulucă.

Gardul era înalt. Poarta și mai înaltă. Nu se putea zări nimic dincolo. Numai acoperișul semeț de tablă roșie al casei, pîrînd că arde în soarele amiezii, îi înfrunta dușmănos. În slîrșit, o ușă pocni undeva în spatele casei și-o voce groasă se auzi strigînd minios:

— Leon! Ionică! Unde v-ați băgat, mă? Vedeți care bate-așa, fir-ar a dracului, parcă bate acasă la mă-sa!

La auzul acelei voci, bătăile din poartă se întetiră.

— Care bați, mă, așa!? Sfirșește-odată! strigă din nou vocea aceea minioasă, și Gavrilă Marchidan ieși de după casă, cu-o mîină țînîndu-și brăcinarii și cu cealaltă frecîndu-și ochii cîrpiți de somn.

— Hei, cine-i acolo? strigă el amenințător și cu pași grei, tîrșiți, se apropie de poartă.

— Nu deschide! S-stai! se auzi deodată o șoaptă neliniștită în dosul porții și fără veste, deasupra zaplazului apăru fața lui Costin.

— Ce-i, oameni buni? — întrebă el — Ce s-a întîmplat? Ce este?

— Deschide ș-ai să vezi!

— Lasă... stați dumneavoastră frumușel la locul dumneavoastră că se poate vorbi și de-acolo. Nu-i loc în ogradă pentru-atiția. Sînteți mulți!

— Și dacă sîntem mulți, ce? Crezi c-ai să ne duci de nas!? Nu vă lăsați, oameni buni! Impinge-n poartă! Deschide, nu sta! Să-i arătăm noi! izbucni amenințător vocea lui Miron Istrate.

— Ssssst! Gu-uraa! Oprește-l! Inchide-i gura! șușotiră deodată mai multe voci din drum și se auzi un tropăit mărunț de pași, o-nvălmășeală scurtă, ca și cum mai mulți inși ar fi sărit pe cineva să-l dea la o parte.

— Noi n-am venit cu ceartă. Deschide, tovarășe Marchidan. Noi cu bună pace — lămuri ca o scuză Luca Talpalaru.

Mai multe voci îl susțînură îndată.

— Așa-i! Am venit să vorbim omenește!

— Oamenii cu judecată se-nțeleg în liniște!

— Bine, și ce vreți dumneavoastră?

— Apoi noi nu vrem nimica, ce să vrem! — urmă netulburat Luca Talpalaru. — Să ne dai-napoi cererile și pace bună!

Un talaz de voci minioase izbucni atunci, se izbi în poartă, împinzi văzduhul și se împrăștie în toată ograda:

— Cererile!

— Vrem cererile!

— Ne retragem!

— Dă-ne cererile!
 — Cererile!
 — Sta-ați! Oameni buni! Stați! — strigă Costin — Stați să ne-nțelegem! Ce să vă dau!? Eu n-am nici o cerere!
 — Cum n-ai!? N-o fă pe prostu!
 — Unde-s cererile noastre?
 — Dă-ne-napoi cererile!
 — Le-ai luat cu hapca! Dă-le-napoi!
 — Oameni buni! Sta-a-ți! Stați, oameni buni! Dați-mi voie!...
 — Lasă vorba!
 — Nu bate cîmpii și dă cererile!
 — Desființăm colectiva!
 — Ce-ați spus!? Desființați colectiva!? Mai bine duceți-vă acasă, nu de alta, dar să nu vă pară rău mai târziu!
 — Îl auziți, fraților? Ne și amenință.
 — Nu ameninț pe nimeni. Vă spun cu binișorul să mergeți acasă.
 — Dă-ne cererile! Ce-ai făcut cu cererile?
 — De cîte ori să vă spun? Cererile nu-s la mine.
 — Da unde-s? La cine-s cererile?
 — Or fi la Ion Airine — s-amestecă speriat Gavrilă Marchidan, neștiind cum să-i ducă pe bătrîni, să-i vadă plecați de la poartă.
 — Tată, tată! De ce vorbești prostii, tată!? — se răsti la el Costin. În rîndurile bătrînilor se produse însă o schimbare ciudată.
 — Ce să mai stăm, fraților! Aideți că pierdem vremea! strigă Ilie Sulcu.
 — Hai, urniți-vă! Dă-i drumu, ce stai? îndemnă și Nică Țutuianu. Bătrîni se urniră din poartă și-o luară gălăgioși la deal.
 — Tată! Tatuță! Vin-acasă! — se auzi de la vecini glasul lui Petre Istrate.
 — Nu vreau! Nu! țipă vocea răstită și răgușită de furie a bătrînu-lui Miron. Mai bine vină și tu! Vină cînd îți spun!
 — Ce-ai făcut, tată? De ce-ai spus? se alarmă Costin. Imbracă-te și hai — strigă deodată clocotind de furie și indignare. Hai la miliție! Mama dracului! Iată rezultatul. Te porți omenește cu ei și dumnealor s-apucă de agitație. Hai repede să n-apuce...
 Pînă să treacă ei pîrleazul din fundul grădinii, bătrîni și ajunseră pe tolocă din fața sediului organizației de partid.
 — Nu vă lăsați fraților, nu vă lăsați! îi îmbărbătă Toma Bursuc și desprinzîndu-se din grup, o luă încet pe drum la deal.
 — Da unde mergi? — îi strigă cineva din urmă.
 — Ce să mai stau, fraților — se miră Bursuc. Eu n-am ce aștepta. Eu n-am dat cerere. Mă duc acasă. Da' voi nu vă lăsați. Trageți-i o mamă de bătaie de să pomenească și laptele supt la mă-sa.
 Bătrînul plecă grăbit întinzînd cataligele pe drum la deal, dar ceilalți din familia Bursucenilor rămaseră. Aspasia păsea în mijlocul alaiului. legănîndu-și șoldurile plinuțe și frecîndu-și pulpele într-un mers grăbit și deșanțat. Era aprinsă la față, avea fruntea leoarcă de sudoare, vîntura din mîini și-și strîmba într-una gura ei frumoasă, scoțînd o voce subțire, prelungă:

— Ardă-i-ar focu să-i ardă și-nghiți-i-ar pământu să-i inghită, că pământelu nostru nu le mai iese de la inimă...

— Olioloo, drăguțele maichii! îi ținea din urmă isonul cu vocea ei guturală, răgușită, baba Lefteroiaia, călcând îndesat și hurducindu-și fundul greu ca o piatră de moară. — De credința noastră strămoșească vor să ne despoaie! Sufletul din voi vor să ni-l scoată!

— V-o-nșelat, moșilor! V-o dus de nas! Ascultați-mă pe mine! Acela care crede că ei au nevoie de voi, acela-i prost! Arătați-mi-l și mie să-i spun că-i prost! — striga cu-ndărătnicie Octav Vițelaru aruncând săgeți de veselă ironie în dreapta și-n stînga. „Ah ce bine mă simt! Ce bucurie! De cînd aștept eu clipa asta!” spuneau privirile lui, aerul de-nflăcărare și mulțumire de pe față, și-ntreaga lui înfățișare bătoasă, îndirjită și bătăioasă.

— Ei au nevoie de brațe puternice de muncă, să le robească. Ce să facă cu voi? Vă ia pământelu și pe urmă, la gîrlă cu voi!

Vorbea din ce în ce mai aprins, simțind cum fiecare vorbă-i împunge drept în inimă pe bătrîni. Mergea repede, călca apăsător, împingea burta-nainte și-și sălta pieptul parc-ar fi uitat că nu mai îmbrăcase de mult tunica militară. Pieptul lat, musculos, de fost plutonier major, îi era acoperit de-o puzderie de peri galben-aramii care i se întindeau ca o plasă deasă, umplindu-i fața, gîtul și lăboaietele groase ca de urs.

Străbătînd medeanul, femeile, babele și moșnegii, se opriră, se-nvălmășiră care mai de care forfotind în mijlocul drumului și-ncepură să strige ca la un miting:

— Vrem cererile!

— Ne-o bolmojit de cap, Costin Marchidan.

— Să ne lase-n voia noastră!

— Ne retragem din colectivă!

— Să nu ne forțeze nimeni. Acuma-i liber să faci cum vrei!

Deodată un „aaaaaa” prelung izbucni din piepturile tuturor. Ușa deasupra căreia scria: „Org. bază Hîrtoapele” se izbi de perete. În prag apărură Ion Airine. Murmurele se opriră. Țipetele amuțiră. Pieriră. O liniște nefirească se-ntinse în aer. O tăcere plină de mirare. De surprindere. Nedumerire.

Ion trecu încet pragul. Pășii cu luare aminte pe prispă. Punînd piciorul pe prima treaptă a scării, întrebă liniștit, cu-n glas moale, inexpressiv, aproape indiferent:

— Gata slujba!? Veniți de la biserică?

Aruncă o privire la fel de liniștită în drum, îi cercetă o clipă pe bătrîni, — nu s-ar fi putut spune dacă atent sau mai mult așa în treacăt, absent — și spuse ca pentru sine, cu-o voce plină de mirare și surprindere:

— Eiii, ia te uită! Inseamnă că-i tîrziu și Aglăița m-așteaptă acasă cu mămăliga pe foc!

Coborî ultima treaptă și pășii grăbit în ogradă hotărît parcă s-o pornească mai repede acasă, să nu supere pe Aglăița care-l „aștepta cu mămăliga pe foc”.

Dar graba lui liniștită și hotărîtă, strecură un fior de neliniște printre oameni. „Cum asta! Se duce?” trecu repede prin capul lor și-un val de ciudă îi cuprinse pe toți.

Luca Talpalaru înfierbîntat încă de vorbele lui Bursuc tăie calea secretarului și i se proțăpi în față cu-o atitudine dîrză și provocatoare :

— Mai îngăduie, frate, c-avem o vorbă...

— Ce vorbă ? — întrebă Ion cu interes. Pentru prima dată înălță fața și privi împrejurul său cu niște ochi cercetători și atenți. Ce fel de vorbă ? adăugă, privind de astă dată undeva spre cer și pîrînd că și-a pierdut tot interesul pentru Luca Talpalaru și pentru ceilalți. Tot cea de dimineață *) ?

— Ce-a fost s-a dus ! N-are rost să mai vorbim ! spuse Luca mereu dîrz și provocator, uitîndu-se la Ion și măsurîndu-l c-o privire muștrătoare.

— Atunci ce este ? Ce s-a întîmplat ? întrebă Ion mai mult șoptit, abia mișcîndu-și buzele negricoase, crăpate de arșiță și tresări fără voie ză-rînd fața asudată, îmbujorată și crispată de furie a Aspasiiei.

Bulucul de oameni, descumpănit de liniștea lui apăsătoare, plină de siguranță, surprinse tresărirea aceea ciudată, ca de teamă, și prinse să lăr-muiască din nou :

— Cererile !

— Ne retragem din colectivă !

— Dă-ne cererile ! Cererile !

Țipau. Urlau. Se-mbulzeau în jur. Se-mbrinceau. Se călcau pe picioare unii pe alții. Se-nghionteau. Se-njurau între ei, dușmănoși și răi, ca niște cîini gata să se-ncaere. Și Ion stătea înfipt în mijlocul lor, buimăcit, nemișcat, cu spatele puțin încovoiat, ca un lup singuratic neștiind ce să facă și nefăcînd nimic altceva decît să pîndească, neclintit și-ndărătnic. „Ce-i asta ! Au înnebunit ? Ce-i cu ei ?” se-ntreba cu-nfrigurare și stătea mai departe nemișcat, rotîndu-și ochii-mprejur cu ciudă. „Aha, își zicea, o nouă provocare ! O nouă trebușoară de-a lui Bursuc !”

— Ei, dar mai tăceți odată ! răcni el tare, arătîndu-și amenințător dinții albi și puternici și fulgerînd cu mina pe deasupra capului, parcă ar fi spîntecat aerul cu-o sabie.

Strigătul lui căzu ca o detunătură peste celelalte. Le acoperi. Le birui. Le-mprăstie.

— Liniște ! Li-ni-ște !

— Strigați toți de nu se mai înțelege o vorbă — spuse liniștit, printr-o sforțare recăpătîndu-și stăpînirea de sine și continuă să se uite cu tot mai multă atenție împrejur, căutînd parcă ceva în aerul învîlvorat al zilei, un semn, o prevestire, un punct de sprijin pentru ca să se-ntărească și să poată deveni și mai sigur de sine și mai calm. Vă rog — urmă pe același ton potolit, ușor dojenitor — Vă rog, fără urlete, că nu-i nimeni surd. Să vorbească cineva. Iaca, să vorbească moș Miron Istrate că-i mai în vîrstă Ce este ? Spune dumneata...

Bătrînul Miron avu și el o tresărire scurtă. Ieși un pas înainte, izbi cîrja-n pămînt, se rezemă în ea mocănește și-și plecă fața. Cîteva clipe nu izbuti să îngăime o vorbă. Umerii i se girboviră. Gîtul și urechile i se făcură stacojii. Fruntea i se broboni de sudoare :

— Spune, ce stai ? il înghiontiră cei din spate.

— Dă-i drumu !

*) In cursul aceleiași dimineți, tot sub influența chiaburului Bursuc, grupul de bătrîni, încercînd o diversiune, răspîndiseră în sat ideea înființării unei asociații agricole, în care să intre și chiaburii — asociație care avea drept scop torpilarea gospodăriei agricole în curs de înființare.

— Dezleagă-ți limba!

Bătrînul își scutură umerii, ridică fața cu-o expresie chinută, crispată, care-ți făcea rău și izbucni pe neașteptate, cu-o voce intensă, amară, dure-roasă și-ndârjită:

— Tu nu vezi? S-o pus ăsta al lui Marchidan pe capu' nostru! Vrea să ne belească la piele! Tu nu vezi?

Strigătele lui se-nfiseră în aer, sfredeliră urechile oamenilor și le-nfiorară inimile ca niște țipete de spaimă.

Ca un val care scade, se făcu o clipă tăcere, apoi vuietul crescă întârît, vijelios, amenințător:

— Cererile!

— Dă-ne cererile!

— Unde-s cererile?

— La mine! La mine-s cererile! strigă Ion cuprins de aceeași îndărătnicie, simțind cum un val de sînge i se urcă-n obraji și cum prinde să-i vijie capul. Oameni buni, dar de ce... de ce să vă dau cererile? Doar dumneavoastră de bună voie...

— Ne-am mai răzgîndit, ce mai! Ne lepădăm de colectivă! Des-ființăm colectivă!

„Desființați pe dracu!“ se gîndi Ion micșorîndu-și ochii și dînd un pas înapoi. Își scoase punga cu tutun și mișcîndu-și degetele cu-ncetî-neală, să mai cîștige timp, prinse să cerceteze fețele celor din jur. Văzu obrazul bărbos al lui Luca Tălpălaru, ochii lui ascuțiți ca de sălbăticiune, pumnii agitați prin aer în spatele lui... Cămașa albă a lui Savistian Șulcu... botșorul de iepure al lui Nică Tuțuianu, adulmecînd cu grabă aerul... fața Aspasiei de care-și feri îndată ochii... și deodată, deodată în învîlmășeală... Da, da, el era! Nu se putea înșela! Zărise bine, pieptul lat, mușchiulos, învelit în pănura galbenă-roșiatică de păr a lui Octav Vițelaru... „Ce caută aici?“ Mai întoarse o dată fața într-acolo. Acum Octav nici nu se mai ascundea. Îl privea arzător și-și arăta colții. „Aha! Așa stau lucrurile! Vasăzică- așa!“ gîndi Ion și-și aprinse țigara cu băgare de seamă, cu-o liniște ciudată. Lipită de buză, țigara îi fumea în colțul gurii. Fumul usturător îi împicloșa ochii și el își strîngea pleoapele și-și zbircea mereu obraji, încruntîndu-se muncit de gînduri tot mai sîcîitoare, greu de alungat. „Nu dau nici o cerere, fie ce-o fi!“ i se-nțepenea tot mai mult în creieri și fără voie își strîngea pumnii și maxilarele — „Dacă scap cererile din mîină, toată munca noastră se duce pe copcă!“ Dar dacă... și-i era teamă să-și spună gîndul pînă la capăt. „Nu trebuie să-mi fie frică! Nu trebuie! Nu trebuie! Își porunci. La urma urmelor — gîndi — așa ceva nici nu se poate-ntîmpla. E ziuă-n-amiază mare! Nu se poate! Ce-s nebuni? Aici în mijlocul satului?“ Ba orice se poate. Îs turbați! M-am purtat rău dimineață. Dar orice-o fi... orice-o fi, nu dau nici o cerere! Nici una!“ — și simțea cum se-mpietrește, cum i se-ncrîncenează inima. „Or să mă bată. Ei și! Mîine or să li se facă rușine și-or să-mi ceară iertare! Dar cererile rămîn! Voi fi mai tare ca ei, mai tare!“ își repetă cu-ndărătnicie, cu ambiție, cu bucurie aproape. Ridică mîna deasupra capului, într-un fel ca să atragă atenția tuturor, și-o repezi în direcția lui Octav Vițelaru.

— Oameni buni! Ia stați! Cum vorbim noi aicea? Cererile... asta-i o treabă a noastră, care ne privește pe noi, nu-i așa? Ce caută chiaburii

aici? Alungați chiaburii! V-au împuiat capetele cu minciuni! Alungați-i! Astfel nici nu stăm de vorbă!

— Zău! Nu stai! Ia te uită! rise cineva batjocoritor și lui Ion i se păru că risul acela era chiar al lui Octav Vițelaru. „O-nceput să ridice capul, năpîrca! O prins curaj!”

— Asta-i agitație chiaburească! Desmeticiți-vă! strigă scos din sărite, clocotind de furie.

— Ia te uită! S-a pus să țină-o predică! se auzi din nou aceeași voce batjocoritoare.

Și ca la un semnal, împrejurul lui Ion, din toate părțile, izbucni o grindină de strigăte:

— Vrea să ne-nșele!

— Nu-l credeți!

— Să ne dea cererile!

— Cererile!

— Astupă-i gura! Dă-i peste bot! izbucni mai tare decît toate, un țipăt și țipătul acela se-nlîpse ca un tăiș de cutit în inima lui Ion.

Uită de toate, de prudență, de teamă că-i va întărita și mai rău pe bătrîni, uită de orice. Se schimbă la față, îngălbeni și strigă c-o voce năprasnică:

— Peste bot am să-ți dau eu, viperă chiaburească. Am să te zdrobesc ca pe un șarpe!

Cu obrajii învăpăiați, cu ochii arzînd în cap, Aspasia Vițelaru țîsni dintre oameni, se-nșepeni în fața lui și rînji drăcește:

— Ai să-mi dai peste bot!? Da sub fustă n-ai vrea să-mi dai? Buhaiule! — Na! — țipă isteric, buricîndu-se și-și ridică deșănțat poalele, lăsînd să i se vadă rotunjimea mată și arămie a soldurilor frumos arcuite și albeața gălbuie, ca de smîntînă, a coapselor prelungi, ușor scobite-năuntru.

Un val de fierbințeală înăbușitoare înecă pieptul lui Ion. Rușinea și furia s-amesteca în el cu ciudă amară împotriva lui însuși, cu-o ură mistuitoare ațîțată de amintiri dureroase și vii ca o rană deschisă. Vorbele Aspasiei, privirile ei otrăvite, îl întăritau, îi răscoleau sîngele. Chinul sălbatic al dragostei pingărite și pierdute îi cotropi din nou sufletul. Scrișni, își mușcă buzele pînă la sînge, și, nemaiputîndu-se stăpîni, cu-o plăcere sălbatică, ce-i umfla inima pînă la plesnire, o lovi crunt cu pumnul în față.

Aspasia țipă și căzu pe spate.

— De ce dai, mă, în nevastă-mea? Cu ce drept? De ce? Tu-ți dumnezeii și Cristoșii...

Un pumn greu ca o măciucă îl izbi drept în moalele capului.

Ion icni și se clătînă pe picioare.

— Nu dați în el! Heeee! Nu daați! — se auzi atunci, ca de la o mare depărtare, glasul lui Petre Istrate și Ion zîmbi cuprins de-o ciudată bucurie. În ochi i se aprinse o lumină mare care i se răsfrînsese pe toată fața aspră, uscată, cu tăietura piezișă de pe frunte și cu buzele negricioase, crăpate. Nu mai țirziu însă decît peste o clipă, glasul acela se pierdu, se stinse și văzduhul se cutremură împînzit de-un răpăit ca de grindină:

— Dă-i!

- Scarmănă-l!
- Arde-l, mama lui!
- Satură-l de colhoz!
- Croiește-l, nu te uita!
- Fiiiuuu!
- Uuuh!

Arșița amiezii crescuse. Ziua de vară strălucea în bogate culori. Pe cerul alburiu, încins, ca de sineală, pluteau domol cițiva norișori galbenicenușii, creți ca o lână de oaie. Niște hulubi albi, ca niște fulgi de zăpadă, alunecau lin pe unda albastră a văzduhului. În aer adiau miresme fierbinți de câmp ars, de iarbă sforogită, de colb, sulfină și pelin veșted. De parte în marginea satului de unde se-ntindea vârgătura de covor a semănăturilor, răsunau stins, modulațiile ciocirliilor. Pe malul pîrăului, sub sălciile umbroase, se-ngîneau pitpalacii. Deasupra medeanului, deasupra drumului înecat în colb și arșiță, zburau și se-ncrucisau înjurături, țipete, fluierături. Vuietul și larma creșteau. Dar Ion nu mai știa nimic. Nu mai auzea nimic. Nu se mai simțea nimic. Pumnii îl zdrobeau. Spatele i se gîrbovea. Genunchii îi tremurau. Ochii îi ardeau în cap. Il chinuia setea. O fierbințeală mare îi încingea tot trupul...

— Heeee!, oameni buni! Oameni buni! Sînteți nebuni? Ați înnebunit? Dați-vă la o parte! La o parte-e-e!

Spătos, voinic, cu fața lui atît de blajină de obicei, acum strîmbată de furie, Petre Istrate izbea în dreapta și-n stînga cu pumnii, repezind femeile, îmbrîncind pe moșnegi și-și croia drum înainte spre mijlocul încăierării. După Petre săriră și vecinii de prin împrejurimi și se băgară între bătrîni să-l apere pe Ion. Încăierarea se mări. Vestea bății se-ntinse în tot satul. De prin curți, de prin ulițele lăturalnice veniră alți oameni, prieteni de-ai lui Airine. Nu se știe de unde apăru și Gheorghe Pintilie. Se băgă între bătrîni încăierați și-ncepu să strige tare, cu gînd să-i sperie:

— Miliția! Miliția! Fugiți! — strigă el și moșnegii speriați începură să bată laturile, aruncînd priviri neliniștite în lungul drumului.

— Fugiți! Miliția! — strigă și Petre pe undeva pe-aproape.

Dar nici cu miliția nu puteau fi alungați. Erau atît de înverșunați că se băteau ca chiorii între ei. Mușuroiau în jurul lui Ion. Se călcau. Se striveau. Era o-ncălcitură de brațe, de trupuri, o-nvălmășeală de nu se mai știa care și unde dă. Parcă erau înnodeați într-o plasă încîlcită și-ar fi luptat fiecare din răputeri, izbind pumnii, icnind și sfortîndu-se să se elibereze dar nereușind decît să se-nnoade mai al dracului. Petre prindea pe cîte unul pe la spate, și-l împingea în lături, îl îmbrîncea, îi făcea vînt cît colo. Bătrînul se-mpleticea, cădea, dar sărea în picioare și se repezea iarăși cu pumnii încheștați, urlînd, cu capul înainte, berbecește. Tot astfel îmbrîncind pe unul, pe altul, repezind pumnii în dreapta și-n stînga și croindu-și loc înainte, se trezi în fața lui tată-său.

— Dă-te la o parte! îi strigă. Ți-ai pierdut mințile? Ce faci?

— Mi-am pierdut mințile? Vascrișu' și-nchinăciunea! înjură bătrînul și ridică fulgurat cîrja.

Cîrja vîjii scurt și-l lovi pe Petre drept în față.

— Tată, să nu... Paștele ei de treabă! Dă-te la o parte!

— Ticălosule. Fiu nelegiuit ce ești...

— Taci, tată! Taci, nu mă fă să... Și dă-te la o parte! Ei, dar dă-te-odată!

Nemaiștiind ce face, Petre îl zgîlții cu-o furie sălbatică și luîndu-l aproape pe sus îl izbi în șanț. Bătrînul căzu pe-o coastă. Cîrja-i sări din mîna. Gîtu-i rămase strîmb, fața răsucită într-o parte, galbenă-albă ca de mort și gura larg căscată de uimire și groază. Petre îl lăsă acolo și scoțînd un urlet se repezi spre Ion Airine.

Prea tîrziu însă.

Ion îl văzu și pe fața lui umflată de lovituri, de nerecunoscut, păru că trece o umbră de zîmbet. Ridică brațele în sus, făcu un pas spre el, dar deodată șovăi, se clătină și se prăbuși ca un pietroi la pămînt.

Atunci ca o apă vijelioasă care dă peste-o stavilă de netrecut și-și schimbă brusc cursul, revărsîndu-se peste maluri, îngroziți, bătrîni se retraseră spre marginea drumului și-o tuliră toți care-ncotro. Gardurile prinseră să pîrîie. Găinile să cotcodăcească speriate. Cîinii să latre.

Ceea ce i se-ntîmplase era pentru Ion atît de năucitor, de uluitor, de neașteptat, că nu-și mai putea reveni. Indrăzneala, nerușinarea nemaipomenită a lui Toma Bursuc, furia bătrînilor, cererile, jîgnirea Aspasiei, bătaia, apoi acuzațiile, vorbele mîrșave aruncate-n față de Costin Marchidan, buimăceala lui Andrei și-a Anei, și după toate, gelozia Aglăiței, bănuielile ei, în sfîrșit, toate petrecute atît de repede încît nu-i dăduseră răgaz să se desmeticească, să-și formeze o cît de firavă judecată asupra celor întîmplate, îi dădeau o stare chinuitoare de încordare și furie. Totul parcă se răsturnase, se dăduse peste cap. Avea impresia că se scufundă într-un smîrc care-l trage din toate părțile, îl sugă și nu-i nimeni prin împrejurimi, alături de el, nici o ființă, nici o voce care să-l îmbărbăteze, nici o mîna care să i se întindă.

Toată noaptea nu putuse închide ochii. Dimineața era sleit, sfîrșit, întăritat și rău ca un cîine. Și colac peste pupază de-odată pică în casă Scridon, guardul comunal, și-l anunță că-i chemat „urgent“ la Dorohoi, la raionul de partid.

— Ptiu, maica ta cristoase! Cum să mă duc! — se zăpăci Ion și aruncă o privire speriată în oglindă. Urmele bătăii se vedeau cît de colo. Cum dracu să te duci așa la raion! Mai mare rușinea! Ș-are să trebuiască să mai dea ochii și cu primul secretar! — Cine-o telefonat?

— D'apoi nu știu. Îmi pare că tovar'șu Costin. L-am văzut de cu noapte trecînd cu căruța, cu ta-su...

— Aha! Asta era! Bine! Du-te că te-ajung din urmă!

„S-o dus scîrnăvia, să mă toarne lu'socru-su! gîndi și prinse la iuțea să se pregătească de drum. Se-nțelege! O să-i toarne verzi și uscate! Toate păcatele lui o să mi le arunce mie-n cîrcă! La de-al de astea se pricepe, dumnealui! Face ce face și tot el cade-n picioare, ca mița“.

Il cuprinse o revoltă cumplită.

„De ce? Ce fel de om e ăsta? De ce-mprăștie în jurul lui numai nenorociri și necazuri și pînă la urmă tot el iese bine? Cum face? Are pe dracu-n el, ce are?“

„Bine, bine, vom vedea noi ce are, lasă!“ își spuse după o clipă și ieși să-și caute nevasta.

— Aglăiță, eu mă duc la raion — îi strigă din poartă, grăbit. — Tu, măi fată, nu fii proastă, atîta-ți spun. Vezi cite am eu pe cap. Nu mai umbra și tu cu prostii!

La sfat, nici pomeneală de șaretă. Președintele și-a adus aminte că trebuie să meargă în comună și nu i-o mai da. A trimis, cică, pe Scridon în sat să caute-o căruță.

Ion se făcu foc.

— Să vă ia dracu, cu toate căruțele voastre! Unde să găsești acuma căruță? Toate căruțele-s la cîmp!

— Te-ai sculat cu fundu-n sus, măi Ioane! spuse președintele, batjocoritor. Ce-ai? De cînd ai devenit mata așa nervos?

— De cînd sînt prea mulți deștepți pe lumea asta! Ei, îmi dai șaretă sau ce faci?

— Las'că-i putea merge și cu căruța, că nu ți-or cădea galoanele!

— Apăi dacă-i pe-așa, îi mai merge și tu cu căruța, că nu ești mare mahăr!

Și Ion intră înjurînd în grajd, scoase calul și începu să-l înhame la șaretă.

Harbuz fierbea dar nu voia să-și dea drumul. Stătea în acelaș loc pe ceardac, cu mîinile-n buzunar.

— Ai hachiți, Ioane, hai? bombăni el înciudat. Ai început să te bagi acu și peste mine, la sfat? Să-mi dictezi și mie! Las'că te mai moaie ei oleacă la raion, n-avea grijă. Iți mai scot ei gărgăunii din cap. Oi vedea eu cum te-i întoarce!

— Ai, ce te-ai mai bucura tu cu toți Marchidanii tăi! Dar nu cred... nu cred, frate, c-apucați voi ceasu ăla! strigă de-odată Ion și aruncîndu-se din fugă-n scaunul înalt, cu spătar, plesni cu-atîta furie gîtul calului, încît acesta se smuci gata să răstoarne șaretă.

— Mama voastră de trîntori! Umblați toți numai după-nvirteli! Nu știți cum să vă cocoțați cît mai sus! Comuniști sînteți voi! Ptiu! se mai auzi tare, glasul lui și șaretă se-ndepărtă ca o furtună duruind pe drum, învăluită-n pulberi.

După puțin ieși afară din sat.

Deasupra cîmpurilor se sbuciuma un vînt subțire, îndîrjit. Spre răsărit cerul s-acoperea de nori. Venea ploaia. Păpușoaietele foșneau aplecate de vînt. Frunzișul salcîmilor de pe zonă se frămînta mărunț, scoțînd suspine înăbușite, și firele de telegraf țiuiau subțire, parcă se jeleau că drumu-i lung și nu mai așjung niciodată la capăt. Vîrtețuri sure de colb se ridicau de pe șosea, venind în întîmpinarea șaretei și frunzele smulse din copaci se-nvîrteau în aer ca niște păsări speriate.

Zbuciumul nervos al vîntului, freamătul frunzelor, goana vîrtețurilor de colb care asaltau într-una șaretă, îl întăritau pe Ion, îl ațîțau, îi biciuiau nervii și-l făceau să-și stringă tare dinții, se strige la cal și să-l sfichiuiască tot mai nemilos.

„După ce că-ncurcă lucrurile de nici dracu nu mai știe cum să le descurce, după ce că bagă-n draci un sat întreg și se poartă mai rău ca un vâtaf de pe vremuri, tot el o face pe principalul!? Tot el se ține bățos și vrea să-i scuture pe alții!?”

Clocotea de furie și de revoltă.

„Ei, nu! Stai nenisorule, stai că nu merge așa! Sîntem noi proști, dar nici pîn-într-atît! Mai știm și noi cite ceva. Las'că vedem noi! Te-ai dus

la Anton Crihan să-l bolmojești de cap. Bine! Foarte bine! Las-c-o să ne ducem și noi la unu și mai mare. O să ne ducem la tovarășu Ion Gavrilă. Că nu-i fi doar stropit cu apă sfințită ca să nu te poată nimeni stinge“.

Ajuns la comitetul raional, băgă șareta în curte, legă calul de-un stîlp de gard, îi puse dinainte un braț de fîn și aproape-n fugă, cu inima bătînd tare, urcă scările cenușii de piatră și se îndreptă spre biroul primului secretar.

„Lasă, dom'le Marchidan, că vedem noi! Vedem noi îndată cine are dreptate!“

Biroul primului secretar era ultimul pe dreapta din capătul culuarului. Era o încăpere mare de fostă casă boierească: parchetată, albă, plină de soare, cu tavanul gălbui de stuc din care atîrna ca un țurture de gheață un candelabru strălucitor de cristal, ce nu mai slujea acum la nimic. Vremea balurilor cînd candelaburul scînteia, aruncînd văpăi diamantine pe luciul parchetului ceruit pe care alunecau lin perechile încălțate, trecuse de mult, și noii musafiri care se perindau zilnic prin încăperea spațioasă și albă, nici măcar privirile nu și le aruncau spre candelaburul frumos, dar nefolositor și rece ca un țurture de gheață.

Nu-l privi nici Ion. De altfel nu privi nicăieri, în nici un loc al camerei. Privirile lui căzură dintr-odată asupra primului secretar, rămaseră fixate pe fața lui și părură că-l trag și pe el într-acolo. Se lăsă grăbit de pe un picior pe altul, făcu cîțiva pași șovăitori apoi începu să alunece pe parchet cu bocancii lui grosolani, scorțoși, de croială cazonă, cu placheuri și potcoave pe talpă.

Ion Gavrilă se ridică grăbit din spatele biroului și făcu un gest parcă să pornească-n întîmpinarea lui. Pe neașteptate însă se răzgîndi și spuse repede cu-o voce caldă, plină de interes și surprindere:

— Dumneata, tovarășe Airine!? Ei, ce-i pe la Hirtoapele?

Ion îl privi incurcat. Știa? Nu știa? O fi vorbit cu Marchidan? Ce i-o fi spus?

— D-apoi ce să fie! rosti el tărăgănat, țărănește și strînse vîrtos mîna secretarului, uitîndu-i-se drept în ochi. Nu v-o spus tovarășul Marchidan?

— Nu, nici nu l-am văzut. Am auzit că-i aici, dar n-am izbutit să stau de vorbă cu el. Acum am ieșit dintr-o ședință. E-ngrozitor cît timp se pierde cu ședințele astea! Abia aștept să plec în raion. Dar ia zi, ce-i? Ce este? Ați și terminat!? Marchidan a dat un telefon mai deunăzi că duminică-i inaugurarea! Ei, comedia dracului! Își schimbă el deodată vocea. — Da ce-i cu dumneata!?

— Uite inaugurarea! Asta-i inaugurarea! izbucni Ion necăjit, aprins, înrăit, înciudat de parcă secretarul ar fi fost vinovat de ceva. Uită-te la mine! Vezi asta? Vezi? — strigă și mai înciudat dîndu-și seama că a cam scrîntit-o și neștiind cum s-o dreagă.

— Te-ai bătut cu cineva!?

— Asta-i inaugurarea lui Marchidan, poftim!

— Bine, dar ce-i, frățioare! Ce s-a întîmplat? Stai jos și spune!

— Spun, de ce să nu spun! Spun — se îndîrji Ion —, și dacă nici dumneata tovarășe secretar... dacă nici dumneavoastră...

Era chinuit de amintirea celor întîmplate, de gîndurile care-l tulburaseră și-l zdruncinaseră atît de mult, scrîbit și întăritat ca de-o jignire, ca de-o batjocură provocatoare, de toată purtarea lui Costin Marchidan.

— Tovarășe secretar, uitați-vă la mine, strigă el, — eu sînt om prost, fără carte. Un fost argat. Am trecut prin multe ca tot omul. Am mîncat atîta trînteală că nu mai voiam altceva decît să fiu lăsat în pace, să ar pămîntul, mult, puțin cît îl aveam, să seamăn, să culeg bucatele, să le mînc și să trăiesc...

— Lasă asta! Spune ce ai pe inimă...

— Păi asta am pe inimă. Asta, că m-am gîndit, m-am tot gîndit... uite, cum să spun... îți trec citeodată atîtea prin cap, că nu mai știi ce-i cu tine! Îți vine să-ți iei cîmpii! Am stat și m-am socotit eu în capul meu cel prost: „Măi Ioane, ce-ai fost tu!? Un nimic! O lepădătură! Un colb! O pleavă! Te bătea vîntul din care parte voia! Ș-o venit de-odată partidul' și-o zis: „Cu oameni ca tine vrem, Ioane, să oprim vînturile, să întoarcem lumea-n loc, Ioane, și s-o pornim pe alt drum!“ „Bine, dar ce pot eu! Eu sînt prost! Am fost slugă. M-o dus de nas stăpînu' cum o vrut! Și-o curvă de muiere, m-o dus de nas!“ „Ba poți — o spus partidul' — poți, pentru că noi îți dăm dreptu să ridici fruntea și să mai scuipi și tu între ochi pe cei care te-o scuipat pe tine. Și tu, zice, trebuie să faci așa ca nici un om să nu mai trăiască cum ai trăit tu, să îndure și să treacă prin cite-ai trecut tu, auzi? Și nimeni să nu mai călărească pe nimeni. Omu', zice, nu mai trebuie să se teamă de om, și fericirea, din care unii se-ndopau pîn' li se făcea rău, s-o luăm și s-o împărțim la toți. N-o să le-ajungă pe săturate dar buzele măcar tot trebuie să și le îndulcească fiecare“.

Niciodată nu vorbise atît de mult, dar acum trebuia să vorbească, să-și verse tot năduful, să se ușureze și să-și dovedească dreptatea. Și vorbea într-una, grăbit, neliniștit, stăpînit de teama că nu-și va putea rosti gîndurile pînă la capăt.

— Așa am înțeles. Poate-am înțeles strîmb, poate-s prost eu. Da de ce? De ce-i altfel? Că-i altfel, vezi bine... De bună seamă, **condițiile, situația** înțeleg. Dar de ce? Ce să fac, dacă așa am înțeles! Și-acu văd cu ochii mei... Numai pe cine nu-l doare inima, nu vede. De ce-i așa? Ce să fac, păcatele mele, cînd văd că-i rău în loc de bine, și cum dracu să mai cred cînd vine unu și-mi arată că-i alb dacă eu văd că-i negru!

— Vorbește mai deslușit, frățioare! Nu te enerva și lasă-te de generalizări. Toate lucrurile, și bune și rele, oricare ar fi ele, vin de la oameni. Și oamenii au nume, nu-i așa? Și poartă răspunderea propriilor lor fapte.

— De la oameni, da, încuvință Ion. Păi asta-i că de la oameni vin, se-nfierbîntă el. De la oameni, grijania mă-sii, de la oameni care au pe dracu-n ei!

— Ei, dar ce-ai vrea!... Ce-ai vrea! strigă primul secretar plin de încordare, sufocat de ciudă și uimire. Nu cumva ai vrea să facem o crescătorie de comuniști? Să producem la clocitoare electrice revoluționari care să-l cunoască din fașă pe Karl Marx? La sînul partidului se-ncălzesc tot soiul de vipere. Da' tu, tu de ce ești secretar, frățioare!? Scoate-le la iveală și sfarmă-le capul fără cruțare.

— Ce să sfarmi, că ți-l sfarmă ei înainte!

— Ți-l sfarmă ha!

Ion Gavrilă sări de pe scaun, făcu cîțiva pași prin odaie, călcînd zgomotos pe parchetul lustruit, apoi se apropie de Ion și i se opri furios în față.

— Stăm de jumătate de ceas și batem cîmpii. Spune-odată ce s-a-ntîmplat?

Ion sări și el în picioare. Rămase țeapăn, nemișcat cu ochii în ochii secretarului.

— Ne-ați trimis pe cap un... (șovăi, se-nroși, nu găsea cuvintele nimerite)... ne-ați trimis un besmetic, un nebun, un dumnezeu știe ce...

Ion simți privirea ochilor reci ca doi bulgări de ghiață ai primului secretar și prinse să răsuflă greu. Cicatricea de pe frunte i se lungi. Ochii începură să-i sticlească ciudat. Fața-i căpătă tot mai mult o expresie de desamăgire și ciudă. Îngăimă :

— Nu mă crezi!? — Apoi nu se mai putu stăpîni și strigă tare, desnădăjduit : — Toți îl apărați ! Il umflați în pene ! Pe mine nu mă ascultați ! Eu sînt prost. Eu nu știu să vorbesc ! — Se-neca, părea că se-năbușă, că i se taie răsuflarea. — Apoi, pe mine dacă nu mă credeți... dacă nu... ridică glasul și privirile-i deveniră sălbatic, îndîrjite, piezișe. Chemați aicea organizația... să vină organizația... peste organizație nu se poate trece oricît o fi el de Marchidan și oricîte neamuri o avea el.

Se sperie însă singur de vorbele care-i scăpară, îngălbeni și rămase cu ochii mari, holbați. Primul secretar îl privi mirat, surprins. Înțelese dintr-odată ce se petrece în sufletul celuiilalt și-atunci simți cum înverșunarea îl lasă, îl părăsește, biruită de ceva mult mai puternic, de-o grijă înduioșătoare pentru el, pentru ce se petrece în adîncul nevăzut al sufletului său.

— Ei, haide, haide, vorbi el blînd și ochii-i deveniră acum albaștri, curați și luminoși, surizători aproape. Nu fii copil ! Cum vrei să te cred ? Dovedește ! Vină cu fapte, frățioare ! Orice acuzație trebuie dovedită, nu-i așa ?...

Ion privi repede spre secretar și se liniști. Il mai încerca însă ca o durere ascuțită gîndul : „Are să mă creadă oare ! ? Am să pot să-l conving ? ” Și-i venea să-l prindă de piept pe secretar, să-și apropie fața de el și să-i strige tare, din toate puterile : „Eu am dreptate ! Eu ! Eu ! Auzi ? ”

— Ce-o făcut ? Povestește ! îl rugă secretarul.

— O-ntors tot satul pe dos, începu Ion încet, c-un glas tremurat. Ce să povestesc ! se miră el și deodată se neliniști de ceva, ridică fața, roși tare, începu să asude și-și duse repede mina la gît, parcă s-ar fi sufocat. Veniți în sat și vedeți. S-o apucat de toate blăstămățiile. Taie și spînzură-n dreapta și stînga ca un casap și cum spui ceva, cum îndrăznești să deschizi gura, cum te repede de nu mai știi pe ce lume ești. Asta-i ! — strigă el învinețindu-se și-și smulse dintr-o smucitură gulerul cămășii.

Nasturele se rupse și căzu zornăind pe parchet.

— Bine, bine, dar ce-o făcut ? insistă primul secretar.

— Ce-o făcut ? Dumneata-l știi pe Petre Istrate ? Trebuie să-l știi c-odat-ai fost la el în casă...

— Care Istrate ? Mijlocașu-cela de lingă pod, cu-n frate la-nchisoare ?

— Acela. Numai că nu-i mijlocaș — preciză Ion și rîse înveninat :

— Gata ! S-a isprăvit ! L-o trecut la chiaburi tovarășu' Marchidan. Cică are frate reacționar și-i periculos.

Se opri speriat. „Să spun ? Nu, își zise numaidecît, nu pot spune totul. Dar ce folos ? O să-i spună Marchidan. Ah, doamne în ce afacere m-am băgat ! Inseamnă că n-am dreptate... dreptatea mea-i șubredă... Și trebuie.

să mint... Să-l mint pe primul secretar... N-am încredere nici în el... Dacă spun tot, o să mă creadă? Nu, nu — își zise repede. N-o să mă creadă“

— Da, tovarășe, spuse, îi periculos, da' nu de asta-i periculos. Îi periculos, vascrisu și-nchinăciunea, pentru că s-o ridicat în ședință împotriva lui tat-su, de asta-i periculos.

— Bine, dar ce are el cu tată-su?

— Iaca are! Are, c-o fost așa... Asta s-o-ntîmplat prin '930. Istrate i-o tras cu resteu-n cap lu Marchidan și l-o lăsat pe ogor într-o baltă de sînge. Asta o fost.

— Dar cum așa! De ce?

— De la pămîntu uneia, Maria Crețu. Era o femeie sărmană cu doi copii. Bărbatu-i murise de boală de piept. Și ea suferea de piept și-avea pămînt, hat în hat cu Gavrilă Marchidan. Într-o primăvară ce să vezi? Bagă Marchidan plugu, taie hatu femeii și-ncepe să are otova, delaolaltă. Zicea că pămîntul era al lui. Îl cumpărase de la bărbatu-su înainte de-a muri. Femeia aude. I-o fi spus cineva, dumnezeu știe. Vine la ogor și prinde-a țipa și-a răcni și-și smulge păru din cap și s-aruncă-naintea plugului. Parcă era nebună. Marchidan o înșfacă pe sus, o dă de-oparte și-și vede de treabă. Zice: „Îi dreptu' meu. Ți l-am lăsat destul atîția ani să-l ți-i pe degeaba! Gata! De-acu ți-l iau“. Așa o spus pe urmă și la judecată, și-o arătat hîrtiile de vînzare și cumpărare semnate de bărbatu-su. Ce era? Bărbatu-su o fost un bețiv și-o vîndut pămîntu-n secret, fără să știe nevastă-sa. După lege Marchidan avea dreptate. Pămîntu era cumpărat. Era pămîntu lui.

— Bine dar nu văd ce legătură are Istrate în toată treaba asta!?...

— Istrate! Nu v-am spus? Era un fel de neam cu femeia. Îi venea un fel de vară. Ș-atunci cînd s-o-ntîmplat cu pămîntu, ea o alergat la el. „Ce mă fac — zice. — M-o nenorocit! O să-mi rămînă copilașii muritori de foame!“ Istrate nu știa nimic de act. Credea și el că Marchidan s-o băgat cu hapca. „Bine“, zice și-și ia pălăria din cui și pleacă. Se duce. Aleargă la cîmp. „Măi vecine — zice, că-s vecini, stau gard în gard —. Măi vecine — zice —, ce te-ai lăcomit tu la pămîntu' nenorocitei ăsteia!“ Marchidan tace și ară înainte. Nici nu-ntoarce capul.

— De unde știi? Erai acolo?

— Așa m-o-ntrebat și judecătorul la proces. Nu, nu eram, spuse Ion c-un aer mirat și oarecum contrariat că trebuie să mai vorbească de așa ceva. Așa povestea Istrate și la noi toată lumea îl crede pe Istrate. — Și după o pauză, cu-n glas schimbat: — Povestea el c-atunci n-o mai putut, parcă i-o dat c-o măciucă-n cap. „Bine, măi Gavrilă, păi tu crezi că dacă-i văduvă și nenorocită, și-are doi copii, vai de capu' lor, apoi poți să te bagi cu plugu' peste ea? Tu așa crezi, măi!“ „Ia nu mă bate la cap, zice Gavrilă. Că n-am cînd!“ Atunci Istrate n-o mai știut ce-i cu el. „N-ai cînd. Aha! Bine!“ O-nșfăcat resteu de la jug și cînd i-o tras una, Marchidan s-o lăsat moale pe brazdă. Iac-așa...

— Și de atunci se dușmănesc?

— De-atunci da, că pe urmă, o-nceput procese, fîrnoseală, umblătură pe drumuri... Femeia dacă o prăpădit procesu ce să facă? O luat copiii și s-o dus în lumea ei. S-o pripășit pe-aiți pe la Dorohoi, pe la o cucoană, nu-ș-ce. Și pe urmă n-o mai dus-o nici ea mult, c-o iertat-o dumnezeu, o strîns-o de pe drumuri. O murit de oftică.

— Și copiii ?

— Copiii i-o luat Marchidan. Dracu știe. Oamenii-n sat și-acu îl vorbesc de bine : „Săracu — zic — are inimă bună ! Iote cum are grijă de orfani !“

— Tot ce mi-ai spus dumneata, văd că aruncă o lumină favorabilă asupra tatălui lui Marchidan. Atunci care-i răul ?

— Eu n-am nimic... n-am nimic cu tată-su, dracu să-l ia ! Că un om mai ascuns decît ăsta și mai cîrciobar n-am mai pomenit. Stă ca un lup și numai se uită, ș-apucă de unde poate. Are suflet de chiabur, asta-i. Și toți oamenii-n sat îl știu. Veniți și dumneavoastră să stați de vorbă cu oamenii ș-o să vedeți. Eu spun aici în fața partidului... asta mi-i crucea ! Un om ca ăsta n-are ce căuta-n gospodărie ! Și dacă Istrate a-ndrăznit să spună și el asta, hopa, gata, trece-l la chiaburi...

— Ei dar cum ! Cum s-o făcut trebușoara asta ! ?

— Legal, tovarășe secretar. În ședință de partid.

— Și tu unde erai ?

— Acolo, unde să fiu, se miră Ion. Eram acolo. Da' puteam să nu fiu, tot una era. Pentru că ce mai poate să facă unu ca mine cînd tovarășu Costin și-o pus ceva în cap !

Tăcu și privi stăruitor fața gravă a primului secretar, parc-ar fi vrut să-i comunice prin privirea aceia ceva aparte și foarte însemnat pentru amîndoi, ceva care era greu de spus în cuvînte.

— Și eu am să-ți spun un lucru, frățioare...

Ion tresări.

— Ce ?

— Stai prost cu-nvățătura. Foarte prost !

— Am să citesc, tovarășe secretar, îngăimă Ion și roși pînă-n albul ochilor. Am să citesc. Parcă eu n-am simțit !

Dar deodată ceva se trezi și se răzvrăti în el. Tăcu și se uită cu-un fel de curiozitate dușmănoasă spre primul secretar, parc-ar fi observat la el ceva dezaprobator și aspru care-l atîngea dureros, care-l lovea ca o batjocură.

— Nu știu, da ! Is prost, da unde aveam să-nvăț ! La școala lui Bursuc ! Amară carte o mai fost aceea ! Și grea. Dar am învățat ! Am învățat și-am ieșit ceea ce sînt. Asta-i !

Rămase îngîndurat, parcă întristat de ceva, închis într-o muțenie otrăvită, amară, desnădăjduită. Cu mișcări înfrigurate, scoase punga de tutun și-și răsuci o țigară. Apoi după ce trase cîteva fumuri începu din nou să vorbească c-un glas încet și scăzut, rostind fiecare vorbă c-un fei dureros și inciuat, pîrînd că cu fiecare vorbă-și smulge ceva din suflet. Vorbi de Aspasia, de Bursuc, de Istrate, de Marchidan, de delegația bătrînilor, de bătaie, de gîndurile, de frămîntările lui mai chinuitoare decît bătaia.

Vorbea fără să-și ia ochii de la primul secretar, cu capul întors într-o parte, țînînd mina țeapănă, zgîrcită pe marginea biroului, ducînd-o din cînd în cînd la gură și mușcînd din țigară. În clipa aceea obrazul lui se schimonosea într-un amestec de plăcere și furie. Strîngea pleoapele și buzele într-un fel de silă. Vorbi mult, aprinzîndu-și țigară de la țigară și urmărind neîncetat fiecare gest al primului secretar, fața lui nemișcată, plină de încordare. Il vedea mereu că tace și parcă-l cuprindea frica. De

ce tăcea? Ce ascundea tăcerea aceea? Vorbele lui se izbeau de tăcerea aceea ca de un zid, se ncleștau în el, se repezeau ca la o luptă corp la corp, săreau, se rostogoleau ca niște valuri împroșcînd aerul și zdrobindu-se de neclintirea aceea ca de stîncă. Și tăcerea se răsucea tot mai tare în jurul lui. Il cuprindea din toate părțile. Il apăsa. Ion se răzvrătea mai rău, se-nfierbînta, arunca în ea cuvintele ca pe niște pietre pînă ce, deodată, cu primul secretar se întîmplă ceva.

Buzele i se mișcară și schițară un zîmbet de neînțeles. Făcu un semn la fel de neînțeles cu mîna, parcă-ar fi vrut el însuși să curme apăsarea care stăruia în aer.

— Stai puțin! spuse și Ion rămase uluit.

O cută adîncă șanțuia fruntea lui Ion Gavrilă și pe toată fața lui pătrată, mușchiuloasă, plină de energie, cu trăsături aspre, ca cioplite-n piatră, se așternu o expresie de hotărîre neînduplecată și gravă. Se aplecă repede, ridică receptorul și formă un număr.

— Allo? Dumneata ești? Vîno te rog pînă la mine... Bine, bine, lasă raportul și vîno la mine!... Aha... Da! E la dumneata... te ajută!... O picat la timp, nu!... Ei bine, lasă totul și vîno!

După puțin, ușa scîrții, se deschise larg și-n cameră intră Anton Crihan.

Era un bărbat trecut de cincizeci de ani, cu părul argintiu. Haina largă de doc și pantalonii de asemenea largi și scurți, îl făceau și mai scund, și mai spătos, aproape pătrat. Pășea încovoiat și părea obosit, plictisit, fără chef. Fața lui galbenă, pămîntie, ca un chip de lemn, pîrînd crestată și scrijelată în toate felurile, cu-o adîncă cruzime, de-un sculptor capricios, părea și mai îmbătrînită și mai încremenită în ciudata ei nepăsare. Pînă și ochii lui albaștri, senini de obicei, păreau acum mai tulburi, mai șterși, lipsiți de viață. O scurtă tresărire se citi pe chipul lui numai cînd dădu cu ochii de Ion Airine. „Ce caută-aici!” păru că vrea să întrebe. Dar buzele nu schițară nici o mișcare și interesul acela pieri repede de pe fața sa. Intinse spre Ion o mîna moale, cărnoasă, punctată cu pete cafenii și se așeză încet în jilțul de piele, icnind bătrînește. Nu întrebă nimic, nu privi la nimeni și arătă prin toată înfățișarea-i amorfă, de nepătruns, că nici nu așteaptă nimic.

Liniștea care plutise pînă atunci în cameră, se făcu mai adîncă, împietri în aer, se așternu grea peste lucruri, peste oameni. Fețele tuturor părură că tresar lovite de liniștea aceea. Dar nu se întîmplă nimic. Se priviră și așteptară.

— Cald! Uff! Tare-i cald! spuse Crihan și scoțînd o batistă mare și-o petrecu peste față.

Primul secretar se răsuci pe scaun:

— Dă-i drumu, tovarășe Airine!

Ion tresări și începu deodată să vorbească tare, cu-o voce egală și potolită, simțînd cum liniștea aceea nu-l mai înspăimîntă și cum îl cuprinde o pace adîncă, o mulțumire calmă și-ncrezătoare.

Anton Crihan rămase cu batista încremenită-n mîna. Nu tresări, nici un mușchi nu i se clinti de pe față, doar că rămase cu batista-n mîna, parcă se-ntîmplase ceva de necrezut, o neînțelegere, o năruire a gîndirii, o zăpăceală subită, o-ncurcătură mare, și uitase pentru moment ce să facă cu ea. Rămase cu batista-n mîna și cu ochii ațintiți undeva drept înainte.

Cînd se ridică din fotoliu părea îmbătrînit cu zece ani, sîrșit, neîn stare de un gînd, de-o hotărîre. Pași încet spre ușă, cu pași șovăitori. Nu rosti o vorbă și ieși deschizînd încet ușa. Cu aceiași pași șovăitori, străbătu coridorul întunecos, cu uși de-o parte și de alta și pătrunse în biroul său.

— Ce-ai făcut? întrebă apropiindu-se de Costin Marchidan. Văd că lucrurile nu stau așa cum le prezinți tu. Airine spune că te-ai apucat de samavolnicii. Ce-i cu povestea asta cu Petre Istrate? Ce dracu-ai avut cu el?

Costin păli și sări de pe scaun, cu-o sclipire de oțel în ochi.

— Ce-am eu cu el? Du-te-n sat să vezi. Studiază pe concret, tovarășe Crihan, nu da ascultare la toate neroziile.

— O să trebuiască să cercetăm...

— Aha. Prin urmare nu mai aveți încredere! Aveți mai multă-ncredere-n cuvîntul lui Airine!? Foarte bine. O să mă descurc eu și singur. Dacă vreți fac și președinte din Istrate. Nu-i nimic, tovarășe Crihan. La revedere!

.....

Cu mult înainte de-a miji zorile, Gavrilă Marchidan se sculă și ieși în ogradă. Trase în piept ca pe-o dușcă de țuică aerul răcoros, încărcat de jilăveala nopții și cercetă alene, fără tragere de inimă, ograda luminată de lună și grajdul cailor. „Trebuie să potcovesc caii” — își spuse și intră în grajd. Dădu cailor porția de ovăz, îi perie și le căută potcoavele. „Mai țin. Pînă la Dorohoi și-napoi, țin. Las-că nici n-am să-i min repede, că mergem cu încărcatul. Numai la moară să nu fie năval” — își aminti el și se îngrijoră. Ieși din grajd, privi iar prin ogradă și gîndi: „Are să fie greu. Rămîn singur între cîini. Au să mă mănînce cîinii”. Pași greoi tîrșiindu-și ciobotele prin pietrișul ogrăzii și se apropie de gard. „Încă mai este timp. E prea devreme” — își zise și scoțînd pipa din buzunarul pantalonilor, o scutură de podul palmei apoi o umplu cu tutun, îl îndesă cu degetul și-o aprinse. Proptit cu coatele-n gard, pufăi de cîteva ori, scuipe peste gard și privi în ograda vecinilor. Locul era drept și se putea vedea șura veche povîrnită spre drum, puțin mai sus, la vreo zece pași, ca un om aplecat din șale, grajdul din fundul ogrăzii cu acoperișul semeț de șindrilă, nucul rotat de lingă hornoaica și fața casei perdeluită cu rouruscă și cu ferestrele întunecate. Deasupra plopului din spatele casei tremura o stea strălucitoare; cea mai mare, mai vie și mai strălucitoare stea acum în procesul revărsării zorilor, cînd toate celelalte păleau și se sîrșeau.

„Ia te uită! se miră Gavrilă Marchidan. Ce-i cu lucefărul ăsta! Parcă răsărea mai încolo și mai jos, deasupra părului de la mine! De cînd s-o mutat în plopul lui Istrate!” Nu mai apucă să sîrșească reflecțiile acestea astronomice pentru că o lumină scăpără și geamurile casei lui Petre Istrate se luminară. „Aha, s-au sculat! își spuse și-un rînjit răutacios îi apăru pe față. Păi da! Dumnealor au azi mare sărbătoare! Il aleg președinte, anafora ei de viață!” Scuipe țîșnitor printre dinți și se-ndreptă cu pași repezi și apăsați. „Trebuie să ne grăbim. A cam venit timpul să plecăm” — își spuse și se hărnicii deodată. Intră în cuhnia de la pîrlipcă unde dormeau copiii, Leon cu Ionică, îi trezi și-i mînă afară la

treabă, apoi își strigă nevasta și amîndoi intrară în hambar și-ncepură să care sacii cu grîu în căruță.

— Costin ce face? S-o sculat?

— S-o sculat.

— O terminat cu-mpachetatul?

— Mai avea...

— Bine. Hai, dă-i drumu mai repede! Dă-i zor, că ne-apucă ziua.

— Doamne Gavrilă! da poate că se răzgîndește — spuse rugătoare femeia. — Unde să se ducă el la capătul lumii! Ce să facă el prin străini? Și noi ce să ne facem singuri?

— Taci, femeie, că tu ești proastă! Ce înțelegi tu! Aburcă sacu, ce faci!

După ce umplură căruța cu saci, Gavrilă o acoperi cu fîn, potrivi dinainte scaunul mare cu spătar de piele și intră în casă.

— Gata, Costin?

— Gata, tată. Putem pleca.

— Plecăm numaidecît. Să mîncăm și plecăm.

Se așezară la masă.

„Asta-i ultima dată cînd mai mîncă acasă — își spuse Costin. Dar nu simți nici un fel de părere de rău. Și nici foame nu-i era. Un fel de cocleală amară îi umplea gura așa că primi bucuros să ciocnească un păhărel cu tată-su.

— De despărțire! spuse acesta.

Mama gustă și ea puțină țuică apoi se-necă deodată, își duse palmele la ochi și-ncepu să plîngă.

— Rămii, dragu mamei — se rugă ea — rămii acasă c-o să ne punem ș-o să muncim și pe brînci, numai nu te-nstrăina de noi, că numai pe tine te-avem...

Costin mai bău un păhărel de țuică, simți deodată că-l cuprinde și mai mult neliniștea și nerăbdarea și vru să se vadă cit mai repede plecat, să se urce-n căruță, să iasă pe poartă, să iasă din sat și să lase totul în urmă. Dorința plecării izbucni într-însul ca o arsură și Costin simți cum îi ard obrajii și cum ceva parcă-l roade și-l apasă-n piept.

— Să ne grăbim, tată. E tîrziu.

— Îndată, îndată, numai să îmbucăm ceva. Mai ia un pahar. Servește, te rog. La drum lung prinde bine!

Erau pe sfîrșite cu masă cînd se auziră bătăi puternice în poartă.

— Du-te femeie și vezi! porunci tatăl ciudos.

Mama ieși fără o vorbă și reveni înapoi galbenă, tremurînd, cu ochii măriți ca de groază.

— S-o spînzurat Aspasia Vițelaru!

Gavrilă rîgii și dădu din cap nemulțumit;

— Da mai taci, femeie! — strigă el. Tu n-ai treabă? Vezi-ți de treburile tale și nu te mai încurca atîta printre picioarele oamenilor!!

— Hai, tată. Hai să mergem! se precipită și Costin. Totul e gata, nu?

— N-ai uitat nimic?

— Nimic, nimic, hai să plecăm. Rămii sănătoasă, mamă!

— Dragu mamei, unde te duci... Scumpu mamei... c-am să mor, mamă și n-am să te văd...

— Gura, gura! se răsti Gavrilă cu asprime și urcă în căruță. De când o știu — reflectă el cu-o subțire ironie — numai de asta-i bună. Hai, cară-te de-aici, femeie. Vezi, dă mîncare la vaci și scoate gunoii din grajd... pune pepenii la murat și ai grijă de băieți. Stai cu ochii pe ei să nu trîndăvească...

Mama se agăță de draghina căruții cu tot trupul cutremurat de plîns și păru că n-o să se mai desprindă de-acolo.

— Unde te duci, dragu mamei... puii mamei, unde te duci! jelea ea subțirel și-năbușit, izbind neplăcut urechile cailor care sforăiau nerăbdători țacănind cu potcoavele în pămînt.

— Doamne-ajută — scuipe Gavrilă Marchidan într-o parte, lovind brutal mîinile mamei cu cizma și dădu bici cailor.

Căruța porni huruind.

Mama făcu cîțiva pași împleticiți în urma căruții și se prăbuși în poartă.

— Dumnezeule, lă ce m-ai făcut...

Costin întoarse capul în altă parte. Fără să vrea își amintea că de când a venit acasă tot voia să-i mîngie șuvița albă descoperită-n păr și ca să-și învingă regretul tîrziu și dureros care-i umplu pieptul, tuși înciudat și se trase mai lîngă tată-su.

— Ce zici, tată, ajungem repede?

Drept răspuns tatăl dădu bici cailor. Caili însă abia zvicniră picioarele. Căruța era grea de saci și urcau acum dealul lui Toma Bursuc.

— Ce proaste-s muierile astea! Una-două și pun juvătu de gît! bombăni tatăl supărat, biciuind caili.

Costin simți în nări mirosul acru de borhot și întoarse capul. Ograda era pustie. Valuri de ceață lăptoasă se tirau încet printre pomii grădini și iarba fumurie acoperită de rouă. Acoperișul de tablă al casei se ridica țeapăn spre cer și ușa hambarului era larg deschisă, parcă un duh de moarte și spaimă ieșea din ea. „S-o spînzurat Aspasia“ își spuse Costin și se miră că inima nu i se strînge de durere. Hm! gîndi și privi îndelung hambarul de bîrne cu acoperișul țeșit și cu ușa deschisă în care întrezărea parcă fluturarea broboadei ei albe, chemătoare. „Nu oricum, e un dezno-dămînt pe care nu-l prevedeam. Prea tragic, prea tragic — își spuse. Are dreptate tata. Femeile îs proaste.“

Căruța se-ndreptă la cotitura drumului dar el tot mai căuta din ochi acoperișul hambarului și parcă mai vedea încă broboada albă fluturînd a chemare.

„Ciudată ființă și femeia asta, Aspasia! A făcut ea... a fost în stare... pentru mine! Grozavă femeie!“ Și brusc i se făcu cald de parcă s-ar fi scufundat într-o apă fierbinte. Inima începu să-i bată puternic și-o ușoară amețală îi încetoșă creerii. „O femeie ca ea... Ciudat, foarte ciudat. Asta înseamnă... Nu, orice s-ar spune, dacă am putut eu să dezlănțui o pasiune atît de mare... Dar asta înseamnă... înseamnă că mai este încă multă forță și frumusețe în mine. Da. Nimic nu-i încă definitiv pierdut! Totul se mai poate lua de la capăt. Da, totul“.

Și se simți crescînd pe dinăuntru, neînchipuit de puternic, ca la Bicaz. Ca și atunci, avu din nou sentimentul că se descoperă pe sine. Acum însă într-altfel făcea descoperirea asta. Se simțea ușor și vesel, cuprins de ne-grăită duioșie față de sentimentul acela regenerativ și pur și-i veni să se

ridice-n picioare, să-și întindă încrezător brațele spre cer, sau să-și umfle pieptul și să cînte, să-și dea capul pe spate și să rîdă și să umple de cîntecul și de rîsul său toată cîmpia.

Satul rămînea din ce în ce mai în urmă, înecat în valuri groase de ceață și lui îi venea să rîdă de satul care rămînea îngropat în ceață, de tot ce lăsa acolo, de tot ce n-avea să se mai întoarcă și rămînea pentru totdeauna îngropat în ceață.

— Hai, tată, mai repede! Mîină mai repede!

— Costin, ia te uită! făcu tatăl uluit arătînd cu biciul undeva spre islaz. Cel care vine... ia te uită! Uită-te bine... pe cărare... Uite un fel de călugăr bărbos cu-o traistă-n spate... Il vezi? Să fiu al dracului dacă ăsta nu-i popa Istrate! He-e-i, părinte, dumneata ești?

Din ceață se auzi o voce slabă, tremurătoare, plină parcă de spaimă:

— Eu, fiule, Dumnezeu să-ți poarte de grijă...

— Grăbește-te, părinte — strigă Gavrilă Marchidan dînd bici cailor. Grăbește-te să-l mai prinzi pe Petre acasă pînă n-apucă să-l facă președinte... Heei! M-auzi?

— Hai, tată, lasă... Dă-i dracului pe toți! Mîină mai repede!

— Uite-acuș ajungem! Die boală! Hiii.

„Ajungem, da — își spuse Costin și-și strînse pumnii străbătut de un fior ciudat. *Totul se mai poate lua de la capăt!* Da, da, totul! Ei bine, — gîndi — o femeie m-a distrus, o alta mă readuce la viață. Femeile sînt marea taină a vieții. Merită să trăiești!”

SUB STELE ELINE

*E mina ta, o, Fidias, în valuri,
cercînd nebună-un înjinit de forme
și vrînd ca negre hăuri să transforme
în zeități, povești, serbări și voaluri.*

*Dar marea urlă-n goana-i fără norme
și cere om, din beznă pînă-n maluri,
ca să-l depună-n recile ei șaluri
pe fundul marilor cuneiforme.*

*Și peste-această cruntă dușmănie,
cînd viața oarbă cere-o altă viață
și lumea e ca niciodată vie,*

*simțînd un zvon sărat a dimineață,
furtunii eu îi sorb cu sete vinul
și, neclintit, îmi urmăresc destinul.*

AREOPAGUL

*Eu n-am ingenuncheat pe stîncă arsă
deși îmi porunca un glas neclar.
Se chinuia în mare-un soare-amar,
trecutu-n mine fața-avea întoarsă.*

*Și stîncă-n graiu-i multimilenar,
sub cerul ce-n niciunde se revarsă,
părea, cu-nțelegciunea ei neștearsă,
o-ncremenită limbă de cîntar.*

*Am stat s-ascult, și auzeam ceva.
Din primul fir de lună se țesea
un drum de aur cum nu-l au nici regii.*

*Un freamăt prin măslini a străbătut
și-am coborît, netrebnic și tăcut,
căci stîncă și-aștepta bătrînii legii.*

DIN „CARNET DE FRONT“

Invocare

*Voi critici gravi, de-o fi cumva prin vreme
să poposiți la vechile-mi imagini,
să răsfoiți cu grijă prin poeme
căci singele-mi nu s-a uscat în pagini!*

Plecarea

*Eu n-am avut în gară cui spune bun rămas,
Garoașele din brațe le-am cumpărat din piață,
Ași fi dorit o mână, așa fi dorit un glas
Aproape, să-mi alunge tăcerile din ceață...*

*Iar ranița — eu singur — în spate mi-am încins,
Și gura cum ardea de nimeni sărutată,
Doar un hulub în treacăt pe umăr m-a atins
Și-am tresărit cu fața de lacrimi udată.*

*Tăios locomotiva cu șuier m-a pătruns,
Am fluturat batista cuiova, așa, aiurea...
Din tot peronul toamnei un plop doar mi-a răspuns,
Deși duceam cu mine în gând toată pădurea...*

Urmărire

*Îi urmărim de-o noapte sau de un veac, într-una,
„Nu i-ați ajuns?“ trei Crișuri unite ne întrebă,
„Nu i-ați ajuns?“ severă ne cerceta și luna,
Și s-aplecau Carpații să-i trecem mai de grabă...*

Lagărul

*De-am fi pătruns în lagăr, cu-o oră mai devreme,
Am fi salvat din morții ce juregau pe rug...
Inșierbintat pământul sub flacăra mai geme
Și vîntură cenușa de oameni tăvălug...*

*De-un arbor răstignită o fată cu-o păpușă,
A-nmărmurit în jocul acela ne-nțeles,
Cu mîna îndreptată spre zarea de cenușă,
Spre fluturii ce-n preajmă îi dau zburdalnici ghes...*

*La piept îi scinteiază steluța arămie
Și-o pungă roz cu camfor, acuma inutil,
Iar tuturor fetița ne pare-o jucărie
Și tuturor păpușa ne pare un copil!*

*Ne-a urmărit în șanțuri privirea ei sticloasă
Și palma larg întinsă spre fluturii în zbor...
În seara ceea nimeni nu a vorbit la masă
Și-a doua zi atacul a fost necruțător!*

GRĂDINA ZOOLOGICĂ DIN PRAGA

Îți scriu pe caietul dictando al zebrelor
Despre Zoo-ul din Praga de aur.
Salutări călduroase din junglă,
Din preerie și din alte coclauri.

In țarcul lor, iată două girafe
— O mamă și fiul ei, cred —
Iși plimbă pe cer telescoapele suple,
Montate pe câte-un biet patrușed.

Pe-aproape — la Pol, — urșii albi își arată
Superbele mantii, și cad în genunchi
Pentru-o bucată de zahăr zoirlită
Spre mișcătorul și castul lor trunchi.

In colțul lor, elefanții își mută
Templele, de pe-un picior pe cel'alt
Hipopotamul vecin face baie,
Imbrăcat în costumul lui de asfalt.

Un alt vecin, rinocerul,
Sună din corn, de se zguduie cerul.

Tigrii aruncă priviri fioroase,
Inchiși după gratiile pieilor lor.
Un leu și-o leoaică se-nchină, alături,
Zeului antic Amor.

Șarpele Pithon, închis într-o cușcă,
Doarme-mpletit lângă-un iepure bleg,
Pe care-l visează în lungă lui noapte, —
Ca un balaur pe câte-nțeleg.

Ce-aproape de iadul acesta e raiul!
O mie de ingeri căzuți pe pământ,
Țes curcubeu și le-aruncă în vînt,
Cum își leapădă ingerii straiul.

*E și Satana aici, mi se pare :
Lebăda neagră, cu ciocul roșcat.
Giștele-o cred vrăjitoare
Și din aripe bat.
Iar eu închei această scrisoare
Și plec din Zoo. Ce păcat !*

CRISTIAN SÎRBU

O PASĂRE ROȘIE ZBOARĂ

*Cu aripi de pară
O pasăre roșie zboară
Prin noi și-n afară.*

*Mai limpede-i cerul.
Mai tare e fierul.
Și mai vulnerabil misterul.*

*Trec vremuri cu guri de cuploare,
Tractoare pe-ogoare
Și oameni ce urcă în zare.*

*Și-această urcare,
Nici vântul nici apa
Nu poate s-o-ngroape,
Nici sapa.*

*Fîndcă prin noi și-n afară
O pasăre roșie zboară
Cu aripi de pară.*

CÎNTEC DE 1 MAI

*Ădineauri am intilnit un drumeț printre merii zărilor :
Era frumos ca Goethe și ca Eminescu la 20 de ani
Purta sandale
Manta albastră
Și coroană de cimbru.*

*Drumețul m-a privit, umplindu-mă de miresme de mai și de vis :
Merii zărilor îl întimpinau cu urale.*

Da...

*Și bucuria mi-a plecat cu ei
Să vorbească oamenilor despre omenie,
Despre zborul și cântecul păsărilor,
Despre creșterea ierbii,
Despre simfoniile lui Beethoven
Și despre drumul de luptă care duce la cetatea fericirii.*

Da...

*Adîneauri m-am întîlnit cu 1 Mai, cu tinerețea omenirii. —
Era un drumet Țrmos ca Goethe și Eminescu la 20 de ani!*

INTERNAȚIONALISM LIRIC

Eu sînt un om care-apartîne lumii.

*Pretutindeni unde pun talpa piciorului
apăs pe sol sigiliul unui proprietar.*

*Tot ce am atins cu privirea
a devenit al meu,
chiar dacă privirea nu se rezema de lucruri
decît atît cît ține o clipă
precum aripa care se reazimă de vînt.*

*Oricare lucru atins mă cunoaște pentru totdeauna
și pentru totdeauna îl cunosc și eu.*

*Cunosc străzile în pantă din Napoli
tot atît de intim ca și oamenii născuți în străzile acestea
cu care stau de vorbă de când eram în leagăn.*

*Cheipurile Senei mă cunosc
la fel cum îl cunosc pe-acest pescar
pietrificat în betonul lor de treizeci de ani.*

*Cunosc la Cairo un cartier singuratec,
cunosc o casă care se apleacă peste o uliță,
o casă care, zi și noapte, deschide ochii mari
incerc nd să mă recunoască printre trecători.*

*Micul port copilăresc din Jaffa
n-a obosit să mă aștepte
și vrea neincetat să știe c nd mă voi reîntoarce.*

*Chiar Baltica, marea care nici nu r de, nici nu sur de,
mare atît de străină mie c nd am întilnit-o,
niciodată nu a încetat să mă aștepte.
Ea știe că în amurgul acela lăptos*

*cînd am privit-o lung în ochii cenușii
m-am împăcat cu ea spunînd „la revedere”
ciudatului ei suflet, frumuseții ei ciudate.*

*Pășunile șviteriene prin care m-am plimbat
sînt însetate să audă iar
cîntarea mea căzînd pe pieptul lor
grăunte cu grăunte, ca o semănătură.*

*Stăpînesc o bucată mare din Dunăre la Budapesta
și am pe malurile Vltavei
un întreg cartier din Praga de aur
și, acolo, la capătul Rinului, un brad uriaș
care ar vrea din nou, luîndu-mă de mîină,
să mă poarte în cinste prin pădurea neagră.*

*Se află în Carpați un pisc
și-n pisc o piatră
pe care am luat-o în palmă într-o zi
cu care am stat de vorbă îndelung
ochi în ochi, de la egal la egal.
Există la Curtici un plop
care e ca un ocean de smaragde
și în al cărui frunziș am plutit într-o zi
împreună cu o mie de corăbii albe.
Sînt în București mii și mii de trandafiri,
i-am văzut trezindu-se în fiecare primăvară,
ei m-au văzut umblînd cu pas domol,
gîfîind sub povara unui cîntec încă fraged
care se lupta ca să se nască și
să se desfacă, din plin,
precum un trandafir imens în soare.*

*Eu umblu pe pămînt cu pas domol
și totul mă-nconjoară și totul mă urmează.
Eu umblu și port în mine comori
foarte grele și foarte ușoare în același timp.
Eu umblu și în fiecare zi sînt mai bogat
mai stăpîn pe lume
cu sufletul plin de lume
căci sînt un om care-apartine lumii.*

*Căci sînt un om care posedă-n lume
nenumărate miriade de frați.*

*E fratele meu
acela care mult timp mi-a fost tovarăș
pe drumurile eternului rătăcitor.
Acela cu care am zburat
ridicați de aceeași pereche de aripi.
Acela pe care l-am simțit alături în ora crîncenă*

cînd edificiul visurilor noastre se clătina
 cînd zidurile trozneau, se crăpau
 și stam să le privim, atît de mici, atît de slabi.
 Acela pe care l-am simțit alături cînd vedeam
 cum zarea nopții se făcea din nou trandafir
 cum iar se înălța un soare nou
 bătrînul soare care a fost al nostru întotdeauna
 de-a pururi nou, la fel de-a pururi.

Imi este de asemeni frate
 omul pe care l-am zărit aplecat peste ogor
 de la fereastra unui vagon în goana mare.
 Omul a cărui privire s-a înlănțuit cu a mea
 într-o fugară îmbrățișare
 undeva în spațiu și timp
 pe unde drumurile noastre s-au încrucișat ca să se piardă.
 Și omul cu care am schimbat un „bună ziua“ fără nici un trecut
 chiar dacă el îmi lăsase salutul să cadă la pămînt
 atunci cînd pe al lui îl îndesasem în traistă
 asemeni unui ban de aur care va suna în viitor.

Străbat pămîntul
 înconjurat de nenumărate miriade de frați,
 umblu și mă simt în fiecare zi mai bogat în oameni
 mai stăpîn pe lume
 căci sînt un om care-apartine lumii.

Căci sînt un om care găsește-n lume
 aceea ce aduce lumii.

Tu scumpa mea, tu mica mea, tu insula mea Cipru!
 tu, astru călăuzindu-mi pașii în marea călătorie,
 tu, zori, trăgînd hotarul acestei uriașe nopți,
 tu, strop de rouă în acest încins deșert prin care rătăcesc,
 tu, floare de speranțe înflorind în fiecare din sterpele mele deznădejdi,
 tu, trandafir al inimii mele, scumpa mea, micuța mea...
 Poate c-a trebuit să te părăsesc pentru mult timp
 sau să trăiesc departe de tine pentru totdeauna.
 Poate că a trebuit să insetez atît de tine
 că buzele să nu-mi mai fie decît o rană sîngerindă,
 și sufletu-mi să ardă încet
 în chinurile unei iubiri care se știe osîndită,
 și să te chem în somn și-n deșteptare,
 să închid numele tău într-o inimă mare
 săpată cu linii tremurătoare pe toți pereții, pe toți arborii, pe tot cerul
 poate că a trebuit să mă obișnuiesc cu-ncetul
 și să mă împac cu-ncetul

*cu soarta mea de om merit a fi predat
de mâini streine unui pământ strein —
poate că a trebuit să se împlină astfel
pentru-a putea să te-nsoțesc cu lumea.*

*Ca să te pot desfășura pe suprafața întregului pământ
ca să te fac la fel de mare cum e lumea
tu scumpa mea, tu mica mea, tu, insula mea, Cipru!*

În românește de Tașcu Gheorghiu

ILARIE VORONCA

DIN „POEZIA DE TOATE ZILELE“ (1936)

Oameni ai viitorului. Tot ce spun în astă carte va fi într-o zi
Ca legendele pe care le ascuți fără să le crezi?
Era totuși timpul când am trăit,
Gloria era doar pentru cîțiva: și ei vorbeau de supraproducție și de șomaj
și de statistici,
Pe care le fabricau după bunul lor plac bătîndu-și joc de cifre
Ca și de oameni. Și aceste sentințe de moarte și de foame
Aceste diagrame, aceste grafice, aceste index numbers
Se stabileau de către săraci care-și semnau totodată propria lor hotărîre
de mizerie.

Cum ar fi putut, cei de pe vremea mea, să se gîndească la voi, oameni ai
viitorului?
Despuiăți de toate, ingenunchiați înaintea păzitorilor neimblînziți
Cum ar mai fi putut gîndi? Și totuși dacă ar fi privit pe cîmp
Ar fi văzut că nu-s niciodată prea multe flori, atît de frumoase în
Simplitatea lor.

Și albinele? Dacă există prea multă miere sînt ele nenorocite?
Și prîvighetorile: de cîntă prea mult rezultă șomaj?
Voi nu veți ști nimic din toate acestea, oameni ai viitorului
Veți putea privi, auzi, gîndi în toată libertatea.

Astfel mă-ndepărtam seara de locuitorii orașului,
La ce mi-ar fi folosit truția lor, discuțiile lor?
„Onoarea aceasta, locul acesta, sînt pentru mine“, — ziceau ei. — Știu.
Dar pe cîmpii
O speranță, ca o iarbă proaspătă, după ploaie, recapătă viață.

Pădurea nu era departe. Puteai s-o zărești
Ca o mare foarte fericită, cu arbori asemenea corăbiilor,
Inconjurați de spuma norilor. Stăteau acolo nemișcați, acești arbori și totuși
Călătoreau în anotimpurile și furtunile nenumărate.

O viață aspră era în ei: delirurile simțurilor
 Care nu-s decât o consecință a mersului: văz, miros, auz.
 Nu, mai bine era de arbori: ei erau amestecați cu pământul
 Și cerul: ca un simț mai vast cuprinzând toate simțurile.
 Acolo lângă acești arbori vedeam venind
 Spre mine o altă pădure: aceea a mulțimilor fericite ale viitorului,
 Când timpul acest întunecat va fi dispărut. Și, toți oamenii
 Și gândurile lor, bucuriile lor, vor fi ca vase comunicante.

DIN „FRUMUSEȚEA ACESTEI LUMI” (1940)

Nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi
 Plinsetele pot inunda toată viziunea. Suferința
 Poate să-și înfișă ghiarele în gitlejul meu. Răcnetul,
 Amărăciunea, pot să ridice ziduri de cenușă,
 Lașitatea, ura, pot să-și întindă noaptea,
 Nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi.

Nu mi-a fost cruțată nici o înfringere. Am cunoscut
 Gustul amar al despărțirii. Și uitarea prietenului
 Și veghile lângă muribund. Și înapoțerea
 Goală, de la cimitir. Și privirea teribilă a soției
 Părăsite. Și sufletul întunecat al străinului,
 Dar nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi.

Ah! Au voit să mă pună la-ncercare, să-mi abată
 Ochii de la cele de pe pământ. Se întrebau: „Rezista-va”?
 Ceea ce-mi era scump îmi era smuls. Și vâluri
 Întunecate, acopereau grădinile când mă apropiam
 Femeia iubită întorcea de departe fața-i oarbă
 Dar nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi

Știam că dedesubt sint conture gingașe,
 Plugul pe cimp ca un răsărit de soare.
 Fericire, riu înghețat, care primăvara
 Se trezește și vocile cîntă în marmoră
 În-naltul promontoriilor filfite pavilionul vîntului
 Nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi

Hai! Să ne ținem bine. Vor să ne înșele
 Dacă ne zăpăcim sintem pierduți.
 Fiecare tristețe e gata să acopere un miracol.
 G cortină ce se lasă peste ziua strălucitoare,
 Amintește-ți întilnirile plăcute, jurămintele,
 Căci nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi

*Trebuie zărlită masca durerii,
Și de anunțat timpul omului, bunătatea,
Și ținuturile risului și ale liniștei
Veseli, vom merge spre ultima încercare
Fruntea în lumină, beția speranței,
Nimic nu va întuneca frumusețea acestei lumi.*

În românește de Sașa Pană

PAVEL APOSTOL

MARX ȘI „CLIMATUL IDEILOR NOASTRE“

Luciditatea reprezintă o condiție preliminară creației culturale. Ea favorizează desfășurarea activității spirituale pe planul realității, ferind conștiința de închidere mioapă în granițele și categoriile ei. Nu există luciditate autentică fără atitudine realistă în care distincția dintre eu și ceilalți, eu și lume, să dea naștere la perpetuă confruntare și raportare față de coordonatele obiective ale existenței noastre. Ea înseamnă înfrângerea subiectivismului, îndreptare către obiect, pozitivitate, — realism. S-ar putea scrie odată istoria progreselor lucidității în cultură. Din aceasta nu vor lipsi, cred, nici fenomenele de regres, determinate de ideologiile claselor exploatoare, caracterizate prin auto-iluzionarea conștiinței.

Conștiința care se închipuie autonomă, socotind că structura sau categoriile ei determină sau produc realitatea, este — prin excelență — la antipodul lucidității. Într-astfel de istorie, alături de întunecarea lucidității, sub înriurirea factorului de auto-iluzionare și mistificare, își va avea loc și ceea ce s-ar putea numi formalismul lucidității sau luciditatea, devenită formă pură, cultivată ca virtute sau desfătare avînd scopul în sine. Avatarurile ei în cultura burgheză au produs forme de degenerare a lucidității în simplă curiozitate orientată spre interior, în care „luminile“ analizei se îndreaptă exclusiv asupra subiectivității, detașînd-o de ambianța ei reală. Se păstrează așa, ce-i drept, *forma* lucidității, dar dispare

conținutul ei definit prin amintita raportare permanentă față de condiții obiective. Aceste considerații nu condamnă orice preocupare de subiect. Există o scufundare în eu, care *intențional* vizează, dincolo de el, căutînd să descopere, în viața intimă, reflexul structurilor realității. Analiza balzaciană sau dostoevskiană a unor monomanii, examenul minuțios al vieții psihice a eroilor la scriitori atît de diverși ca G. Meredith, Roger Martin Du Gard, sau la noi, în unele lucrări ale lui Camil Petrescu, nu diminuează luciditatea în direcția subiectivismului și formalismului.

Luciditatea se realizează multiplu: la Maxim Gorki prin poziția umanistă, marea capacitate de a vibra împreună cu *alții*, la Hemingway, dimpotrivă, prin interdicția ce și-o impune scriitorul de a participa sentimental la trăirile personajelor sale, la Thomas Mann prin detașarea ironică cu care însoțește zbuciumul subiectivității... Desigur, rădăcinile sociale ale acestei diversități nu vor scăpa istoricului aplecat asupra manifestărilor lucidității.

Marxism-leninismul a arătat că atitudinea lucidă și gradul de luciditate nu depind numai de pătrunderea și puterea de discriminare a individului, ci de poziția lui socială și politică. Clasele ascendente sînt interesate în dobîndirea unei conștiințe clare, lucide, lipsite de iluzii și mistificări, singura care permite orientarea justă în acțiune, în timp ce clasele exploatoare cultivă mistificarea conștiinței maselor și se autoiluzio-

nează asupra veșniciei stăpînirii lor, negînd toată realitatea care dezvăluie tendințe istorice revoluționare.

Concepția marxist-leninistă despre lume reprezintă treapta istorică superioară a lucidității întemeiate pe știință și răspunzînd nevoii practice a luptei și construcției revoluționare de a acționa cu eficiență asupra condițiilor obiective, concrete.

Există, cum am spus, însă, o luciditate cu sens invers, în care adîncirea în eu se substituie raportării față de realitate (Gide, Huxley, uneori, etc.) sau în care analiza sucombă în disocieri, ne mai putînd regăsi unitatea, pulverizată într-o pluralitate haotică (Joyce, suprarealiștii, etc.)

Viziunea în care distincțiile servesc la dizolvarea raporturilor reale caracterizează producția ideologică burgheză contemporană în așa măsură încît — devenit un nou și periculos absolut, — relativismul generează, — printr-o transformare dialectică în contrarul său, — o nouă confuzie de planuri, cu sens diversionist, în care căutarea cu ori ce preț a distincțiilor, deosebirilor, și sublinierea lor exclusivistă, anulează, pînă la urmă, ori ce distincție esențială; înainte de toate pe cea dintre adevăr și fals. Cu aceasta, distincția, cultivată pentru sine, degenează în indistinție; luciditatea, în confuzie.

Fenomenul exprimă tendința fundamentală a strategiei ideologice a burgheziei, aceea de a împiedeca, — semănînd confuzie și întretînînd mistificările, — justa orientare a omenirii dornice să înlăture exploatarea capitalistă, nesiguranța existenței și pericolul războiului, generate de acesta.

Asemenea tendințe apar și în interpretarea termenului de contemporaneitate, categorie importantă care exprimă nevoia conștiinței umane de a se axa în actualitate spre a-și putea îndrepta activitatea în mod lucid, spre viitor.

Examinînd *conceptul de epocă contemporană*, spaniolul Eloy Benito Ruano¹⁾ sub-

¹⁾ E. B. Ruano, *La Notion d'Époque contemporaine*, în „Diogenè“, Nr. 20, pag. 28—36.

liniază caracterul său convențional și relativ, — deschis spre viitor, neîncheiat, ca ori ce prezent. De la sine se înțelege că termenul de contemporaneitate nu are un sens absolut, ea înseamnă ceva numai în funcție de prezentul trăit de noi, pe care îl constituim, de fapt, prin activitatea noastră. Constatarea că termenul de „contemporan“ nu se lasă localizat în timp, odată pentru *totdeauna*, echivalează cu un truism. Reafirmarea unui astfel de loc comun nu aduce vreun spor de cunoaștere. Însă, sublinierea acestei relativități are o altă funcțiune în considerațiile lui E. B. Ruano. Sub aparența unei lucidități îndreptate spre analiză necruțătoare și disociativă, afirmarea relativității și *numai* a relativității conceptului, subtilizează conținutul său obiectiv, spre a putea conchide, abuziv, astfel: „știința istorică este lipsită actualmente de metoda și instrumentele necesare unei cunoașteri corecte a timpului contemporan“ (p. 36), neputînd stabili elementul funcțional central al aspectelor și valorilor sale diverse. Dacă, sub aspect *formal*, conceptul de contemporaneitate păstrează această indeterminare în privința limitelor sale riguros determinabile în timp, în *conținut* el poate fi definit cu suficientă precizie.

Bielinski a trăit „contemporaneitatea“, cu intensitate deosebită și i-a adîncit semnificația. E firesc să medităm acest model. Ceea ce oferă exemplul lui Bielinski poate fi sintetizat în puține cuvinte: contemporaneitatea, pentru el, nu era o categorie formală, de conținut sau de alăturare în timp, ci o *realitate de conținut*. Înainte de ori ce, *participarea* — sau în termenii de azi, angajarea — în frămîntările epocii. Apoi, *prezența spirituală și materială* în epocă. Nu simplă prezență fizică, ci spirituală, adică fuziune în idei, și materială, adică intervenție efectivă în procesul istoric.

Sub acest aspect, ca realitate de conținut, contemporaneitatea își pierde caracterul său nedeterminat. Acesta este, de aceea, și felul în care marxistii înțeleg contemporaneitatea: nu ca simplă situație în timpul fizic, ci ca atitudine activă față de

procese sociale-istorice progresive, determinante pentru fizionomia epocii.

Epoca noastră se caracterizează, sub aspectul conținutului, prin victoria și progresul mondial al socialismului. Aceasta este nota ei distinctivă. Pe planul forțelor de producție, revoluția tehnico-științifică ce se desfășoară în urma automatizării (bazată pe energia atomică și dirijată prin comandă electronică), lărgeste acțiunea omului și asupra spațiului interplanetar¹⁾.

O gândire liberă de prejudecăți și sinceră nu poate trece peste nota determinantă a fizionomiei contemporaneității: victoria socialismului marxist-leninist. Chiar un scriitor ce se definea singur drept purtător al tradițiilor și modului de viață burghez, cum a fost neuitatul Thomas Mann, era atît de adînc pătruns de conștiința prezenței hotărîtoare a socialismului în epoca noastră, încît revizionistul Ignazio Silone îi reproșează și azi „bunavoința sau toleranța lui” față de regimul sovietic (*la sua benevolenza o tolleranza*)²⁾.

Poziția „burghezului” Thomas Mann nu este izolată. Ea reflectă procesul obiectiv al atracției exercitate de socialismul marxist-leninist asupra contemporaneității. Una din pricinile acestei atracții constă în trecerea destinelor culturii umane în mîinile clasei muncitoare.

O cultură de tip nou, obișnuim să spunem, cu gîndul la deosebirea ei calitativă față de cea feudală sau burgheză, — culturi ale unor clase exploatoare și restrînse ca număr. Această cultură de „tip nou” prezintă, alături de elementele sale deosebite, unele asemănări de formă cu o cultură veche, de mare prestigiu, cea a polis-ului elin. Semnalarea acestei analogii nu ni se pare lipsită de interes pentru rotunjirea conștiinței noastre despre epoca în care trăim, deoarece ea desvăluie și unele

aspecte semnificative și pentru conținutul calitativ nou al culturii socialiste.

Cultura elină fusese, incontestabil, expresia omului-cetățean. Nu a omului care este și cetățean, dar în afara activității sale spirituale, nici a cetățeanului care este și om, dar în afara activității sale cetățenești, ci a individului care realizează unitatea ființei sale umane ca cetățean, și-și împlinește drepturile și datoriile de cetățean ca om. Fără nici o tendință de înfrumusețare retrospectivă, omul polis-ului antic se simțea întreg: om-cetățean. Cultura era o manifestare a lui efectivă în și prin intermediul colectivității cetățenilor; *lucru public*, adînc împlîntat în viața de toate zilele. Bine înțeles, sclavii nu făceau parte din această colectivitate: nu erau cetățeni, deci nu erau considerați nici oameni. Această monstruoasă dezumanizare a părții productive și celei mai numeroase a societății impusese culturii antice limitări, în special în domeniul concepțiilor despre lume, despre om și destinul său. Contradicția dintre umanismul afirmat total și cel realizat fragmentar de cultura antică, sclavagistă, nu a fost depășită de nici o cultură istorică ulterioară, nici măcar în perioada lor de ascensiune sau înflorire. Cultura feudală a redus drepturile cetățeanului și omului în genere la funcțiunea sa socială: poziția de clasă, apartenența la o stare, epuizau ceea ce era omul. Colectivitatea, garantată prin posibilități egale, a fost exilată în ceruri. În cultura burgheză, ruptura dintre cetățean și om, dintre omul privat și public se accentuează și mai mult. Tendințele nerealizate și nerealizabile ale omului se refulează în viața lui privată, care se dezvoltă în mod monstruos întors înăuntru, cu atît mai mult cu cît activitatea lui publică se goleşte de satisfacții și semnificații subiective, devine o povară, — îndeletnicire automatizată, stereotipă.

Cultura socialistă restabilește plinătatea umană a cetățeanului, participarea lui totală la viața socială, realizarea lui în colectivitate, ca loc ce asigură deslășurarea multilaterală a personalității lui, cu toate

¹⁾ Vezi interesanta și documentata lucrare a lui P. Dan, *Despre limitele și contradicțiile utilizării tehnicii în capitalism*, E.S.P.L.P., Buc. 1957 pg. 181 și urm.

²⁾ I. Silone, *Agenda. Thomas Mann e il dovere civile*, în „Tempo presente” Anul III, No. I, ianuarie 1958

valențele, tendințele și bogăția sa interioară. Nu e o simplă revenire la modalitatea elină a culturii. E o realizare în conținut a formei afirmate doar în cultura polisului. De data aceasta — și acest lucru e esențial — colectivitatea include și producătorii de bunuri materiale, în jurul cărora se structurează și sub hegemonia cărora se încheagă întreaga societate, devenind colectivitate reală. Cultura socialistă traduce în fapt unitatea omului-cetățean.

O altă față a atracției exercitate de socialism o reprezintă sesizarea superiorității teoretice și metodologice a marxismului. Acum doi ani Jean Paul Sartre mărturisea convingerea intelectualității burgheze din generația sa că destinele culturii umane coincid cu destinele socialismului: „Oamenii de vârsta mea știu prea bine — scria el — că, mai mult decât cele două războaie mondiale, marele eveniment al vieții lor a fost confruntarea perpetuă cu clasa muncitoare și ideologia sa care oferă o viziune de neînălțurat asupra lumii și asupra lor înșiși. Pentru noi, marxismul nu este numai o filozofie: el e climatul ideilor noastre, mediul din care se hrănesc ele... De la moartea gândirii burgheze, [marxismul] singur, este Cultura, căci numai el permite înțelegerea oamenilor, operelor și evenimentelor“¹⁾. Ceva mai tirziu, Sartre adăuga: „...dacă ațișia intelectuali — dintre care și eu — așteaptă de la marxism opere valabile și puternice, aceasta se întâmplă deoarece nu poți gândi de unul singur: gândirea celui alt învață pe a noastră; o singură carte marxistă bună este deja, pentru fiecare din noi, o șansă de a reuși în proxima noastră carte“.

Nu de mult însă, același Sartre se declară nesatisfăcut de metodologia marxistă, ridicând următoarele obiecțiuni: „Marxismul contemporan n-are dreptate să neglijeze conținutul particular al unui sistem cultural și să-l reducă imediat la universalitatea unei ideologii de clasă... un sistem cultural este ceva ireductibil... cele mai

multe lucrări spirituale sînt obiecte complexe și dificile de clasat, care se pot situa foarte rar în raport cu o singură ideologie de clasă, și care reproduc, mai de grabă, în structura lor profundă, contradicțiile și luptele ideologice contemporane“ „...De aceea, într-un sistem burghez de astăzi nu trebuie văzută simpla negație a materialismului revoluționar, ci trebuie arătat, dimpotrivă, cum suportă el atracția acestei filozofii, cum aceasta este în el, cum atracțiile și repulsiile, influențele, blindele forțe ale insinuării sau conflictele violente se succed în interiorul fiecărei idei, cum idealismul unui gânditor occidental se definește printr-o oprire a gândirii, printr-un refuz de a dezvolta anumite teme prezente deja, pe scurt printr-un fel de incompletețitudine mai curînd, decît ca un «carnaval al subiectivității»“²⁾

Ne oprim asupra poziției lui Sartre mai ales pentru valoarea ei de exemplu. Nu se va contesta că în argumentarea de mai sus se pot întîlni unele teme ale „criticii“ revizioniste sau burgheze a marxismului. Sub acest raport, examinarea lor prezintă un interes deosebit.

Rezervele formulate în „Probleme de metodă“ privesc explicația marxistă a fenomenului de cultură și s-ar putea rezuma astfel:

1) faptul cultural nu poate fi „reduc“ la determinarea lui de clasă

2) din pricina complexității sale și

3) a specificului său de a reflecta nu o anumită poziție de clasă, ci „contradicțiile și luptele ideologice contemporane“, în general.

În aprecierea culturii burgheze de azi, ar trebui urmărit, așa dar, după Sartre:

1) cum materialismul marxist s-a integrat în concepțiile filozofice ale cutărui gânditor burghez,

2) cum conflictul dintre materialism și idealism (spiritualism) a devenit o contradicție subiectivă, sălășluind în interiorul oricărei idei,

¹⁾ Editorialul revistei „Les Temps modernes“, martie 1956; sublinierea noastră.

²⁾ J. P. Sartre, *Quésitions de methode*, în „Les Temps modernes“ 1957, nr. 140, p. 661

3) cum menținerea pe poziții idealiste, e mai mult o „incompletețitudine“ a gândirii, decît o poziție falsă.

Marxismul nu a susținut nicicînd că fenomenul cultural ar fi epuizat prin determinarea sa de clasă (origina și funcția sa de clasă).

O creație culturală este întotdeauna expresia simultană, într-o unitate complexă, a unor *sensuri obiective* naturale și sociale, reflectate într-o *perspectivă* subiectivă prin prizma unei atitudini. Această unitate nu reprezintă o sumă: aspecte obiective la care se *adaugă*, oarecum exterior, altele subiective. Semnificația și valoarea operei culturale nu se cristalizează în laturi ce se pot delimita topografic. O credință mistică, de pildă cea referitoare la caracterul implacabil al destinului (*ananké*) exprimă un sens obiectiv, autentic și adevărat — existența unei legalități naturale și sociale, independentă de conștiința și dorința omului, — dar o exprimă *denaturat*, nu ca o lege cognoscibilă și prin aceasta relativ modificabilă, nu ca o lege a lucrurilor și relațiilor, ci ca una impusă din afară de către o voință supranaturală, etc. Raportul dintre obiectiv și subiectiv e unul intern, dialectic: de interpătrundere, de identitate sau coincidență; de contradicție și opoziție, totodată.

Acest raport este de tipul celui dintre conținut și formă, distincte, riguros determinate, opuse contradictoriu întrucît conținutul de idei, sentimente, etc. se afirmă ca un dinamism, o mișcare inepuizabilă, iar forma i se opune prin tendința de a fixa mișcarea în structuri statice. Tensiunea dintre conținut și formă, discordanța lor relativă, asigură operei culturale — și cel mai mult creației artistice — caracterul său „deschis“, însușirea, deseori semnalată, de a satisface valențe multiple.¹⁾ Aici, în această discordanță, se întemeiază funcția simbolică a formei. Ea exprimă conținutul, reprezentînd însuși modul lui de a fi, dar

reflectă, odată cu conținutul, și momentul „de atitudine“ în perspectiva căruia subiectul l-a sesizat și l-a exprimat pe acesta. Subiectul, omul, reflectă obiectul, — realitatea, — într-un mod complex, arăta Lenin. De unde provine această complexitate? Desigur, din faptul că nici realitatea nu este turnată în tipare rigide, nici omul nu se află într-o relație stereotipă cu lumea înconjurătoare, mai mult, nici el însuși nu rămîne neschimbat. Reflectarea înseamnă, așadar, un proces complex caracterizat, elaborarea unor forme adecvate structurii subiectului, adecvate structurii obiectului și adecvate relației dintre subiect și obiect.

Adecvarea nu este coincidență simplă, *instantanee*, ci un proces, dacă vrei, un efort, o tensiune simultană în toate cele trei direcții semnalate. Creația culturală nu înseamnă adecvare exclusivă la obiect — în acest sens ea decade în reproducerea mecanică a realității, generînd naturalismul în artă, factologia empiristă în știință, sau alte fenomene de degenerescență. Adecvarea exclusivă la structura subiectului deschide posibilitatea manifestării aspectelor de autoiluzionare, datorate acțiunii deformatoare, bine cunoscută, 1) a stărilor emotive intense, (frica amplifică momentele de îngrijorare; euforia, bucuria, distrage atenția de la pericole reale), 2) a caracterului înșelător al simțurilor (aparența omogenă a unui obiect metalic mă induce în eroare în privința structurii complexe a amestecului), 3) a relativei independențe a abstracțiunilor noastre față de realitate (așa numit iluzie a autonomiei conștiinței sau ideilor: faptul că am *ideea* de Dumnezeu sau de diavol nu dovedește existența lor, ci numai existența *ideii*), etc.

Cugetarea premarxistă căuta explicarea erorilor fie în natura subiectului, fie în cea a obiectului, dar în afara relației lor dialectice.

Geniul lui Marx a sesizat atît însemnătatea cit și natura acestei relații. Ea nu este simplă conținere (subiectul cuprinde în sine obiectul, sau invers), nici simplă alăturare, juxtapunere, ci *interacțiune*, în

¹⁾ Am încercat să relev această „polivalență funcțională“ în *Probleme de logică dialectică în filozofia lui G. W. F. Hegel*, vol. I. București Ed. Academiei R.P.R.

care ambii termeni ai raportului sînt *activi*, — se influențează și se modifică reciproc. Raportul de reflectare nu este, prin urmare, contemplativ — pasiv —, deoarece subiectul intră în contact cu lumea obiectivă, acționînd asupra acesteia, în practică. El reproduce obiectul, în conștiința lui, doar în măsura în care îl transformă, îl produce. La rîndul său, subiectul este un produs al obiectului, al realității exterioare lui.

În forma abstractă, a reflecției, apare, așadar, *raportul specific uman* cu lumea. Raportul acesta se realizează, în primul rînd, în raporturile de producție, sociale prin natura lor.

Urmărirea reflecției acestui raport social în fenomenul cultural nu epuizează opera cercetată, dar dezvăluie factorul esențial, în funcție de care complexitatea operei încetează de a mai fi o asamblare incoerentă de elemente disparate, dobîndind un *sens*. Reflectînd relația socială dintre subiect și obiect, opera culturală poate exprima numai două atitudini posibile: acceptarea realistă a acestei relații (dintre eu și lume, eu și alții etc) sau negarea ei anti-realistă. De aici, două linii; *tertium non datur*. Nu pot afirma și nega simultan și sub acelaș raport un lucru, o stare sau o însușire, dacă realitatea în chestiune e epuizată prin cele două determinări. Ca poziții *posibile*, sub aspect logic: *ori* realism, *ori* anti-realism.

Opera culturală concretă exprimă, în esență, *fie* o poziție realistă, *fie* una anti-realistă. Bineînțeles, în cutare sau cutare operă cele două tendințe nu apar în formă pură, ci interferează uneori în cele mai variate feluri. Dacă am examina numai romanul „A avea și a nu avea“ al lui Hemingway, încă am găsi suficiente elemente pentru ilustrarea celor spuse. Procedeele artistice și expresive folosite de autor descind din marea tradiție realistă, deși autorul recade uneori în naturalism. Intenția subiectivă este aceea de a înfățișa — prin soarta fostului lucrător dintr-o fabrică de tutun, Harry Morgan, ajuns contrabandist de mărfuri și de oameni, apoi ucigaș — tabloul realist al mizeriei și al degradării morale

a omului în societatea capitalistă. Aceasta se exprimă și în tablourile puternice care descriu lipsa de scrupul și ura nemiloasă a vîrfurilor capitaliste sau decăderea morală a intelectualității burgheze. Redînd aceste elemente *obiective*, Hemingway e realist. Însă asemenea tendințe realiste sînt contracarate prin faptul că relația autorului (subiect) cu realitatea socială (obiect), atitudinea lui subiectivă (în primul rînd concepția despre lume), îl fac să confunde proletariatul cu lumpenproletariatul, să rupă individul de clasa lui, transformîndu-l într-un animal de pradă singuratic, să exagereze în sens psihanalist rolul sexualității în motivarea acțiunilor umane etc. Aceste elemente introduc, alături de tendința realistă, alta anti-realistă care denaturează tabloul intențional conceput în mod realist. Mai mult, ele mistifică și conștiința cititorului în privința cauzelor și a soluțiilor reale ale mizeriei sociale.

Exegeza fenomenului cultural nu se poate limita la simpla înregistrare a acestor tendințe contradictorii. Ea va căuta cauzele lor. Examinînd cazul dat în raport cu alte numeroase exemple, prin comparare și analiză, se poate stabili că dualitatea aceasta este proprie unui număr însemnat de creatori din domeniul culturii occidentale: anume, acelora care resping „modul de viață“ al civilizației capitaliste, îi văd numeroasele vicii de structură, dar nu se ridică pînă la înțelegerea că acestea sînt *inevitabile* într-o societate exploatoare: „schimbarea“ nu este posibilă decît într-o singură direcție — schimbarea revoluționară a societății.

Legat însă prin concepție și poziție de clasa burgheză, un asemenea artist sau savant nu va putea concepe și accepta unica soluție posibilă, cea socialistă. Oscilarea între critică și identificare cu burghezia, va imprimă operei, ca în cazul celei amintite, interferența tendințelor realiste și anti-realiste. Această interferență și-a găsit așadar explicația, în ultima instanță, în poziția de clasă a scriitorului.

Principiul marxist privitor la caracterul de clasă al fenomenului cultural exprimă

această complexitate *reală*, pe care nu o descrie — cum cere Sartre — fetișizând diversitatea, ci o raportează la factorul generator de diversitate — cel social, de clasă.

Cu cât mai bogată este perspectiva aceasta, în care nu se pierde nimic din specificul culturii, față de cea pretins „bogată”, „diferențială”, în care goana după semnificații nebănuite duce la constatări de acest gen: „Opera a relevat narcisismul lui Flaubert, onanismul lui, idealismul lui, singurătatea lui, dependența lui, feminitatea lui, pasivitatea lui”.¹⁾ Nu discutăm aici explicația ca atare, ci *modalitatea* lui. În chip firesc nu o putem aprecia decât ca o reducere a operei la unele categorii psihologice abstracte. Procedul marxist de a cerceta condițiile sociale și relația creatorului cu ele, datorită cărora, în prezența unui talent, o trăsătură de caracter, ca de pildă feminitatea (în sine neutră sub aspectul creației) *dobîndește o semnificație culturală*, este, oricum l-am privi, mai *fecund*, mai propriu pentru relevarea *valorii culturale*, decât analiza psihologică *reductivă* în așa măsură, încît disolvă, anulează, opera.

Căutarea rădăcinii sociale de clasă servește marxismului nu la emiterea unor constatări nivelatoare de tipul: *x, y, z...* opere care exprimă poziția clasei cutare, ci la elaborarea *înțelegerii concrete* a operei în specificitatea sa ireductibilă, ca unitate cu sens determinat a unor aspecte variate (cunoștințe, sentimente, atitudini, dorinți, năzuințe etc; mijloace expresive etc), încheiate într-o structură, *pe baza* atitudinii specifice creatorului ei, atitudine determinată de poziția de clasă a acestuia. Înțelegerea marxistă progresează amplificator spre sensuri și valori, descoperind, apoi, dincolo de intenții și autobiografie, semnificația obiectivă, culturală, (științifică, artistică, etc.) a operei, *constituită pe baza semnificației sale de clasă*.

E metoda lui Marx prin care a reușit să desprindă semnificația autentică și spe-

cifică a dialecticii hegeliene, a realismului balzacian, a funcției artistice a motivului banului în drama shakespeareană ș.a.m.d. Analiza semnificației de clasă devine, astfel, *cheia* pentru sezișarea complexității și specificului creației culturale.

Obiecțiunea lui Sartre se datorește, așadar, înțelegerii simpliste a conținutului tezei marxiste despre caracterul de clasă al creației culturale și nu caracterului pretins simplist al acesteia. Următoarea obiecțiune a lui Sartre pornește de la o confuzie asemănătoare.

Opera reflectă pozițiile de clasă și nu lupta ideologică *în general*, pentru simplul motiv că *lupta*, la care se referă Sartre, *constă în afirmarea și conflictul dintre pozițiile de clasă*. Altfel, „lupta”, fără aceste poziții de clasă, ar fi o abstracțiune goală. „Lupta”, fără clasele al căror conflict a generat-o, își pierde sensul, devine un cuvânt gol.

Golirea „luptei ideologice contemporane” de conținutul ei de clasă intervine în argumentarea lui Sartre, tinzînd a demonstra caracterul *subiectiv* al conflictelor de idei, absorbirea lor din planul realității sociale (unde ele exprimă poziții de clasă, pentru bunul motiv că ideile nu plutesc în aer, ci apar în conștiința oamenilor aflați în anumite raporturi de clasă) pe planul conștiinței. Inlocuirea analizei sensului *obiectiv*, social, al ideilor prin analiza conținuturilor de conștiință pregătește terenul pentru altă confuzie. Anume, se confundă felul în care apar unele idei cu semnificația lor. Marx însuși a relevat numeroase contradicții în gîndirea ideologilor burghezi. De bună seamă nu Marx a fost primul și nici ultimul care a observat asemenea contradicții în gîndire, oscilații între poziții incompatibile etc. Ceea ce marxismul a adus fundamental nou în această problemă este descoperirea cauzei care favorizează, întreține sau determină apariția unor astfel de contradicții, adică manifestări de incoerență. Nu ideile sînt ambigue, echovoce, ci pozițiile de clasă, *anumite* poziții oscilante, ambigue, contradictorii se reflectă

¹⁾ J. P. Sartre, în „Les Temps modernes” 1957, nr. 140, pag. 681

în contradicțiile dintre idei. *Nu materialismul este și idealism cum presupune Sartre, ci în gândirea cutărui sau cutărui ideolog sau om de cultură se pot amesteca pozițiile incompatibile ale materialismului și idealismului, ale realismului sau antirealismului.* Amestecarea pozițiilor incompatibile echivalează cu o inconsecvență sau contradicție imanentă nu ideilor, ci poziției de clasă respective, fiind nocivă tocmai pentru acest fapt.

Marxismul e suplu pentru că redă realul în toată bogăția și complexitatea determinărilor sale. Suplețea lui derivă din poziția de clasă, proletară. Pretenția de a întinde suplețea pînă la introducerea în marxism a unor idei și poziții incompatibile cu acesta duce la revizuirea lui (declarată sau mascată) și la secarea izvorului său generator de idei creatoare: practica revoluționară: „Noi numim comunism *mișcarea* reală care suprimă starea actuală“, scria Marx în *Ideologia germană*. Detașarea marxismului de mișcarea revoluționară muncitorească este una din notele distinctive ale revizionismului actual¹⁾.

Dacă atracția pe care o exercită socialismul marxist-leninist reflectă acțiunea laturii socialiste a contradicției dintre socialism și capitalism ce caracterizează epoca noastră, atunci ideologia burgheză și revizionismul reflectă acțiunea laturii opuse, capitaliste, asupra conștiinței contemporane.

Suplețea metodei marxist-leniniste se datorește poziției de clasă și celei teoretice pe care le exprimă. Aici, trebuie să fie clar că marxismul nu cere vreun soi de credință în efectul magic al „poziției de clasă“ sau în virtutea omnipotentă a acceptării unei poziții teoretice. E vorba de cu totul altceva. Poziția de clasă a proletariatului în societatea capitalistă e de așa natură, încît dacă vrea să se elibereze, luînd puterea, sub sancțiunea eșecului (care în acest caz înseamnă menținerea exploatareii: asuprire, privație de putere politică) nu poate să se autoiluzioneze. E interesat vital să fie receptiv și suplu spre a sesiza

orice element nou ce se afirmă în realitate și spre a-și acomoda activitatea la situația și condițiile noi. În poziția de clasă proletară este dată *posibilitatea* maximei suoplețe, întemeiate pe o atitudine *realistă*.

Pe plan metodologic această poziție impune o gândire și o acțiune, modelate nu după cutare sau cutare aspect al realității, ci după esența dialectică a realității.

Suplețea marxism-leninismului constă, tocmai de aceea, în cea mai intransigentă fidelitate față de cele două fundamente ale sale; poziția proletară și dialectica materialistă.

Ea nu poate fi confundată cu atitudinea de *indeterminare de clasă și ideologică*, profesată de unii intelectuali burghezi sau de apărătorii revizionismului care proclamă perioada de trecere de la capitalism la socialism drept o „realitate lipsită de antagonisme de clase și de tot ceea ce caracterizează societatea de clasă“²⁾

Această rezultă, desigur, înainte de orice, din refuzul de a se situa pe pozițiile revoluționare ale clasei muncitoare, evitînd în același timp, identificarea declarată cu poziția burgheziei monopoliste. Tentativa de a păstra autonomia atît față de una, cît și față de cealaltă dintre forțele antagoniste ale societății contemporane generează un *habitus* intelectual, moral, ideologic. Ea exprimă negarea *abstractă* a antagonismului *real*; înlocuirea soluțiilor concrete, determinate, — burgheză sau proletară, — printr-una *nedeterminată*: *nici* burgheză, *nici* proletară. E formula „anticapitalismului necomunist“, susținută de Merleau-Ponty și alți teoreticieni ai celei de a „treia căi“.

Este posibilă această cale de mijloc, calea nedeterminării sociale? Nedeterminarea de clasă se afirmă ca principiu programatic nu numai de către teoreticienii burghezi ca Merleau-Ponty, partizanii Keynes-ismului, ai „capitalismului popular“ etc., dar este

¹⁾ Vezi, studiul nostru în „Cercetări filozofice“, nr. 2/1958

²⁾ Vukașin Miciunovici, *Libertatea creației științifice și artistice*, în „Nașa Stvarnost“ nr. 5, mai 1958.

„brățiașată și de exponenții revizionismului: adepții socialismului „democratic“ (laburist, austriac, francez pe linia Leon Blum, etc.), context în care „democratic“ înseamnă menținerea raporturilor de producție și a regimului politic burghez.

În ultima vreme, ideea revizionistă că opoziția dintre socialism și democrație, respectiv dintre cultura burgheză și cea proletară ar fi o simplificare dogmatică a marxismului, își croiește drum sub stindardul „reafirmării“ *metodei* dialectice împotriva tendințelor de „schematizare dogmatică“, „vulgarizare“ ale *teoriei* marxist-leniniste. Teza are rădăcini doctrinare mai îndepărtate, pornind de la denaturarea sensului științific și revoluționar al dialecticii marxist-leniniste. Moda de a opune „dialectica“ (fără a preciza despre *care anume* dialectică este vorba) teoriei marxiste, datează încă din timpul lui E. Bernstein, (*Presupozițiile socialismului — Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgabe der Sozialdemokratie*, 1899).

Opoziția a fost reluată, în sens schimbat, dar vizând aceeași ruptură revizionistă a teoriei socialiste de metoda dialectică marxist-leninistă, de către Georg Lukács în a sa *Istorie și conștiință de clasă* (1923), devenită carte de căpătii a amatorilor „renovării“ marxismului. În lucrarea amintită, el opune metoda dialectică teoriei marxiste: „Presupunând fără a o admite însă, că cercetări mai noi ar dovedi, în chip neîndoielnic, că, *luate izolat*, tezele lui Marx ar fi obiectiv greșite, ori ce marxist serios, „ortodox“, ar fi obligat să admită aceste rezultate, fără rezerve, *respingînd toate tezele lui Marx, fără să fie obligat* prin aceasta de a renunța, măcar pentru o clipă, la ortodoxia lui marxistă“¹⁾

Miracolul acestei „ortodoxii“ marxiste compatibile cu *renunțarea la toate tezele lui Marx* (chiar ca eventualitate presupusă numai) s-ar explica, după Lukács, prin faptul că „ortodoxia se referă *exclusiv* la metodă“. (s.n. P.A.). Ideea revine ulterior

¹⁾ G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923, pg. 13, (sublinierile ne aparțin).

în varianta opoziției dintre teoria și metoda leninistă²⁾. Opoziția statornică urmărește să arate *independența* dialecticii ca metodă de teoria materialismului dialectic și istoric, de teoria comunismului științific. Ea este necesară în vederea substituirii dialecticii *marxist-leniniste* prin dialectica pur și simplu sau prin cea hegeliană. Cu aceasta ajungem la *una din formele cele mai subtile ale revizionismului contemporan* care, cu un termen tehnic, poate fi definit ca o „hegelianizare“ a marxismului. Dacă „ortodoxia“ în marxism înseamnă *metoda*, față de care teoria comunismului științific e negliabilă și în ori ce caz supusă erorilor (ce nu afectează însă „metoda“), reconstituirea teoriei, *pornind exclusiv de la metodă*, ar fi garanția atitudinii autentice marxiste. Nu discutăm eroarea inadmisibilă chiar și în cadrul logicii formale de a rupe metoda de teorie: „alegerea unei logici nu este arbitrară, de îndată ce este vorba de aplicare sau acțiune eficace. Asociat axiomaticii unei teorii matematice, unei teorii fizice, unei teorii economice, logica aleasă trebuie să conducă la evitarea contradicțiilor interne ale acestei teorii sau a desmințirilor experienței... Într-un cuvînt, logica aleasă *trebuie să se adapteze structurii domeniului la care se aplică*“³⁾. Chiar un autor declarat neopozitivist, cum este cel citat de noi trebuie să conchidă, în lumina analizei logico-matematice, la *unitatea teoriei și a metodei în general*. În marxism-leninism, unde adecvarea metodei la structura obiectului (realității) este, după Lenin, criteriu fundamental, această unitate devine esențială și definitorie: unitatea dintre logică, teoria cunoașterii și dialectică. Tendința revizionistă în concepția lui Lukács constă în negarea acestei unități și aceasta ca etapă premergătoare — vom arăta mai jos — substituirii dialecticii marxiste prin cea

²⁾ G. Lukács, Cuvîntare rostită la discuția filozofică, ținută în cadrul cercului „Petöfi“, în „Filozófiai Ertesítő“, sept. 1956, pag. 151, cf. „Társadalmi Szemle“ nr. 7—8/1957

³⁾ L. Rougier, *Traité de la connaissance*, Paris 1955, pag. 175

hegeliană, pentru că pornind, apoi, de la *dialectica hegeliană să se construiască o teorie neo-socialistă de integrare a capitalismului în socialism*. „Principiul democrației populare — în deosebi la noi. [Ungaria], dar și în multe alte țări — se află la începuturile afirmării sale și chiar dacă își va realiza obiectivele, nu intenționează să suprimă ordinea economică capitalistă și, în consecință, nici nu poate urmări formarea societății fără clase¹⁾ Concluzia aceasta formulată de Lukács în 1947 fusese pregătită prin abandonarea dialecticii marxist-leniniste, mai ales a teoriei despre contradicții, substituindu-i *dialectica hegeliană a absorbirii reciproce, a împăcării și convergenței necesare a contradicțiilor reale*²⁾, aceasta constituind baza teoretică a tezei despre integrarea capitalismului în socialism. Această integrare s-ar realiza nu pe baza suprimării contradicției reale, ci pe baza suprimării sale în gând, iluzorii sau mistificatoare. Înțelegerea democrației populare ca o *continuare a capitalis-*

mului, cum reiese din textul reprodus mai sus, exprimă limpede semnificația politică a acestui gen de „dialecticizare“ sau „elasticitate“, transformată în sofistică, pentru care contradicțiile *reale* dispar. Această „dialectică“, — hegeliană doar în măsura în care hegelianismul se înrudește cu sofistica, dar antihegeliană în măsura în care ea depășește sofistica, prefigurând dialectica realului, era destinată de a forma suportul acrobațiilor teoretice, chemate să dizolve contradicția dintre socialism și capitalism în contradicția declarată de Lukács *mai esențială*: aceea dintre partizanii păcii și uneltitorii războiului.

În mod evident, avem de-a face cu sofistica. Ea constă, odată în confuzia planurilor, apoi în golirea termenilor de determinare lor clară, univocă. O confuzie de planuri: mișcarea partizanilor păcii (în sensul folosit de Lukács) este o acțiune politică proprie unui moment istoric dat, iar contradicția ei cu fascismul și partizanii războiului imperialist caracterizează această situație determinată. Contradicția dintre socialism și capitalism este de *alt ordin*, ea se referă la structura economică a societății, la *tipul raporturilor de producție*, care determină, la rândul lor, tipul raporturilor sociale, ideologia și întreaga suprastructură. Dacă ne-am referi numai la forma juridică a raporturilor de producție — raporturile de proprietate — contradicția, lipsită de posibilitatea medierii conciliante, apare limpede: proprietatea privată nu poate fi, în nici o privință, a societății întregi; nici cea socialistă nu poate fi privată. Ceea ce spuneam constituie un loc comun, dar tocmai acest loc comun pune în relief absurditatea tezei conciliatoriste. Spre acesta converg teoretizările revizioniste actuale, fie că sînt semnate de Pierre Hervé¹⁾, Stammer, W. Theimer, I. Fetscher, L. A. Perinetti, I. Silone și alți campioni ai „curățirii“ marxismului sau socialismului de „simplificări“ și „rigiditate“.

¹⁾ G. Lukács, *Irodalom és demokrácia*, Budapest, 1947, p. 153, (s.n. P. A.)

²⁾ Această mistificare revizionistă presupune o anumită interpretare a dialecticii hegeliene. Exagerînd unilateral *contradicția dintre sistem și metodă la Hegel*, Lukács ajunge, în *Der Junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*, (1948) Berlin 1954, să emită ideea anti-marxistă că dialectica hegeliană a fi *independentă* de sistem și ca atare asimilabilă marxismului. Marx și Lenin ne previn categoric împotriva înțelegerii înguste, *didactice*, a opoziției dintre sistem și metodă ca una absolută, în care reacționarismul s-ar concentra exclusiv pe latura sistemului, fără a afecta, metoda dialectică, în miezul ei. Într-o pregnantă și profundă analiză, Ath. Joja a subliniat nu de mult că dialectica hegeliană, *prin orientarea sa idealistă care afectează și metoda*, „deschide drumul sofisticii“ (Vezi, studiul *Marx și logica modernă*, în „Contemporanul“ Nr. 11 (597), 1958); noi înșine am semnalat în „*Probleme de logică dialectică în filozofie lui G. W. F. Hegel*, vol. I. București 1957, împotriva tendințelor deschise sau mascate de hegelianizare a marxismului, însemnătatea identității — înăuntrul contradicției — dintre sistem și metodă la Hegel, identitate care constituie *temeiul logic* al mistificării idealiste a dialecticii.

¹⁾ P. Hervé, *La Révolution et les Fétiches*, „La Table Ronde“, Paris, 1956.

Intr-un articol asupra controverselor dintre marxişti şi şcoala economistului burghez Jevons, scriitorul Bernard Shaw îl ridiculizase, la începutul acestui veac, pe Hyndman care pretindea a fi cunoscut *întreaga* gândire a lui Marx în domeniul economic, după lectura primului volum al *Capitalul-ului*, atunci, când se ştie că abia cel de al treilea volum *explicită* funcţionarea capitalismului. Shaw l-a surprins pe Hyndman într-o postură cu adevărat ridicolă. Revizionismul se găseşte deseori în aceeaşi situaţie, ignorând marxismul pe care pretinde să-l „depăşească” prin înlăturarea principiilor sale fundamentale.

Nu mai puţin caracteristic este şi *mimetismul* ideologic al revizionismului. Mimetismul este capacitatea organismelor de a-şi însuşi culoarea, forma, comportarea, mişcarea etc. ale unui alt organism sau ale mediului, servind drept protecţie sau camuflare. Revizionismul se comportă în domeniul ideologic asemănător cu organismele amintite: îşi maschează poziţia şi funcţiunea social-politică antirevoluţionară prin felurite acomodări în limbaj, modulate în așa fel încît să sugereze impresia unei poziţii socialiste. *Travestirea în socialism* constituie particularitatea cea mai izbitoare a revizionismului. Încă Lenin a demonstrat că negînd unitatea teoretică a doctrinei lui Marx, incompatibilitatea sa cu teoriile burgheze, şi urmărind să elimine simbul revoluţionar al socialismului ştiinţific (ideea luptei de clasă dusă pînă la dictatura proletariatului, revoluţia socialistă, învăţătura despre partid ca organizator şi conducător al luptei, revoluţiei şi construcţiei socialiste), revizionismul reprezintă, în mod obiectiv, interesele burgheziei în mişcarea muncitorească. Ori, *acest* lucru nu poate fi recunoscut pe faţă şi impune amintitul mimetism ideologic. În conştiinţa clasei muncitoare a intervenit o *cotitură ireversibilă*. Aceasta o recunoscuseră, imediat după Revoluţia din Octombrie chiar teoreticienii laburismului reformist. Sidney şi Beatrice Webb scriau textual în cartea lor „Apusul capitalismului”: „Capitalistul (burghezul, cum se numeşte în general pe continent) stă în faţa clasei

muncitoare ca unul despre care s-a dovedit inferioritatea sa morală” şi nimeni „nu mai crede că el ar fi necesar ca stîlp al societăţii”. De atunci socialismul marxist-leninist a cuprins în afara proletariatului mase mult mai largi, „întreaga societate”, spre a folosi chiar cuvintele unui revizionist francez¹⁾.

Aceste condiţii istorice îi obligă pe revizionişti actuali să accentueze travestirea lor în socialişti, în revoluţionari.

Răsfoind literatura revizionistă actuală nu poţi evita caracterizarea ei printr-o incontestabilă „secătuire doctrinară”, cum recunoaşte P. Bonnel chiar în paginile revistei teoretice socialiste franceze²⁾, veştejind „*le tarissement doctrinal du parti*”. Examenul de conştiinţă a unui membru marcant al partidului socialist francez (S.F.I.O.) solicită toată atenţia noastră. „Nu există doctrină socialistă precisă — scrie Bonnel despre S.F.I.O., — ci numai un amestec extrem de disparat şi conluz de idei generale, vagi şi puţin coerente... *Oricine şi oricînd poate găsi în ele justificare sau condamnare*” (p. 277, subl. noastră). Natura acestui „amestec disparat şi confuz de idei generale, vagi şi puţin coerente”, este arătată mai departe destul de limpede: „se amestecă reformismul şi chemările revoluţionare fără a preciza vreodată ce sînt aceste reforme revoluţionare şi ce este în mod precis această Revoluţie atît de laudată” (pag. 279).

În opoziţie cu atracţia exercitată de teoria marxist-leninistă, sterilitatea doctrinară a revizionismului este recunoscută astfel chiar de teoreticienii săi.

„Secătuirea doctrinară” a socialiştilor francezi nu se datoreşte unei carenţe de cadre teoretice şi nu e proprie numai S.F.I.O.-ului, ci tuturor grupărilor şi tendinţelor revizioniste. Fenomene similare de stagnare teoretică se atestă, în mod obiectiv, de la partidul laburist „desocializat”, pînă la „socialismul” revizionist austriac

¹⁾ E. Antonelli, *Pour penser le socialisme*, în „La Revue socialiste” 1957, nr. 109, pag. 207.

²⁾ P. Bonnel, *Où est la doctrine*, în „La Revue socialiste” nr. 100, pag. 278.

al lui Benedikt Kautsky care repudiază marxismul ca pe o „vechitură istorică“.

La fel procedează Sveta Lukici cînd afirmă că politica marxist-leninistă „aduce cele mai multe confuzii în estetică“ și decretază „perimarea formelor aplicării [marxismului] în unele domenii“¹⁾ militînd pentru „depășirea“ lui.

„Secătuirea doctrinară“ a revizionismului este favorizată în multe partide social-democrate chiar de structura lor organizatorică, asigurînd liderilor revizionişti și reformişti o adevărată dominație absolutistă. În paginile revistei catolice „Esprit“, lipsa democrației interne în partidul laburist a fost descrisă de K. S. Korol în termeni lipsiți de echivoc: „D. Bevan nu exagerază, — scrie el — spunînd că dacă s-ar proceda la o alegere liberă în interiorul partidului, el ar avea de zece ori mai multe voturi decît d. Gaitskell, liderul său actual. Din nenorocire, *acest partid care predică democrația aproape peste tot în lume nu o practică în sînul lui*. El este dominat de către marile sindicate, *birocrațiate și timorate*, și are în frunte o veritabilă Cameră a Lorzilor, practic neeligibilă, dar dispunînd de puteri depline. Se refuză minorității chiar dreptul de a se organiza... și este amenințată mereu cu expulzarea“²⁾ Extrotzkistul J. Rous, din comitetul de direcție al S.F.I.O., scria în primul număr al noului organ revizionist „La Nouvelle réforme“ (scos împreună cu P. Hervé, în nov.-dec. 1957) că partidul socialist francez reprezintă un „partid al aparatului“. Monopolul vîrfurilor revizioniste asupra partidelor social-democrate indică limpede ruperea de masele care cer altceva unui partid „socialist“ decît o doctrină eclectică, diversionistă.

„Secătuirea doctrinară“, întreținută și de o structură organizatorică anti-democra-

tică în sînul partidelor social-democrate de dreapta, reflectă ceva mai mult decît lipsa unor inițiative sau capacități creatoare. Anume, ea exprimă *eșecul teoretic și ineficacitatea practică* a revizionismului actual.

În timp ce marxism-leninismul se îmbogățește cu *idei noi*, cum sînt cele privitoare la varietatea formelor de conducere și organizare a societății socialiste (e destul să amintim recente măsuri din U.R.S.S. cu privire la creșterea rolului unităților regionale și locale; cu privire la trecerea unor funcții ale statului asupra organizațiilor obștești sau la utilizarea tehnică a colhozurilor), sau altele referitoare la caracterizarea capitalismului contemporan (raportul la Congresul al XX-lea), la contradicții (raportul din februarie 1957 al lui Mao Tze-dun), la căile trecerii la socialism în condițiile existenței sistemului statelor socialiste etc., *revizionismul dă dovadă de o evidentă sterilitate teoretică*. El a rămas la teza falimentară a *integrării capitalismului în socialism*, ajustat *ad-hoc* cu teoria despre capitalismul intrat într-o pretinsă fază „populară“. Lipsa de teme a acestei caracterizări a capitalismului a fost arătată cu prisosință, între altele, prin demonstrarea creșterii *intensității gradului de exploatare* în statele capitaliste. Integrarea capitalismului în socialism este, de altfel, o *imposibilitate* principială. Relațiile capitaliste nu pot fi integrate în relațiile socialiste: *proprietatea capitalistului asupra mijloacelor de producție și asupra produsului nu poate fi în același timp proprietatea întregii societăți*.

Concluziile trase din acest non-sens duc, în politică, la negarea luptei de clasă, a revoluției socialiste, a necesității dictaturii proletariatului etc. caracteristică revizionismului. Cu alte cuvinte, revizionismul proclamă un „socialism“ în care proprietatea asupra mijloacelor de producție ar trece în mîinile proletariatului, *atunci cînd capitaliștii vor consimți*... Un „socialism“ în care libertatea proletarilor ar fi asigurată în *măsura în care nu stînjenește libertatea capitaliștilor de a exploata*, în care puterea

1) S. Lukici, „*Esthétique*“, în „Questions actuelles du socialisme“ (Agence Yougoslave d'information), nr. 34, pag. 147 și 149

2) K. S. Korol, *L'Impasse du travaillisme britannique*, în „Esprit“ mai 1956, pag. 653, (subl. noastre).

politică ar aparține poporului în măsura în care exploataorii ar fi *dispuși* să o cedeze... Ideea absurdă a unui *socialism ne-socialist* constituie miezul teoretic al revizionismului, de azi și de totdeauna, arătînd clar natura lui burgheză, antiproletară. Experiența istorică a guvernării partidelor social-democrate, orientate revizionist, arată că în practică (Franța, sub guvernare socialistă, Anglia sub guvernare laburistă, etc) revizionismul *menține capitalismul și nu integrează nici un fel de elemente socialiste în orînduirea capitalistă*.

Dacă pe plan politic „secătuirea doctrinară” însoțește practica anti-socialistă a revizionismului, în mediul intelectualității burgheze, el mai poate masca sterilitatea și nocivitatea sa congenerică. Evoluția revizionismului în ultimii doi ani ilustrează limpede regresarea de la poziția declarată „anti-stalinistă”, invocînd numele lui Lenin, spre combaterea leninismului, cu referiri la Marx, spre a-l nega, în cele din urmă și pe Marx, invinuit de concepție „autoritară” despre socialism.¹⁾ „Socialismul de sus”, adică socialismul, realizîndu-se prin dictatura proletariatului, sub hegemonia partidului marxist-leninist, și nu „de jos”, adică prin acțiunea de convingere „de jos” a potentatilor monopolisți de către mase, echivalează cu aceeași dezarmare ideologică, formulată în termeni mai direct politici, pe care „criticii” marxismului doresc s-o realizeze prin „forțele blinde ale însinuării”.

Examinînd situația „stingii” anti-comuniste în Franța, aspirînd să ocupe locul

¹⁾ D. Guérin, *Lénine ou le socialisme par en haut*, în „Les Lettres nouvelles”, anul V, nr. 15, pag. 751.

de conducător al maselor dornice de socialism, S. E. Lavan constată cu mîhnire, într-un număr recent al revistei „Esprit”: „*la place est déjà prise!*”²⁾ Aceeași precizare trebuie făcută și față de doritorii „îmbogățirii” marxismului cu deșeurile ideologice ale societății burgheze de azi. Îmbogățirea marxismului este un *fait*, ținînd de fidelitatea lui față de cauza proletară, socialistă, mișcarea revoluționară reală prin care teoria asimilează fapte, perspective și soluții noi. Nici istoricul burghez al evoluției marxismului nu poate nega acest fapt. Astfel, H. Arvon se vede obligat să consemneze „alterarea progresivă” a „marxismului occidental”, pentru a încheia, apoi, că „meritul de a fi restaurat un marxism care să nu fie *alterat prin aporturi străine* îi revine lui Lenin”.

Marxismul este cu adevărat „climatul” ideilor și acțiunilor noastre. Nu în sensul sartrian, limitat și limitativ, de prilej sau pretext speculativ, ci într-un înțeles mai amplu. El concentrează în sine forțele înnoitoare ale epocii, atît sub raport teoretic, cît și sub cel practic. Înțelegerea acestui lucru, cu toate urmările ei practice, reprezintă suprema luciditate, autentică și intensă participare la contemporaneitate. Acea luciditate și contemporaneitate care constituie, astăzi, condiția de existență a culturii umane.

Luciditatea pe care o instaurează marxismul, îi dă caracterul unei metodologii de adecvare la realitate, la viață, care, spre a se putea împlini, își depășește formele trecătoare.

²⁾ S. E. Lavan, *Définition du parti politique*, în „Esprit”, ian. 1958, pag. 59.

DOMINIC STANCA

LÎNGĂ PALTIN

*F*umegă satul, — albă pe cer
steaua clipește cu gene posace...
Știu lângă moară un paltin stingher —
frunza-n amurg și-o desface.

*V*intul se mișcă neauzit,
tremură seara pe apă...
Știu lângă paltin un zid povirnit —
știu lângă paltin o groapă.

*C*asa, pilită sub ramuri era,
pe prispă o față cu ochi de cicoare...
Lut și țărină-i lăcașul — și ea
cenușă-i acuma și floare.

*L*icăre steaua pe-un crîng de arini,
umbre pe zid se destramă,
clatină vîntul peste ruini
frunze tirzii de aramă.

*P*ăsări de pradă cu cioc de oțel
purtatu-și-au arsă pe-aicea risipa...
Stinsă e vatra — un fir de torțel
își suie din groapă aripa.

*C*ad scuturate de-al serii talaz
albe tăceri peste groapă,
fumegă satul, alb, lângă iaz,
albă e steaua pe apă.

PEPENI

*Pepeni, pepeni, hai la pepeni, taică!
Pepeni ca bursucii de judui și-ntunecați.
Duși către Buzău după Drăgaică
Și mînați din urmă la Brăila și Galați*

*Hai la pepeni, pepeni de Pogoane
Unde e pămînt să-l pui pe pîine ca pe unt.
Unde-s zările ascultătoare și vădane
Vinete la față de pămîntul crunt.*

*Pepeni cu icre de zahar în măruntaie
Cu sămînță oacheșă ca dinții de strigoii,
Deschizîndu-se de vremuri și de ploate
Și-așteptînd sub stele-nșiorați și goi.*

*Pentru care vin, cîmpie, să-ți sărut
Mîinile și pașii ca un cîine de supus,
Să calc vraja care te-a durut
De la tălpi de jos și pînă-n creștet, sus.*

*Pentru care-am să-ți ajut să te-nvelești
Într-un fără petece și jalnic șal,
Să te scoale dintre haturi unde tot mai ești.
Legănîndu-te în gură, noul vînat cal. —*

*Cu cioltar de purpură și cinci potcoave
Și stropit cu stele de pămînt și fier,
Aruncîndu-ți pernele bolnave,
Să-ți rezeme capu-nșierbîntat, de cer.*

*Pepeni, pepeni, hai la pepeni, taică!
Pepeni ca bursucii de judui și-ntunecați.
Duși către Buzău după Drăgaică
Și mînați din urmă la Brăila și Galați.*

ZIUA DE MÎINE

*Timpul e un tată nefericit :
în fiecare zi îi moare cite-o fată.
Și poate că de-aceea pămîntul, noaptea,
umblă cu haina îndoliată.*

*Dar eu nu plîng cînd zilele se sting
și cînd amurgul intră-n însurare,
deși, ca pe oricare muritor,
suprema jertfă-a soarelui mă doare.*

*Eu, într-o zi, trăiesc mai mult de-o zi.
N-aștept ca viitorul să mă cheme.
Eu vreau să ne-nîlnim în comunism
cu cel puțin o clipă mai devreme.*

*Eu port aici, în inimă, o zi,
cum poartă coaja, miezul cald, de pîine.
Eu, astăzi, n-aș putea trăi
dacă n-aș simți ziua de mîine.*

HAINA VECHI

*Sase mantale soldățești
se-ntorceau de la război.
Haine vechi, haine vechi.
La plecare-au fost mai mult de-o mie,
la venire numai trei perechi,
haine vechi, haine vechi...*

Zice una, cea mai arătoasă:
— *Eu am stat cu fűhrerul la masă!*
Alta-i pusă tot pe lăudate:
— *Eu am distrus în Rusia șapte sate!*
Alta rînjește, arătîndu-și dinții,
ureo cițiva nasturi rari și-ngălbeniți:
— *Eu bombardam spitale cu răniți!*
A patra își aduce-aminte: Hei,
eu am ucis opt sute de evrei!
A cincea-n praș își amintește visul:
— *Eu am ținut sub cizma mea, Parisul!*

Doar o manta din cele șase
n-a spus nimic, nici un cuvînt.
Ea în tăcere se-așundase
plecîndu-și guleru-n pămînt.
Cirpită, ruptă, rușinată,
Zăcea-ntr-un șanț, fără elan...

Era mantaua unui simplu
și muritor soldat german.

PORTRET

Cind își împreună pe genunchi
mîinile bătătorite și cumiști,
cind își reazimă-n piept
bărbia cioplită de vînt,
cind te privește drept,
cu ochi limpezi,
înconjurați de brazde

adînci și mărunte,
ai crede că-i la fel —
el, țăranul de sute și sute de ani,
instantaneu vecin cu veșnicia.
Vorbește despre combaine,
televizor și sateliți,
cu aceeași sfințenie
cu care-vorbește încă
despre dumnezeul — moș cu barbă albă,
care-a făcut lumea din scuipat
și din lut.

Nu rideți, nu, nu rideți!

Cind îi priviți ochii limpezi
și bărbia cioplită de vînt,
cind îi vedeți fruntea arată de ginduri
să știți: și-n omul acesta,
își desfășoară steagul Revoluția!

N. TERTULIAN

E. LOVINESCU (II) *

IV. CRITICA TEORIEI LOVINESCIENE A „AUTONOMIEI ESTETICULUI“

Estetismul lovinescian — înainte de a fi considerat ca doctrină estetică, ca teorie a caracterului de „pură contemplație“ și de „impersonalitate“ al oricărei creații artistice autentice — ne apare ca o formă de atitudine ideologică, ca o suprastructură a poziției social-istorice a criticului. „Contemplativitatea“ artei se arată deopotrivă lezată de erupția „misticismelor naționale și morale“ — ca și de erupția în ariă a atitudinilor de critică socială. Nu este oare elocvent în acest sens, că același E. Lovinescu, care sub egida „autonomiei esteticului“ și a „maiorescianismului“ avea să scrie în 1942 aceste rînduri: „Furtunile ce au „dohorit“ maiorescianismul nu s-au dezlănțuit de odată; ele mugeau de mult în peștera lor eolică. Ortodoxismul, misticismul, „criterionismul“, „trăirismul“, „pîrvănismul“ cu toate derivatele lui: getism, dacism, scitism, cimerianism, orice numai „fondul nostru roman“ nu, agită de mult tînăra generație convergînd spre scopuri previzibile; spiritele critice mai înfelegătoare de rosturile lor ideale ar fi trebuit să se organizeze de mult pe un front împotriva ad-

versarului ce se arată la orizont...“ (s.n.) — același E. Lovinescu care denunța în beția mistică și fascizantă „o boală spirituală care a cuprins o generație întregă cu grave repercuzii sociale“ — era același critic care în 1932, în anii marelui crize economice mondiale, sub egida aceluiași principiu al „autonomiei esteticului“ avea să privească cu îngrijorare și repulsie radicalismul social și tendințele „bolșevizante“ ale tinerilor literați. „Fenomenul de egală importanță al crizei mondiale — scria Lovinescu în „Vreamea“ — e pe cale de a dezvoltă aici, mai ales în preajma Rusiei, preocupări de ordin social (s.n.) Din zece tineri care vin la mine, nouă sînt vag bolșevizanți. Tragedia intelectualului român, în faza lui embrionară, e atît de acută, încît uitînd că nota caracteristică a oricărui artist e diferențierea cu orice preț, el aspiră spre o stare socială de uniformizare; pentru piinea cea de toate zilele egal distribuită, el ar prefera să devină un număr, și renunșînd la libertatea inspirației și a cuvîntului, să se consacre apologiei planului quinquenal (s.n.). În ceea ce mă privește, nu cred în evoluția omenirii spre forma nediferențiată a termitelor (s.n.) și cu atît mai puțin evoluția noastră socială spre o astfel de formă.“ („Vreamea“, Crăciun-1932). Nu credem a fi o eroare afirmația că în secolul nostru — într-o anume conjunctură istorică — s-a creat o simetrie semnificativă între atitudinea liberalismului burghez pe plan ideologic și afirmarea dirză a „autonomiei esteticului“, pe plan literar: logica

*) Vezi „Viața Romînească“ nr. 4/1958.

estetică a „autonomiei artei“ coincidea în mod surprinzător cu logica ideologică a umanismului liberal, atunci cînd Benedetto Croce supunea unei critici acute naționalismul pangermanic al cunoscutului istoric literar Adolf Bartels, cînd el denunța caracterul lamentabil al criteriilor antisemite, „sanguinare“, pur rasiale, utilizate de Bartels în valorificarea scriitorilor (Heine era stigmatizat de Bartels — ca alogen, în schimb era exaltat Mörike, Ibsen și Zola erau priviți cu condescendență, afirmîndu-se după aceleași criterii „naționaliste“ superioritatea lui Hebbel și Otto Ludwig !); dar aceeași teorie a caracterului pur contemplativ și teoretic al artei, — era utilizată de Croce, și ca o armă împotriva ideii determinării de clasă a artei, împotriva atribuirii oricărei „finalități sociale“ operei de artă, împotriva tezei marxiste a „artei burgheze“ și „artei proletare“ — tentativei de expresie a idealurilor socialiste în artă Croce opunîndu-i pretinsa sa „teoremă“ a „ateleologismului practic“ inerent creației estetice. Cert este că poziția liberalismului burghez — în cazul lui Croce ca și al lui Lovinescu — își găsea o echivalență estetică exactă în teoria „autonomiei artei“, în afirmarea caracterului de „impersonalitate“ inerent creației artistice: se urmărea astfel în *mod practic* a se paraliza încercarea de aservire a artei scopurilor „naționaliste“ ale *dreptei* — dar nu mai puțin și împiedicarea transformării ei într-o „parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“ (este caracteristic în acest sens că în opera care poate fi considerată monumentul cel mai expresiv al teoriei moderne a „autonomiei esteticului“, — „La Poesia“ din 1935 — Croce ironiza istoriografia literară nazistă cu exploziile ei de dispreț pentru latinii corupți și degenerați în gustul lor pentru „frumos“ și cu pretențiile ei către o artă „titanică“ — „titanică“ glumea ironic Croce — dar în același timp repudia îndrîjit și categoric teza lui Lenin din articolul „Organizația de partid și literatura de partid“ — teză care „a provocat atîta scandal în țările noastre occidentale“ — văzînd în ea un

instrument al „guvernelor absolutiste“ față de artă, ceea ce fixează încă odată cu elocvență legătura strînsă a tezelor despre „autonomia artei“ cu concepția politică a liberalismului burghez).

Celor care ar fi tentați să idealizeze sau să hipertrofieze meritele adversității lui Lovinescu față de „ortodoxism“, „trăirism“ și „misticism“ — este necesar să li se amintească așadar că adversitatea lovinesciană avea un caracter strict limitat, se desfășura de pe poziții strict liberal-burgheze, se situa în interiorul cîmpului ideologiei burgheze: explozia de conservatorism burghez, de aversiune filistină împotriva comunismului și împotriva unei arte care s-ar consacra luptei active pentru socialism (v. răspunsul de mai sus din „Vremea“) confirmă cu claritate orizontul strict burghez al poziției lovinesciene, mai mult, faptul că în momentele hotărîtoare ale luptei de clasă poziția criticului se situa fără echivoc de partea forțelor burgheziei. Liberalismul burghez poate încerca să se delimiteze în anume momente istorice de poziția extremistă a „dreptei“ — dar adversarul său fundamental rămîne acțiunea revoluționară a proletariatului, împotriva amenințării căruia însuși lovinescianismul se dovedea gata să cocheteze, nu mai puțin decît cu înseși forțele extremiste ale „dreptei“ (vezi broșura despre P. P. Carp).

Numai în lumina acestor explicații, poate fi înțeleasă semnificația reală a campaniei de „resurecție“ a maiorescianismului desfășurată de Lovinescu în perioada 1937—1943, numai astfel putem pricepe sensul și direcția acestor rînduri scrise de critic în „Concluziile“ cărții sale „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică“ (1943): „De zece, cincisprezece ani, cultura și literatura romînă sînt minate de o serie întreagă de fenomene îngrijorătoare legate în bună parte de consecințele războiului trecut. Oricum s-ar numi, toate sînt bazate pe carența rațiunii, a logicei, și, în ce ne privește, a esteticii și a maiorescianismului, proclamat „inactual“...; față de rezerva și chiar de acțiunea violentă a publicisticii

de ieri sau față de o literatură abătută de la linia normală a evoluției artistice, criticilor noștri le incumbă datoria unei atitudini militante, „bărbătești“. Crisparea lui Lovinescu în fața erupției legionarismului, în fața „misticilor“ și a „mistagogilor“ — era reală, deși repulsia sa era mai ales de natură estetică. „Este poate o eroare de apreciere a întregii critici de după război — scria Lovinescu — de a fi subestimat noile mișcări (de dreapta, n.n.), privindu-le mai mult cu ironie de cît cu teamă; dacă nici una dintr'nele nu era serioasă, proliferarea lor trebuia să dea de gîndit că nu era la mijloc fantezia și goana după originalitate a unor tineri, ci o boală spirituală care a cuprins o generație întreagă cu grave repercuiții sociale...“ (criticul respingea cu ascunsă muștrare atitudinea „apolonică“ a lui Vladimir Streinu, amintind — ca un simptom semnificativ al epocii — concedierea criticilor de atitudine „pur estetică“ de la „Revista Fundațiilor Regale“: „Începînd cu numărul acesta se suspendă timp de șase luni colaborarea la „Revista Fundațiilor Regale“ a criticilor de formație fie estetizantă, fie liberalizantă... de la această dată revista va primi colaborările vechilor critici numai în măsura în care se va face dovadă că ei recunosc cerințele literare ale vremii“ — Lovinescu văzînd aici „un semn care nu îndreptățește nici un optimism“) Încercarea lui Lovinescu de a găsi în teoria maioresciană a autonomiei artei și în „patronajul“ spiritual al lui Maiorescu, punctul central de rezim în auto-apărarea față de presiunile mișcărilor politice de dreapta reflectă însă limitele intratabile, strict burgheze, ale poziției lovinesciene: fără îndoială teoria schopenhauriană a „contemplativității“ și „impersonalității“ inerente artei putea fi utilizată ca un instrument ideologic de rezistență împotriva asaltului forțelor „etnicismului“, „cîntecului poporan“ și „naționalismului“ frenetic; în fond însă refugiul în asecea și contemplativitatea „artei“, în „estetism“ intransigent, echivala cu simpla încercare de conservare a libertății estetice, fără a implica nici un moment lupta efectivă, activă, împotriva forțelor fascismului

și obscurantismului. (Lovinescu se exprima de altfel foarte ambiguu, făcînd concesii dubioase sub raport politic „noii generații“ atunci cînd scria în 1942: „Linia acțiunii lui (a lui Maiorescu, n.n.) poate dispărea pentru moment în mintea unei generații cu preocupări a căror legitimitate nu o contestă nimeni într-o epocă de probleme mai vitale pentru existența noastră decît cele estetice (s.n.) — dar nu poate muri...“ — concesii pe care nu putem să nu le însoțim de amintirea faptului că în acea perioadă criticul publicase acea broșură despre P.P. Carp, al cărei epilog cuprindea o profesiune de credință pro-germanică și anti-sovietică, o lamentabilă abjurare a vechilor convingeri „democrat-burgheze“ de tip „françofil“ în favoarea propagării alianței cu imperialismul prusac).

*

Tentativa esențială a partizanilor „autonomiei esteticii“ constă în afirmarea independenței sensibilității estetice a artistului, în încercarea de a demonstra inexistența unei simetrii sau a unei echivalențe necesare între conceptele ideologice sau etice profesate de artist și sensibilitatea sa estetică, în încercarea de a disocia cu fermitate fantasia creatoare și „imaginația productivă“ a artistului de universul convingerilor sale „practice“, etice, ideologice sau politice. În tendința de a susține acest punct de vedere, Croce cita cu voluptate cazul acelor poeți „care se cred stăpîniți de sentimente de elevată moralitate și sînt dimpotrivă, în opera lor efectivă, senzuali și neurastenici; sau al celor care se consideră naturaliști declarați și insensibili, și sînt dimpotrivă dominați... de pietate și invocatori ardente ai justiției...“: exemplu care tinea să demonstreze eterogenitatea absolută între convingerile critice și morale ale artistului și sensibilitatea sa estetică.

Tendința de a considera într-o izolare absolută, într-o segregare definitivă, inspirația ingenuă și spontaneitatea cretoare a artistului — față de eventualele sale concepte filozofice, etice sau politice, de a afirma autonomia absolută a sensibilității

estetică, în raport cu „atitudinile“ sau „tendințele“ ce pot stăpîni conștiința artistului, — era limpede exprimată de Croce într-un articol scris cu patru decenii mai tîrziu și consacrat operei lui Sartre („Quaderni della Critica“ Nov. 1947). După analiza dezaprobatoare, critică, a doctrinei filozofice sartriene și existențialiste (idealismul crocian cu viziunea sa armonică, „circulară“, a vieții spirituale, a „idealității“ diferitelor forme de manifestare ale spiritului nu se putea împăca în nici un caz cu „conceptele“ existențialismului, cu viziunea omului torturat de ambiguitate, neliniște, contradicții insolubile, etc.) — „trecînd la opera artistică a lui Sartre“ Croce ne avertizează că este necesar a avea prezentă bine în minte următoarea sa teoremă estetică: „nu există nici un raport necesar și de logică consecventă între conceptele filozofice care sînt profesate și opera poetică și artistică, în care domnește numai sentimentul convertit în fantezie, adică genialitatea poetică: astfel încît nu este îngăduit a deduce din deficiența existentă în gîndirea unui filozof a conceptelor de spiritualitate și de valoare, a ceea ce este divin în om, în viața și în istoria sa. (aluzie evidentă la doctrina existențialistă — dezaprobată din unghiul de vedere al unui umanism și unui spiritualism liberal (n.n.) — un defect asemănător în arta sa, nu se poate infera din „cecitatea“ sa cum ar fi spus Kant, pentru ceea ce ține de „categoriile“ (vieții spirituale), o cecitate corespunzătoare a nuvelistului și dramaturgului. El ar putea, asemenea lui Leopardi, să nege în filozofie realitatea amorului și să afirme infinita vanitate a tot ce există, și să cînte totuși viața și virtutea amorului în imagini sublime. Totuși — subliniază Croce — nuvelele și dramele lui Sartre se arată a fi într-un cert acord cu modul său de gîndire filozofic. „Cum oare? Imi exprim impresia mea: pentru că aceste opere artistice nu sînt poezie liberă, care străpunge și străbate ori ce convingere și opinie filozofică, ci sînt în esența lor operă didactică („una didascalica“) care exemplifică și ilustrează acele convingeri... interesul logic predomină asupra visului poetului“.

Arta aparține zonei sentimentului și fantaziei, conținutul ei nu poate fi decît o „tonalitate afectivă“ — iar în această viziune crociană conceptele ideologice ale artistului, atitudinile sale filozofice sau etice nu ar urma să afecteze cîtuși de puțin ingenuitatea inspirației sale spontane, sentimentul său convertit în imagine (în acest sens — singura operă a lui Sartre care-i apare lui Croce mai apropiată de adevărata natură a artei, de aceea „poesie“ care țîșnește liberă de ori ce inflexiune ideologică — în opoziție cu piesele „ideologice“ de tipul „Les Mouches“ sau „Morts sans sepulture“ — ar fi „La putain respectueuse“, căreia îi recunoaște o „mai mare spontaneitate“, atras de acel „lampeggiar di bontà“ — de aceea „scipire de bunătate“ a prostituatei în care irupe sentimentul necesității de a salva de la asasinat pe un nevinovat): „arta“ scriitorului și „ideologia“ sa fiind în viziunea partizanilor „autonomei esteticului“ două zone fără comunicare între ele, logica estetică a creației unui Leopardi ca și a unui Sartre urmează a fi considerată iremediabil distinctă de logica ideologică a conceptelor lor filozofice sau etice.

Pusă pe asemenea baze estetice, critica lovinesciană — care se va revendica nu odată din „Critica puterii de judecată“ a lui Kant și din „Estetica“ lui Benedetto Croce — își va fixa drept conduită fundamentală în fața operei literare atitudinea „pur estetică“, drept obiectiv central a apără cu îndîrjire „hotarul despărțitor al artei de toate celelalte activități, oricît de nobile“, a distinge exclusiv prin intermediul „gustului estetic“, „ceea ce este literatură de ceea ce nu este“, problema esențială a „realizării estetice“ fiind în viziunea lovinesciană o problemă strict autonomă, liberă de ori ce considerații asupra „psihologiei“ artistului, asupra genezei istorice a operei sau a „conținutului (ei) ideologic“. „Esteticul este o categorie specială a sensibilității omenești, ce se dezvoltă în cadre și în material etnic, dar se conduce după legi proprii: prezența mai evidentă a etnicului într-o operă de artă nu afirmă ni-

mic asupra valorii ei, ci o determină cel mult sub raportul psihologiei rasei și o încadrează într-un stil național...“ — scria Lovinescu adăugând în autobiografia sa spirituală iscălită *Anonymus Notarius* (1942) : „Iată formula sub care se poate rezuma global acțiunea *Sburătorului*; ea e din moștenirea însăși a „Esteticii“, a fost principiul întregii activități a lui Maiorescu, pe care critica noastră estetică de astăzi își stabilește poziția, unica posibilă, chiar sub reticențele impuse de condițiile neprielnice și variabile ale vremilor“ (p. 57) ; „...elementul moral, dragostea de oameni, sociabilitatea pot intra, în adevăr în literatură, fără a-i determina însă valoarea estetică — categoria estetică fiind independentă de orice altă categorie... (s.n.)“ În dorința de a demonstra totala autonomie a valorii estetice, în raport cu valorile etice sau ideologice — una din voluptățile esențiale ale partizanilor „autonomiei esteticului“ stă în încercarea de a surprinde la înșiși partizanii criticii „ideologice“ o anume asimetrie între logica simpațiilor lor estetice și logica simpațiilor lor ideologice, a demonstra că la înșiși partizanii criticii „ideologice“, gustul lor estetic este silit să asculte de o altă logică — autonomă! — decît cea a criteriilor „ideologice“ : „E, totuși una din contradicțiile cele mai ciudate ale d-lui Ibrăileanu, ca și ale întregii critici socialiste — afirma Lovinescu — atitudinea de simpatie față de literatura lui Eminescu și a lui Caragiale, care judecați sub raportul ideologiei, sau al tendinței, cum ar spune d. Ibrăileanu, s-au manifestat împotriva ideilor „umanitariste“. Încercarea de explicare a d-lui Ibrăileanu nu explică nimic ; faptul că atât Eminescu ca și socialiștii au pornit de la critica societății actuale nu ajunge, întrucît direcțiile tendințelor lor erau principial contradictorii : *peste ideologie biruiește, în realitate, arta* (s.n.) ; prin admirația lor față de Eminescu ne-o dovedesc chiar cei ce cred că „esențialul, într-o operă de artă, este atitudinea scriitorului“ (citatul din urmă este din Ibrăileanu. n.n.) Nu ne vom opri aci asupra falsității afirmațiilor

lui Lovinescu, în tentativa sa de a stabili o pretinsă antinomie între *spiritul creației* lui Eminescu sau Caragiale (singurul care interesa discuția estetică — ideologia lor discursivă, publicistică, pamfletară, ieșind din sfera acestei discuții) și tendințele criticii democratice sau socialiste, mărghinindu-ne a observa că Lovinescu integrează printr-o simplificare violentă *spiritul* operei lui Eminescu și Caragiale „ideologiei junimiste“ escamotînd prin acest gest arbitrar complexitatea semnificației operei lor : revelatoare ni se pare încercarea de a surprinde o dizidență între judecățile de valoare după criteriile estetice și judecățile de valoare după criteriile ideologice, de a insinua că logica gustului estetic este în fond cu totul independentă de logica criteriilor ideologice, de a demonstra că înșiși partizanii criticii „ideologice“, înșiși cei care consideră că „esențialul într-o operă literară este atitudinea scriitorului“ (Ibrăileanu) ar asculta în judecățile lor de gust de alte criterii decît cele dictate de analiza „atitudinii“ scriitorului comentat. Cînd Antonio Gramsci într-una din scrisorile sale cuprinse în volumul „Lettere dal carcere“ avea să scrie fraza : „Admirația estetică poate fi întovărășită de un oarecare „dispreț civic“, ca în cazul lui Marx pentru Goethe“ — Croce va încerca să exploateze această afirmație în sensul disocierii de către însuși Gramsci a „valorilor estetice“ de „conținutul ideologic“, să valorifice această frază în sensul „autonomiei esteticului“, să demonstreze autonomia logicii estetice față de logica ideologică. („Quaderni della Critica“. iulie 1947).

Tendința tuturor acestor raționamente — la Lovinescu ca și la Croce — este de a demonstra că judecata de valoare estetică are o logică imanentă, autonomă, că ori ce considerații „sociologice“ sau „ideologice“ nu pot decît să altereze exactitatea percepției estetice. Cînd Ibrăileanu avea să afirme teza sa : „Concepția asupra vieții este chiar o condiție estetică a operei de artă... Întrebarea mea capitală e : ce spune, ce are de spus, cum privește scriitorul viața ? Cu alte cuvinte, ceea ce e esențial

e atitudinea scriitorului față de opera de artă — Lovinescu avea să replice: „Artă nu mai e, prin urmare, după cum credea Kant „forma finalității fără reprezentarea finelui“ (Zweckmässigkeit ohne Zweck) ci are o finalitate în altă ordine decât cea estetică; *esențialul nu e elementul estetic ci atitudinea artistului sau tendința*“ (s. n.); și, că preferăm, adăuga d. Ibrăileanu, atitudinea cea mai înaltă, am voi să vedem cine ne învinuiește“. „*In realitate — subliniază Lovinescu — singura atitudine valabilă și estetic interesantă se circumscrie numai în cadrele artei sale și nu în alte domenii cum ar fi al eticului sau al etnicului*“ (s.n.) Lovinescu avea dreptate să afirme specificitatea și ireductibilitatea actului de creație estetică — dar unghiul din care făcea această afirmație era cel al „estetismului“ pur. A fost un merit al criticului denunțarea perpetuă a miopiei și insensibilității estetice ce caracteriza critica semănătoristă și tradiționalistă; pragmatismul violent al lui Iorga, identificarea automată și simplistă a valorilor etice sau naționale cu cele estetice, cecitatea față de structura estetică intimă a operei literare, considerarea brutală doar a „materiei“ externe a operei (cu asemenea criterii era glorificat Vasile Pop și repudiat Dimitrie Anghel, era exaltat Vlahuță și blasfemat Macedonschi) — și-au găsit în Lovinescu un adversar dîrz și lucid deși perspectiva sa critică rămînea tot timpul strict „estetizantă“. Prin intermediul unor criterii etice și etnice de tip tradiționalist, ignorînd cu totul exigențele și legile interioare ale artei, Iorga exalta de pildă „Ardealul cuminte al lui Slavici“ și „cel de o înaltă valoare etică al d-lui Agîrbiceanu“, condamnînd cu vehemență „Ion“ al lui Rebreanu ca „romanul cu optzeci de personaje, cu violuri și omoruri, cu toate manifestațiile brutei, prezentate crud, ca un cadavru putred...“, întrucît „ce e mai josnic în viața animalică a rasei, cum i se pare cititorului că a văzut-o în cine știe ce colț blăstămat de Ardeal, se exprimă aici ca un testimoniu de iremediabilă inferioritate, într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său... Ce ar trebui să fie

idealist, nobil, „rațional“, e dulceag și șters...“. În fața unor asemenea considerații Lovinescu putea să conchidă cu o superioritate reală și definitivă: „Aprecieri nedeterminate de principii estetice ci de considerații etice și naționale“.

Lovinescu refuza pe bună dreptate — însă din aceeași perspectivă „estetizantă“ — să accepte ideea că prezența solitudinii morale sau exaltarea virtuților naționale determină automat valoarea estetică a operei, refuza să accepte ideea superiorității literaturii plină de „sănătate etică“ a lui Agîrbiceanu asupra realismului crud, de o „rece vigoare“ al lui Rebreanu — cerînd să se pornească de la logica estetică iminentă a operei, de la virtuțile ei estetice intrinseci pe planul creației și nu de la criteriul „etic“ sau „național“ externe în prețuirea literaturii (preeminența criteriilor „etice“ sau „etnice“ asupra celor „estetice“ — nu putea duce decât la exaltarea lui Agîrbiceanu și discreditarea lui Rebreanu — a lui Schiller în defavoarea lui Goethe — cum i s-a întîmplat nu numai lui Iorga dar și lui Sanielevici!).

Eroarea lui Lovinescu nu constă așa dar în tendința sa de a distinge riguros ceea ce este artă de ceea ce nu este artă, de a diferenția arta de știință și morală — ci în concepția sa pur contemplativă, kantian-crociană și schopenhaurian-maioresciană a artei, în natura însăși a ideii sale despre artă, în acea concepție care îl făcea să opună într-o antinomie polară „elementul estetic“ și „atitudinea artistului“ sau „tendința“. Și criticul marxist și criticul crocian poate considera un mic lied goethean superior oricărui grandios „Don Carlos“, refuzînd să identifice automat o valoare „etică“ sau „națională“ cu o valoare estetică („în poezie, un mic Lied goethean valorează infinit mai mult decât oricare grandios *Don Carlos* sau *Wallenstein* sau *Fecioara din Orleans*“ — scria Croce) — dar în timp ce pentru criticul crocian „valoarea estetică“ a liedului goethean este redusă la simpla expresie a unei tonalități afective muzicale, criticul marxist descoperă în liedurile goetheene expresia

unui întreg „univers spiritual“, răsfrîngînd în planul creației estetice ceva din întreaga personalitate morală și socială a lui Gothe.

„Arta — scrie Lovinescu — reprezintă o combustione de elemente eterogene într-o unitate spirituală, morală prin ea însăși; funcțiunea ei esențială stă în despersonalizarea și în ridicarea prin contemplație într-o lume ideală. Nu poate fi, deci, vorba de existența pornografiei în artă, după cum nu poate fi vorba de existența oricăror alte elemente tendențioase. (s.n.) Cînd Cînd combustionea nu s-a făcut în sensul impersonalizării emoției, opera nu este realizată estetic și deci nu mai e artă“. Lovinescu ajungea astfel să identifice „obiectivitatea“ reală a artistului cu o pretinsă „contemplativitate fără tendințe“, cu „finalitatea fără scop“ kantiană. Ceea ce elogia criticul la „Ion“ al lui Rebreanu era tocmai „obiectivitatea fundamentală“ — cu adagiul esențial că această obiectivitate „o scoate din rîndul literaturii de luptă, înălțînd-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și finale vizibile“ (aplicație critică imediată a conceptului Kantian despre frumos ca „forma finalității fără reprezentarea finelui“ — pe care am văzut că Lovinescu îl opunea lui Ibrăileanu). Dar „obiectivitatea“ reală și deplină a scriitorului este departe de a fi echivalentă cu „contemplativitatea fără tendințe“ maioresciană. Consecvent conceptelor sale estetice, Lovinescu e fascinat în „Ion“ de „imposibilitatea“ și „nepăsarea“ tonului epic al narațiunii, de impenetrabilitatea atitudinii scriitorului; dar „obiectivitatea“ desăvîrșită cu care e descrisă tragedia Anei, drama înșelării ei, indiferența monstruoasă cu care cei doi protagoniști ai luptei pentru pămînt se tirguiesc în fața ei — nu face mai puțin vizibilă aci condiția tipică, simbolică a femeii în societatea capitalistă a satului, nu implică mai puțin denunțarea cu o verosimilitate tulburătoare a dramei femeii de la țară în condițiile satului capitalist. Atitudinea „impenetrabilă“ cu care e descrisă progresia ambiției lui Ion, ferocitatea for-

melor pe care le ia foamea sa de pămînt, amestecul de ingenuitate și bestialitate ce caracterizează patima țăranelui — nu împiedică ca din succesiunea pură a episoadelor să se desprindă în fața noastră imaginea teribilă a desumanizării și „alienării“ omului prin jocul implacabil al relațiilor capitaliste. „Impersonalitatea“ tonului epic al romanului atît de mult prețuită de Lovinescu, nu împiedică așa dar cîtuși de puțin existența immanentă a unei acute tendințe sociale implicate obiectiv în desti-nul eroilor cărții.

Pentru limitele concepției estetice a lui Lovinescu ni se pare semnificativ acest episod polemic: cînd Ibrăileanu — analizînd nuvela „Moarta“ de Sadoveanu — remarcă cu reproș la adresa scriitorului: „admirabila descriere a naturii și sugestiva evocare a trecutului sînt pătate de imorala atitudine a boierului, care regretă, alături de bărbatul înșelat, care nu știe nimic, ceasurile de „fericire“ de altădată, fără ca autorul să-și arate prin ceva dezgustul său pentru insensibilitatea morală a eroului“ — Lovinescu avea să constate iritat de această imixtiune a „conștiinței etice“ în judecata estetică pur contemplativă: „adică scriitorul e criticat tocmai cînd se înalță la impersonalitate și tocmai cînd izbutește să ne scoată un efect din contrastul fără comentariu a două stări sufletești alăturate“. Pentru Lovinescu, „obiectivitatea“ narațiunii — condiție a existenței ei estetice — nu putea fi decît amenințată de eventuala intervenție a „conștiinței etice“ a scriitorului: și totuși Ibrăileanu nu greșea, severa și rigorista sa obiecție „etică“ nu era cîtuși de puțin în contradicție cu logica estetică a nuvelei. Regimul sufletesc al celor doi eroi ai povestirii nu putea fi identic, „vinovăția“ boierului era constitutivă figurii sale — iar scriitorul a escamotat-o: „atitudinea etică“ pe care o revendică Ibrăileanu nu era de ordinul unei intervenții abuzive, deformante, distrugătoare a impersonalității tonului narațiunii — ci era impusă de logica estetică immanentă a nuvelei, de exigențele unui realism consecvent. „Atitudi-

nea etică“ a scriitorului era urmărită în planul strict estetic — în coerența lumei interioare a eroilor nuvelei.

Lovinescu extrapola într-o antinomie absolută sensibilitatea estetică a artistului și conștiința sa etică („singura atitudine valabilă și estetic interesantă se circumscrie numai în cadrele artei... — și nu în alte domenii cum ar fi cel al eticului sau al etnicului“). Cu aceasta am atins însă ceea ce s-ar putea numi ambiguitatea fundamentală a teoriei „autonomiei esteticului“: ne aflăm pe de o parte în fața discriminării legitime pe care criticul literar poate să o facă între realitatea estetică efectivă a operei, între planul imaginației productive a artistului — și intervențiile eterogene, care pot altera linia estetică pură a operei, (reflexiuni intelectuale, disertații filozofice suprapuse liniilor interne ale operei, personificări etice brutale, pagini de documentar istoric brut introduse ca un corp străin în mișcarea firească a narațiunii etc.); este posibil ca tocmai teama de o asemenea alterare a liniei estetice pure să fi determinat protestul lui Lovinescu atunci când Ibrăileanu revindica în năvela lui Sadoveanu expresia „desgustului față de insensibilitatea morală a eroului“ — teama de o deformare abuzivă a contururilor personajelor, teama de declarativism și discursivitate morală suprapuse disarmonic peste narațiunea pură; în virtutea acestor concepte estetice își formula Lovinescu de pildă, rezervele sale față de o altă năvelă a lui Sadoveanu: „Aceași atitudine subiectivă — comentează criticul — în descrierea morții unui biet călăraș („Călărașul“): alături, pe cîmp, zac alți doi roșiori, băieți de oameni bogați, despre a căror moarte se vor ocupa ziarele și lumea întregă cu vorbe de laudă; numai de bietul călăraș, fiu obscur de țaran, nu va pomeni nimeni.“ — „Se va vorbi mult despre acești adevărați eroi — intervine direct scriitorul — numai pe tine călărețule necunoscut, nu te vor lăuda prin gazete ca pe un mare viteaz. Tu n-ai lăsat averi și bunuri, tu ai fost sărac și umilit și nu te-a

chemat decît Vasile al lui Tudor...“ „Atitudine ce trădează forma inițială a unui talent liric și a unei literaturi lipsite de obiectivitate (s.n.)“ — conchide dezaprobat Lovinescu; lucrurile pot porni așadar de la o disociație logică legitimă, de la o reacție estetică firească, de la o discriminare justificată a diferitelor forme de expresie spirituală: criticul literar are dreptul de a distinge în cadrul unei opere ce aparține artei propriu zise, efective, planului pur estetic, logicei estetice imanente — de acele elemente spirituale care se „interpun“ și se „agregă“ și care pot aparține gânditorului, omului de acțiune, omului moral, psihologiei personale a artistului: în acest sens credem că trebuie înțeleasă fraza lui Gramsci cuprinsă în una din scrisorile sale: „Pot să admir din punct de vedere estetic „Război și Pace“ de Tolstoi dar să nu împărtășesc substanța ideologică a cărții; dacă cei doi factori ar fi coincis, Tolstoi ar fi *vademecum*-ul meu, *le livre de chevet*“*). *Sofismul fundamental al teoriei lovinesciene a „autonomiei esteticului“, apare însă acolo unde această distincție și disociere pur logică și gnoseologică (între artă și reflexiune, între artă și moralitate, între artă și cunoștința istorică, etc.) — este transformată într-o disociere de fapt, acolo unde distincția pur logică între „conceptul estetic și ori ce alt concept“, (Lovinescu) este convertită silnic în tentativa de a separa efectiv arta și sensibilitatea estetică de ori ce preocupări etice, ideologice și social-istorice.*

Ce determina la Lovinescu o asemenea conversiune arbitrară, ce-l împingea să considere că „tocmai în aceasta stă caracteristica epocii noastre — în disocierea planurilor de preocupări și în autonomizarea valorilor estetice“? Logica strict estetică, descinsă din observarea pur „obiectivă“ a naturii artei?

*) Prin „substanța ideologică“ — credem că Gramsci înțelegea în primul rînd paginile de „filozofia istoriei“ din romanul tolstoian.

Semnificativă ni se pare din acest punct de vedere o comparație între Croce și Lovinescu. Esteticianul italian recunoscând necesitatea de a distinge în operele „compozite“ ceea ce aparține propriu zis artei și poeziei de ceea ce aparține omului (din artist) ca gânditor, ca om de acțiune, sau ca persoană morală, — întrucît fără acest „discernămînt“ nu există plăcere, gust, judecată estetică — subliniază însă totodată cu tărie că toate acele elemente (etice, intelectuale, ideologice) care aparțin „omului în complexitatea sa“, sînt în același timp necesare și „indispensabile“ poetului sau pictorului sau artistului, întrucît arta presupune omul integral („l'uomo intero“) ca *humus*-ul pe care germenele ei încolțește și își înalță floarea: „nu poate exista Homer fără portretele sale de luptători și fără acele oarecum monotone evocări de bătălii — și nu poate exista Dante fără întreaga sa teologie, fără întreaga sa concepție politică, fără pasiunile sale clocotitoare, de care e plină *Comedia*...“.

„Avertismentul este necesar — scria Croce — deoarece convertindu-se distincția ideală, proprie bucuriei, gustului și judecății estetice într-o disociație și purificare de fapt, se observă din nefericire ceea ce s-a putut observa de-acum — și anume tendința poetului și artistului pur de a deveni un imbecil pur, fără gîndire, fără cultură, incapabil în ordinea practică, moralmente indiferent, docil sub raport politic, însușindu-și cu ușurință și lepădîndu-se cu ușurință de orice credință...“; și în acest sens nu poate să nu inspire difidență „artistul care e un om nul sub raport mental și social — și căruia lipsindu-i realitatea și pasiunea îi lipsește însăși materia artei...“ (Croce: „Arte moderna“ în „Quaderni della Critica“). Cum se explică însă oare aceste rînduri surprinzătoare sub pana lui Croce — aceste observații puțin fidele față de exigențele rigoriste ale „autonomiei esteticului“ — teorie al cărei campion intratabil se afirma esteticianul italian? Răspunsul ni se pare cu totul revelator: Croce formulează aceste observații sub imperiul dezgustului acut față de aspectele

„modernismului“ în artă și literatură, iritat și atins de faptul că „modernismul“ și „poezia pură“ își revendicau cu îndrjire temeiurile tocmai în teoria crociană a „autonomiei esteticului“ (de altfel nu în mod cu totul absurd!), consternat definitiv de fizionomia intelectuală și morală a poezilor „puri“.

Nu în spiritul acestor considerații se situa poziția lui Lovinescu — care, deși era silit să constate că „amestecul de valori există incontestabil, într-o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă întotdeauna sub forma esteticului pur“ — adăuga însă imediat că „nu conjuncțiunea de valori voim să tăgăduim, ci afirmăm numai evoluția literaturii noastre în sensul primatului esteticului“, subliniind că „descătușarea esteticului e într-un proces de înfăptuire, *ajutat nu puțin de mișcarea simbolistă*“ (s.n.) („Mutația valorilor estetice“, pag. 222—223). „E desigur, un merit al simbolismului, și, în genere, al mișcării moderniste de a fi procedat la *disocierea fenomenului estetic de toate contingențele întâmplătoare* (s.n.)...“, ceea ce echivalează cu „afirmația posibilității *disocierii valorilor și a existenței unei sensibilități capabile de a percepe frumosul în afară de orice amestec*“ (s.n.): Teoria „autonomiei esteticului“ nu apare așa dar la Lovinescu ca o propozițiune de estetică absolută, dictată de observarea „obiectivă“ a naturii artei — ci descinde din idealul său estetic unilateral, din atașamentul său partizan față de modernism și simbolism: nu rațiuni logice sau strict estetice determinau la Lovinescu revendicarea „*disocierii fenomenului estetic de toate contingențele întâmplătoare*“, nu observarea pur „obiectivă“ a naturii efective a artei îi dicta criticului nostru cerința purificării ei de ori ce preocupări etice, naționale sau sociale — ci limitele pur istorice ale poziției sale estetice, atașamentul său mărginit față de o formulă artistică ce-și propunea să exploreze doar „fondul muzical al sufletului nostru“, stările sufletești vagi, neorganizate ale subconștientului, temele pur muzicale ale vieții afective: dragostea, moartea, aspirațiile mis-

tice. Nu o logică estetică absolută îi dicta lui Lovinescu nici condamnarea prefinsei „confuzii a eticului cu esteticul“ la Ibrăileanu și a „militantismului“ estetic al lui Ralea (despre care Lovinescu scria semnificativ: „d-sa e singurul dintre tineri, care îndrăznește... într-un moment *de vizibilă evoluție spre estetism pur* (s.n.) să susțină caracterul militant al literaturii contemporane“) — ci logica poziției sale istorice, aversiunea partizanului modernismului față de o artă care s-ar fi putut hrăni din preocuparea „etică“ a „simpatiei pentru popor“, a „simpatiei pentru țărâ-nime“. O recunoștea într-un anume sens el însuși: „...în realitate, în epoca noastră de diferențiere a culturii și a sensibilității estetice, *fiecare clasă își are literatura sa* (s.n.): există deci, o literatură ce vine și merge de la și la popor, după cum există și o literatură ce nu vine și nici nu-i destinată poporului. Symbolismul — și în el cuprindem toate speciile artei noi — reprezintă tocmai o fază evoluată a artei prin disocierea elementelor cu care este amestecată și *prin care este, în genere, judecată și gustată* (s.n.); symbolismul nu este deci „Arta“, pentru că nu există o astfel de artă, independentă de indivizi, ci o formă de artă ce se adresează unei sensibilități estetice diferențiate: el nu rîvnește la lacrimile sătencei. Pentru a-i satisface nevoile literare... sînt de ajuns atîția scriitorii naționali...“ Conceptele estetice lovinesciene ascultau așa dar și aci de o logică sociologică subterană. Lovinescu revendica tocmai acea „disociație și expurgare de fapt“ a esteticului — pe care anti-modernistul și umanistul Croce părea să le combată în pasagiul citat mai sus: explicația ne-o oferă faptul că în timp ce pentru Croce poezia rămînea totuși „*espressione della piena umanità*“ („expresie a umanității depline“), idealul său estetic fiind poezia „de la Homer la Goethe, la Ibsen și la Tolstoi“ — teoria lovinesciană a „autonomiei esteticului“ descinde din idealul mult mai îngust al poeziei ca „sugestie“, cu izvoarele adîncite în apele subconștientului, în zona stărilor sufletești

vagi și neorganizate, din idealul artei „symboliste“ și „moderniste“. Conceptul lovinescian al „esteticului“ nu poate fi considerat așa dar ca un concept obiectiv — ci trebuie privit ca o suprastructură firească a poziției istorice lovinesciene, a unui ideal estetic cu o sferă de acțiune bine definită (comparația Croce-Lovinescu ne-a arătat chiar în interiorul familiei partizanilor „autonomiei esteticului“, diferențierile pe care le suferă conceptul „esteticului“ în funcție de fizionomia ideologică deosebită a gînditorilor — „umanismul“ liberal și cultul „valorilor clasice“ la Croce, „modernismul“ și anticlasicismul la Lovinescu).

„Capacitatea estetică a oamenilor este limitată prin formația lor“ — scria însuși Lovinescu cu referire însă la Maiorescu și la incompreensiunea acestuia față de „poezia nouă“. Această afirmație perfect justă nu i se aplică însă mai puțin lui Lovinescu însuși. Conceptul lovinescian al „esteticului“, al „autonomiei artei“, voința dîră de a disocia „esteticul“ de valorile „etice“, „naționale“, sau „sociale“, — nu descinde în primul rînd din scrupulele sale de gînditor, din voința de a distinge diferitele facultăți spirituale între ele, dintr-o meditație obiectivă, impersonală, asupra naturii artei, din kantiana „Critică a puterii de judecată“; disocierea „esteticului“ de preocupările etice, sociale și naționale, este la Lovinescu un act fortuit, dictat de antipațiile sale ideologice, de aversiunea sa programatică față de o literatură care ar pune în centrul ei „apriga problemă socială“, de polemica sa generală împotriva „socialismului“ și „gherismului“, a „poporanismului“ și „sămănătorismului“, de simpatiile sale particulare pentru o artă lipsită de o autentică substanță etică și socială, pentru „symbolism“ și „modernism“*).

*) Cît de îndreptățiti sîntem a afirma că teoria lovinesciană a „autonomiei esteticului“ se însoțea mai mult sau mai puțin obscur în conștiința criticului de anume aprehensiuni social-istorice, ne-o dovedește pînă la un punct și faptul că în anume cazuri judecata estetică lovinesciană părăsea subit atitudinea „strict estetică“ — și

*

Am ținut să efectuăm cu atîta stăruință toate discriminările minuțioase de mai sus — deoarece caracteristica fundamentală a crocianismului ca și a lovinescianismului o constituie tocmai tentativa de a utiliza anumite disocieri legitime pe plan gnoseologic între artă și celelalte forme de expresie spirituală — cu scopul de a proclama autonomia absolută a artei, cu scopul de a afirma izolarea reacționară a artei de sfera preocupărilor „etice“, „sociale“ și „ideologice“. Consecvent „auto-

introducea cu brutalitate în cîmpul aprecierii literare pur și simplu propriile simpatii istorico-sociale ale criticului. Sună oricum paradoxal sub pana unui critic „estetic“ ca Lovinescu, — considerațiile de genul celor formulate în articolul elogios despre Duiliu Zamfirescu : „A venit însă timpul să se risipească atmosfera dușmănoasă din jurul acestei opere pătrunsă de iubire de neam, *lipsită de sămănarea urii între păturile sociale, însușețită de aceeași caldă simpatie pentru tot ce e bun, jos sau sus* (s.n.) cu un echilibru clasic“. „La țară — scria cu intenție ironică Lovinescu — Duiliu Zamfirescu n-a văzut nici „Crîșma lui Moș Precu“, nici apriga problemă socială, ci a văzut un boier bătrîn, pe Dinu Murguleț, bun, milos pînă la risipă, ca atîți boieri, și cu dragoste de țaran, de pămînt, în care se limitează pentru dînsul icoana tangibilă a patriei...“ „— Cînd o operă literară dovedește o dragoste atît de reală pentru viața de țară, pentru pămîntul tutelar, cînd ne zugrăvește atîtea suflete cinstite, idealiste, cum poate să nu fie privită ca o operă nu numai estetică ci și sănătoasă și înălțătoare? Cînd un scriitor arată atîta iubire, pentru țaran, cum poate fi privit ca un dușman al țărănimii? Pentru că nu samănă ura de clasă? Pentru că dă proprietarului ce e al proprietarului și țaranului ce e al țaranului? Ori poate pentru că n-a văzut totul prin imperativul alcoolului și al problemei sociale?“ „Într-o epocă în care hula poporanismului se îndreaptă spre proprietari.. Duiliu Zamfirescu — scria Lovinescu — a zugrăvit, așa dar cu simpatie o clasă socială reprezentată încă prin multe elemente sănătoase, înzestrate cu însușirile convenite conducătorilor; a descoperit o boierime pur romînească, stăpînitoare de pămînt, națională, omenoasă... și a făcut-o cu dreptate (s.n.), deoarece ne datorim progresul acestei boierimi mijlocii...“ (Critice VI, p. 131—134).

nomiei esteticului“ — Croce analiza de pildă întreaga operă ibseniană ca expresia unei sensibilități particulare; „celula primordială“ a dramelor ibseniene îi apare a fi o unică stare afectivă, o tonalitate sufletească ireductibilă — considerată într-o totală izolare de concepțiile etice, social-politice sau filozofice ale dramaturgului și privită ca unica sursă generatoare a „poeziei“ dramelor ibseniene; toți eroii și eroinele lui Ibsen îi apar esteticianului italian devorați de o „aspirație ardentă care extraordinar și către sublim“, de o „nostalgie a absolutului și a intangibilului“, disprețuind fericirea idilică și virtutea modestă sau resemnată — nostalgie și aspirație care sînt condamnate însă perpetuu eșecului, ratării, sfîrșind în deziluzie sau moarte. Croce pretinde că de-a lungul întregii sale opere dramatice „Ibsen este imuabil în această stare sufletească“, că dramaturgul nu a suferit nici o „evoluție intelectuală sau sentimentală“: „se schimbă incidentele și figurațiile, dar viața sa se încheie cu nostalgia și deziluzia cu care s-a deschis“. Într-o aplicație fidelă, ortodoxă a teoriei „autonomiei esteticului“ — Croce încearcă să prezinte întreaga operă ibseniană ca expresia exclusivă a acestei „tonalități afective“, a unei sensibilități autonome, tăgăduind cu îndrjire în virtutea aceleași ortodoxii a „autonomiei esteticului“ expresia în opera ibseniană a unor convingeri etice sau atitudini sociale. Este explicabil de ce Croce contestă cu atîta vehemență definirea operei lui Ibsen ca o „artă de probleme“, de ce se împotrivese atît de categoric imaginii unui Ibsen „gînditor“ — întrucît aceasta ar însemna să admită expresia în opera ibseniană a unor atitudini ideologice, ceea ce ar echivala cu ruina punctului de vedere „autonomist“ al artei ca pură „intuiție lirică“. „Nimeni nu este mai puțin gînditor decît Ibsen“ — tinde să afirme apodictic Croce: „și vai lui dacă ar fi fost astfel, fiindcă întregul său univers pasional, ardent s-ar fi stins dintr-odată sub acțiunea suflului critic al întelepiciunii...“ Iar în fața declarației explicite a

lui Ibsen că în procesul său de creație au fost deseori momente cînd operele sale păreau să poată deveni la fel de bine „tratate critice“ după cum au devenit „opere dramatice“ — Croce se consola cu faptul că totuși Ibsen nu ar fi scris nici o pagină de „proză doctrinară“. Aci, în aplicația concretă pe materia palpabilă a dramelor ibseniene putem măsura mai exact valoarea punctului de vedere al „autonomiei artei“, eficiența unei teorii estetice care ajunge inevitabil să considere diferitele facultăți spirituale ale scriitorului izolate și adunate într-un soi de „Seelensack“ („sac al sufletului“) după expresia ironică a lui Hegel la adresa concepției kantiene a autonomiei zonelor spiritului. Admițînd că o serie de eroi ai lui Ibsen ne apar într-adevăr devorați de o nostalgie și o aspirație ardentă către absolut și către sublim — orice analiză obiectivă a dramelor ibseniene ne poate convinge că în ardoarea lui Gregers Werle din „Rața sălbatică“ ca și în aspirația ferventă a Norei din „Casa cu păpuși“, în febra absolutului a lui Brand ca și în nostalgia justițiară a doctorului Stockmann din „Un dușman al poporului“ — nu se exprimă doar un „sentiment“ pur, o „tonalitate afectivă“ singulară cum vrea să ne încredințeze Croce: ne este imposibil să nu vedem în aspirația ardentă și intransigentă a lui Gregers Werle către o ordine morală absolută expresia antipatiei și aprehensiunilor ibseniene față de duplicitatea și ipocrizia „stîlpilor societății“, față de regimul moral al filistinismului, al „iluziilor“ narcotizante și al „minciunilor salvatoare“, după cum ne este imposibil să desprindem nostalgia umanitară și justițiară a doctorului Stockmann din contextul disprețului și aversiunii ibseniene față de „liberalismul“ burghez norvegian, față de „majoritatea“ conformistă a micii burghezii filistine. „Sociologism“, „filosofism“, „conținutismo astratto“ — va exclama Croce: la aceasta vom răspunde alături de Ibrăileanu: „Fără îndoială că opera literară fiind o operă de artă, considerația estetică pri-

mează și subordonează. Fără îndoială că în definiția unei opere literare, importantă este diferența specifică, adică arta“ — dar nimeni nu ne poate determina să reducem opera ibseniană la expresia doar a acelei „brama dello straordinario e del sublime“ despre care vorbește Croce, nimeni nu ne poate determina să disjungem „poezia disperată“ a dramelor ibseniene de conflictul acut între idealul etic rigorist al ibsenismului cu anomaliile și turpitudinile vieții sociale burgheze a epocii. Nu vom identifica automat sensul operei dramatice a lui Ibsen cu concepțiile sale etice exprimate în corespondență sau în diferite declarații (cultul libertății interioare, afinitățile descoperite cu spiritul programelor socialiste, aversiunea la adresa „liberalismului“ burghez, etc.) — dar ar însemna o mutilare și o alienare a operei ibseniene să nu descoperim în „Casacu păpuși“ ca și în „Strigoii“, în „Un dușman al poporului“ ca și în „Rața sălbatică“ implicate tocmai aceste *vederi etice* ale scriitorului, nu ca niște realități „autonome“ (în acest caz „arta“ ar fi părăsită într-adevăr în favoarea „concepționismului“ și „moralismului“), ci ca factori efectivi ai dezvoltării acțiunilor și caracterelor, ca o prezență latentă dar dominante.

Încercarea crociană de a disocia realitatea estetică a operei de ansamblul poziției etice și ideologice a scriitorului — ni se pare așadar iremediabil sortită eșecului. Opoziția între estetica marxistă și estetica „autonomiei artei“ este ireductibilă, de neîmpăcat: unitatea între judecata estetică, judecata etică și judecata ideologică în planul artei este un postulat indestructibil al criticii literare marxiste.

V. CRITICA IMPRESIONISMULUI ȘI A RELATIVISMULUI ESTETIC

Concepția estetică a lui Lovinescu se formula în spiritul celui mai extrem subiectivism — una din ideile favorite ale criticului fiind aceea că zona „esteticului“ este prin natura ei o zonă a incertitudinilor absolute,

a relativismului nelimitat, a nuanțelor infinite în capacitatea de percepție estetică: „Esteticul nu e, anume, o noțiune universală uniform valabilă ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale; precum proprietățile triunghiului, de pildă, sînt egale pentru toți, cele ale frumosului exprimate numai formula estetică a individului ce-l percepe“. „Pe cînd adevărurile matematice au un caracter obiectiv și o realitate în afară de conștiința noastră, *conceptul frumosului este o creație individuală pe măsura capacității estetice a fiecăruia. Estetica se pulverizează, așa dar, în principiu, în tot atîtea estetice cîți indivizi sînt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne inoperantă* (s.n.)“. O asemenea hipertrofieri a gustului individual, a percepției estetice subiective, a frivolului adagiu „de gustibus non est disputandum“ ar putea să pară surprinzătoare în radicalismul ei.

Superficialitatea extremă a acestei teorii lovinesciene se manifestă însă în faptul că pornind de la teza: „gustul nu-i... un principiu fix, ci o mutantă de o valoare strict individuală“ — criticul transformă această propozițiune într-un principiu apodictic, fără a cerceta mai adînc cauzele posibilei variații a judecăților de gust. Fapt este că un asemenea relativism și scepticism estetic extrem („aparența unei continuități și în admirație ca și în revulsione estetice se datorește — scria Lovinescu — numai faptului că de cele mai multe ori nu mai revenim asupra trecutului și nu ne revizuim astfel tabela valorilor noastre estetice“), — a întîmpinat o severă ripostă chiar în estetica burgheză a epocii; impresionismul acut al lui Jules Lemaitre (pe care Lovinescu l-a frecventat incontestabil) — cu tendința relativistă și amabil sceptică atît de pronunțată încît mergea pînă la afirmația imposibilității de a compune o istorie literară, adică o tratare critică sistematică a unei serii de opere, deoarece acele opere nu pot fi citite în aceeași clipă, în aceeași stare de spirit, cu aceleași sentimente, iar de-a lungul anilor individul se schimbă, lumea se schimbă și odată cu ea se

schimbă și impresiile (formulări întrutotul echivalente se găsesc și în „Mutația valorilor estetice“ lovinesciene). — a fost sever admonestat de acei esteticieni burghezi care au rămas credincioși distincției kantiene între „agreabil“ și „frumos“; „agreabilul“ comportă într-adevăr variații nelimitate despre însușirile unui vin, divergențele gusturilor fiind infinit posibile, „frumosul“ însă implică o „validitate universală“, o forță de constrîngere și de persuasiune generală. În dorința de a demonstra că nu pot exista divergențe legitime în judecata asupra unei opere literare, că aceste divergențe nu există „nella reale realtă“, că în fapt nu e vorba de dezacorduri ci de o diversitate de acte în receptarea operei — unul dintre acești esteticieni alegea ca exemplu „experimental“ un mic vers din Catul: „Vivemus, mea Lesbia, atque amemus“ — iar în jurul lui imagina o mulțime de oameni dintre care unii îl proclamă frumos iar alții îl proclamă urît. O primă distincție necesară în cadrul acestei mulțimi ar privi categoria celor care departe de a fi încercat un sentiment estetic definit la audiția versului — se mulțumesc să repete cuvintele altora sau afectează din snobism o opinie sau alta pentru a-și da aere de competență, de entuziasm sau de dispreț. Acești „vociferatori“ trebuie eliminați din competiție — rămînînd doar cele două cazuri autentice posibile: cei care consideră versul realmente frumos și cei care-l repudiază nesatisfăcuți, cuprinși la audiția lui de un sentiment de plăcere sau indiferență. Dacă versul este realmente frumos, valoarea lui nu poate să nu se impună — exclamă esteticianul nostru: la o analiză atentă, apare evident că cei care repudiază versul o fac dintr-o incomprehenșiune estetică a sensului lui real, sînt acei „puritani“ care văd în versul lui Catul o chemare la bucuria senzuală, „moralști“ ultragiați în principiile lor, rămași astfel insensibili la sensul și frumusețea lui reală; există în concluzie o singură categorie viabilă — cea a admiratorilor autentici ai versului,

contaminați prin emoție de valoarea poeziei.

Disocieri revelatoare — întrucît indică o metodă eficientă de analiză a originii dizidențelor și divergențelor în judecata literară.

În același sens merg, mai recent, considerațiile unui estetician cu pretenții de „obiectivitate“ în filosofia valorilor ca Nicolai Hartmann — adversar deopotrivă al „relativismului“ și „impresionismului“, credincios preceptului kantian, că despre gusturi *trebuie* să se dispute: valabilitatea generală a judecăților de gust nu ar fi contrazisă de divergențele posibile întrucît acestea nu pot fi cauzate decît de cei cu o percepție „inadecuată“ sau „necultivată“; odată înlăturată „inadecvarea“ sau „necultivarea“ — valoarea nu poate să nu se impună în deplina ei obiectivitate. (Ästhetik“, 1953 p. 362—63).

Pentru Lovinescu însă „termenul ultim dar logic al problemei estetice stă în pulverizarea valorilor estetice după capacitatea de percepție a indivizilor“ — filozofia sa estetică oprindu-se la acest relativism intransigent: „...divers perceptut după capacitatea estetică a individului, evoluabil în însuși conceptul său, *fenomenul pur estetic și, deci, critica estetică nu oferă o indiscutabilă bază științifică* (s.n.)“ Tăgăduind existența oricărui concept obiectiv asupra naturii artei, plecînd de la premiza categorică a inexistenței unui „principiu stabil“ de ierarhizare a valorilor literare („plecăm de la premiza categorică, masivă a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice“), repudiînd existența a ceea ce numea o „certitudine transcendentă“ dincolo de „cîmpul de experiență proprie“, respingînd ideea existenței unui raport necesar între condiționarea istorico-socială a operei și valoarea ei estetică, considerînd „esteticele“ o realitate impalpabilă, autonomă, capricioasă — Lovinescu nu putea ajunge decît la teoria criticii „impresioniste“, la considerarea „emoției“ și a „stărilor sufletești muzicale“ drept unicul izvor al criticii literare, la ideea că „incertitudinea și

nuanța sînt condițiuni de existență“ ale „criticii estetice“! Nu ni s-ar părea hazardată sau lipsită de interes încercarea de a stabili o tipologie a diferitelor forme de critică literară în funcție de concepțiile estetice ce stau la baza lor — urmărind pînă la cele mai fine nervuri și ramificații ale unui tip de critică reflexele tot mai particulare ale concepției estetice de bază: dacă critica literară științifică, pornind de la convingerea existenței unui „principiu obiectiv“ de ierarhizare a valorilor literare, de la un concept real asupra naturii artei și fenomenului estetic, de la studiul implicațiilor sociale și al condiționării istorico-sociale a operei literare și a reflexului lor pe planul realizării estetice nu va putea să nu folosească o metodă riguroasă, bazată pe raționamente dialectice, pe procedee analitice, silogistice, implicînd mereu o solidă coerență interioară, — critica lovinesciană pornind de la teza după care „critica estetică nu oferă o indiscutabilă bază științifică“, de la „autonomia esteticului“ față de orice considerații etice, sociale sau ideologice, nu va ezita să-și găsească punctul de plecare într-o pură impresie muzicală, pe care va urmări să o „sugereze“ prin intermediul unor procedee pur literare. Critica este considerată o pură „artă“, o „reconstituire sintetică“ a operei într-o „construcție personală“ — liberă de orice imixtiune doctrinară, de orice punct de rezim într-un „principiu stabil“, de orice metodologie riguroasă impusă de bazele unei estetice științifice. „Nimeni nu știe ce e poezia, după cum nu știe ce e viața, deși cu toții le simțim într-un fel...“ — scria Lovinescu într-unul din ultimele sale texte, conferința din 1942 „Cariera mea de critic“. „În această vastă uzină de piese demontate (e vorba de rezultatele „științifice“ ale criticii psihologice, sociologice, filologice, etc. n.n.), unii critici au crezut că se pot apropia de esență, adică de frumos, prin intuiție, reconstituindu-l prin emoție. Iată una din sursele impresionismului critic pe care l-am practicat, de la început, aducînd pe o rază de lună în Bibliopolis și pe cea a zecea Muză... dacă

cu timpul Muza și-a acoperit grația în văluri mai severe, dreptul emoției mi-a rămas și acum normativ în practica unei critice, care încearcă să intre în esența creației artistice, printr-o creație critică, suprapusă celeilalte...“ Caracterul programatic și voluntar non-științific al criticii Iovinesciene a fost relevat și de prof. Tudor Vianu — într-o mărturie semnificativă: „Față de gustul și interesul generațiilor mai noi, opera sa pune puțin preț pe aparatul critic și metodic, pe care, cu toate concesiile pe care a trebuit să i le facă pe alocuri, *sint convincins* că nu le iubește deloc (s.n.). Criticul este, pentru d. Lovinescu, un scriitor, un artist lucrînd sub inspirația celei de a zecea muze. „Impresionismul“ alișat ca program cu vreo trei decenii în urmă, era expresia acestei convingeri... La ce bun dealtfel grija de a salva obiectivitatea și de a întemeia adevărul în judecățile noastre critice, cînd experiența ne aduce exemplul variației continue a valorilor literare, pe care n-ar fi cu puțință a le cuprinde decît din unghiul psihologiei noastre individuale?“

În fond, ce este reprobabil în concepția Iovinesciană a creației critice prin „stări sufletești muzicale, adică mai mult prin acțiunea obscură a forțelor inconștiente decît a speculației intelectuale“, ce este reprobabil în această teorie a impresionismului critic, care-și vede „punctul de plecare“ în „izvorul misterios al unor stări de conștiință iraționale, cinestezice“, ce poate fi considerat reprobabil în tentativa Iovinesciană de a revendica îndărătuțu oricărui act critic „prezența unei stări sufletești unice, fără de care capacitatea de speculație verbală sau ideologică și deci de creație artistică este anulată; ea constituie tonalitatea de bază, *nota muzicală* (s.n.) ce se strecoară în întreaga arborescență a construcției critice pentru a-i organiza loșnetul într-o armonie perceptibilă“? Încă de la începuturile carierei sale de critic, Lovinescu pornea de la convingerea: „critica nu e o știință ci o artă“, o considera un simplu „periplu în jurul operelor de artă“ întrucît „o critică științifică ar fi o

critică sigură dar tristă (!); ar înlătura fantezia, avîntul, patima generatoare de frumos“ — iar „fiind artă, critica e unduioasă, variabilă ca norul lui Sully Prudhomme: acum într-un fel, acum în altul; acum receptivă, acum agresivă; acum glacială, acum voluptuoasă: val de mare ce se frînge de stîncă, sau se revarsă potolit pe nisipul țărmlui“ — și așa mai departe în acelaș stil de un anacronism definitiv. Din acea epocă datează articole de genul celui despre Caragiale — construite sub forma unui dialog cu interlocutori imaginari (Agathon, Glykyon, Picrophnion) în care se afirmă și se resping rînd pe rînd, fără nici o concluzie fermă a ideii despre unilateralitatea negativistă a operei lui Caragiale, despre caducitatea tipurilor sale, despre insensibilitatea artistului la natură; sau articolul despre Bassarabescu, construit pe scenariul unui dialog între scriitor și diferiții săi eroi — simplu exercițiu superficial, fără nici o implicație de oarecare adîncime; pentru a nu mai aminti articolul de acelaș gen despre Sădoveanu, construit sub forma unui dialog al urșitoarelor adunate la leagănu scriitorului — articol stigmatizat pentru disciplina lui inconsistentă și „falsul impresionism“ (întrucît ideile erau de un prozaism și o banalitate cu totul curente) încă de G. Călinescu sau cel despre critică — în care „a zecea Muză“ apare personificată sub forma unei raze de lună — articol care a trezit verva dreaptă a lui Ibrăileanu în „Greutățile criticii estetice“; formulă pe care o vom regăsi prelungită și la „Sburătorul“ — în articolul despre poeziile lui Duiliu Zamfirescu, unde analiza critică efectivă este înlocuită printr-o pură vagabondare fantezistă a imaginației criticului, ce efectuează o confruntare între „amorul“ epocii clasice elenice și dragostea nevrotizată modernă, totul ca un simplu arabesc pe marginea unui volum de versuri; fază a criticii Iovinesciene pe care am amintit-o (în „Memorii“ criticul însuși o considera regretabilă prin „lipsa ideilor generale“) deoarece Lovinescu găsea totuși în aceste articole originea concepției sale fi-

nale asupra criticii — considerându-le revelatoare „și prin atitudinea lor pur estetică și prin obîrșia lor muzicală“ („Memorii“ I, 158).

Conceptul lovinescian al impresionismului cere criticului să pornească de la o impresie primară, de la starea muzicală provocată de contemplația operei, să o amplifice cu mijloace literare intuitive, sugestive — pînă la constituirea unui „portret“ sau a unei „figurine“ — aceasta din urmă fiind considerată expresia sintetică, cea mai reprezentativă a criticii impresioniste, la Jules Lemaitre ca și la Lovinescu în faza de maturitate. Este evident însă, la o analiză mai riguroasă, că această impresie primară, originară, care constituie simbul germinativ al întregii construcții critice lovinesciene — poate fi parțială, unilaterală, deformantă prin simplificarea voluntară a operei, este evident că oricît de pregnant s-ar constitui în fluxul inspirației „muzicale“ a criticului „portretul“ scriitorului, oricît de sugestivă pînă la un punct sub raport literar s-ar dovedi „figurina“ lovinesciană — compusă fiind sul regimul „unor stări de spirit iraționale, cinestezice“ nimic nu-i garantează obiectivitatea riguroasă, caracterizarea adecvată a naturii operei, comprehensiunea științifică a scriitorului studiat. Este interesant de a urmări cum se răsrînge în cele mai intime probleme de tehnică a criticii opoziția ireductibilă între critica impresionistă și critica științifică: și una și cealaltă pornesc de la o impresie fundamentală în fața operei literare (ar fi grotesc să se creadă că momentul prim al „sensibilității“ nu funcționează cu egală intensitate și în cazul „criticului analist“) — dar în timp ce critica impresionistă de tip lovinescian pretinde a converti imediat această impresie într-o construcție de tip portretistic, într-o „figurină“ urmărind — după expresia lui Lovinescu — a produce în conștiința cititorului „intuiția, nu cunoașterea noțională“, pretinzînd a crea „mai mult prin acțiunea obscură a forțelor inconștiente decît a unei speculații intelectuale“ și utilizînd procedee „înrudit (e) cu tehnica

de sugestie a poeziei simboliste“, critica de tip științific procedează prin a supune impresia primară asupra operei unui riguros proces de analiză, de disociație și discriminare, raportează opera la „totalitatea istorică“ a condițiilor sociale și a curentelor ideologice, verifică observațiile utilizînd concepte estetice mai generale asupra naturii artei, redactînd în cele din urmă un studiu analitic, pe baza unei demonstrații riguroase, fundamentate rațional, conceptual, silogistic.

Lovinescu respingea programatic analiza și disecția minuțioasă ca formule de critică literară — opunîndu-le intuiția portretistică, căreia îi recunoaște ca inerentă — „o limitare și într-o măsură oarecare, o injustiție necesară“ (!): „Punctul de plecare al portretisticii — scria criticul — nu e în cunoașterea amplă a obiectului și nici într-o analiză care disociază și anulează (s.n.) ci în intuiția elementului creator al personalității; unitatea tonului răscumpără și aici omisiunile“. De aci acel fetișism tipic lovinescian al „artei“ în critica literară, acel cult al „stilului“ — obiectivitatea judecății fiind totuși (în teorie!) un lucru secundar pentru cel care considera că „incertitudinea și nuanța sînt condiții de existență ale criticii estetice“.

Iată un exemplu de „figurină“ lovinesciană. („T. Maiorescu“); „O figură împunătoare, nu atît prin nouitatea cugetării sau prin hărnicia investigației, cît prin seninătatea și cumpătatea cugetării, prin ascendentul moral și prin incomparabilul talent de a săpa în marmora cuvintelor ca un statuar antic. Ne-a mai impus prin acea armonie definitivă ce se desprinde din întreaga lui personalitate, prin adaptarea gestului la gînd, a vieții practice la teorie, prin eunitmia formei și a fondului, prin incisivitate și grație totuși, ne-a mai impus și prin optimismul voluntar al oamenilor superiori clădit pe un fundament de pesimism: nu optimismul năvingilor ce se încordează spre bunurile aparente ale vieții, ci optimismul omului speculativ ce a dat la o parte vîlul Maei scrufînd insondabilul tragic al

destinului omenesc...“ Nu atît formula portretistică ni se pare a defini caracterul impresionist al unor asemenea „figurine“ — cît unilateralitatea și, într-un anume sens, arbitrarul subiectiv al „impresiei generatoare“: „cumpătatea cugetării“, „ascendentul moral“, „armonia personalității“, „euritmia formei și a fondului“, „incisivitate și grație“, „optimismul voluntar“ al „omului speculativ“ sînt note morale posibile — dar parțialitatea idealizantă a portretului e izbitoare: amestecul de conservatorism, idealism schopenhaurian, mentalitate pruscă din figura lui Maiorescu, rădăcinile social-istorice ale fizionomiei sale, ideologia specifică a „maiorescianismului“ — toate acestea sînt inevitabil absente în această „figurină“, întrucît ele nu pot fi detectate printr-o simplă „intuiție“ portretistică ci impun o severă analiză logică dialectică, așa-dar, mijloacele „speculației intelectuale“ și nu doar prezența „acțiunii obscure a forțelor inconștiente“.

Sau iată „figurina“ consacrată lui Bacovia, realizare caracteristică și evoluată a metodei impresioniste: „Există o atmosferă bacoviană: o atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploii putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisaj cu mahala, de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele chincite în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor în care „princese oltează mecanic în racle de plumb“; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică, o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, și macabru în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice cu mișcări silnice și halucinante, într-un cuvînt o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale ci și animale. Poezia lui Bacovia este deci expresia unei nevroze... Este poezia cinesteziei imobile, încropite... cinestezie profund animalică; secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e

lacrima zidurilor umede**). Notele caracteristice ale metodei impresioniste sînt vizibile: o impresie originară amplificată într-o re-evocare intuitivă, sensibilă. Fără a tăgădui exactitatea impresiei — nu se poate să nu observăm că simpla evocare a „neurasteniei“ bacoviene, cu concluzia dură: „e poezia cinesteziei imobile... cinestezie profund animalică“ simplifică și unilateralizează violent sensul „nevrozei“ bacoviene, elimină întreaga ei substanță socială, escamotează analiza strigătului de durere și mizantropie al unei sensibilități ulcerate de mizeria abrutizantă a orașului burgez, stări de spirit care ating uneori treapta morbidității; dar a căror acuitate critică nu e mai puțin sensibilă: analiza acestor implicații sociale obiective ale poeziei bacoviene — s-ar dovedi însă incompatibilă cu un „impresionism“ ortodox, a cărui esență este tocmai absența oricărui criteriu obiectiv, a oricărui principiu stabil în judecata literară:

Ce încredere ne poate inspira o metodă care repudiază „dogmatismul“ analizei raționale, al investigației metodice, al studiului laborios (după anume principii estetice ferme) și se încredințează cu voluptate intuiției muzicale, prehensiunii imediate a „elementului configurator“ din opera unui scriitor, — atunci cînd rezultatele ei se dovedesc nu odată atît de unilaterale, de simplificatoare, de deformante și chiar de arbitrarie (despre Emil Isac, Lovinescu scria categoric și definitiv, iritat de aspectele de suprafață ale poeziei sale și fără a bănui resorturile ei mai puțin aparente: „Notele esențiale ale acestui poet sînt neseriozitatea și lipsa de inteligență artistică, reali-

*) În „Critice“ VII figurina se încheie astfel: „Emoțiunea ei rudimentară nu are nici o legătură cu arta. Îi recunoaștem sinceritatea, îi recunoaștem chiar o profunzime lugubră de fîntînă părăsită, nu-i recunoaștem însă nici o valoare estetică“ (s.n.) În „Critice“ IX ultimele propozițiuni sînt eliminate, iar prima e modificată printr-o „ușoară“ transpoziție de termeni: „Emoțiunea ei rudimentară nu are nici o legătură cu arta *privită ca un artificiu*“ (s.n.). Este un exemplu intolerabil de „variație“ impresionistă lovinesciană!

zate într-o specie de literatură hibridă, amestec de articol de ziar, de poem în proză și de poezie intențională — pentru a nu mai aminti cât de superficială s-a dovedit „intuiția” configuratoare a personalității lui Camil Petrescu a cărui „qualité maîtresse” Lovinescu o descoperea a fi „fatuitatea”, „beatitudinea agresivă”, „frenesia preeminenței în toate formele vieții” — ignorând astfel printr-o miopie psihologică surprinzătoare aspectele dramatice și grave ale personalității lui Camil Petrescu, răsucirea dureroasă a acestei sensibilități condamnate la perpetuă ulcerare și ardere)?

Ce viabilitate își mai păstrează astăzi în raport cu exigențele criticii contemporane exercițiile fanteziste ale criticii „impresioniste”, „figurinele” scrise într-un ton spiritual și ușor paradoxal, dar iremediabil superficiale, ale unui Jules Lemaitre în care Maupassant era definit ca un „primitiv” și un „frust” pe care s-au grefat neliniștile și incertitudinile omului modern — iar Taine era văzut — la antipodul imaginii comune — ca un mare poet și imaginativ al științei și clasificărilor?

Supunând dezaprobării celei mai severe teoria „impresionistă” a criticii literare — ar fi însă o exagerare de neîngăduit să considerăm pur și simplu întreaga activitate critică a lui Lovinescu ca o consecință mecanică a „impresionismului” său teoretic, ignorând acele pagini de critică comprehensivă, în care judecățile critice sînt formulate pe o bază pozitivă, obiectivă. Există în critica lovinesciană efectivă pagini remarcabile — și caracterizarea lui Hogaș prin metafora revelatoare a „aedului” homeric rămîne memorabilă: „...N-a fost un poet liric al naturii românești... ci un aed din faptul lumii, cînd soarele era o divinitate reală și răsărirea lui o transfigurare universală, cînd toate fenomenele naturii se prezentau în expresia concretă a unor forțe cerești, cînd umanul era amestecat indisolubil cu divinul, cînd totul era mit, pe vremea luptelor Titanilor cu Olimpienii, a fricoșilor Ciclopi cu un singur ochi, a Lestrigonilor, a Scilei și Caribdei... Peștera nu e scobi-

tura unei stînci din timpurile noastre, ci adăpostul Ciclopului Polifem descrisă de imaginația fecundă a lui Ulișse... E drept însă că în afară de acest rapsod antic, s-a născut după trei mii de ani, un alt Hogaș, fiul protopopului din Tecuci, care, cărturar — profesor de latinește, probabil — s-a îndeletnicit cu lectura clasicii greco-latini și și-a îngăduit să înădească în pînza uriașă a inspirației rapsodului antic firul reminiscențelor clasice și al lecturilor contemporane” (și urmează o exemplificare a „interpolărilor” nefericite, a „floricelilor stilistice” de caracter livresc — în textul autenticei rapsodii „homerice”).

În cele mai bune pagini ale sale, Lovinescu s-a dovedit fără îndoială un „critic sensibil”: tocmai intuiția estetică exactă i-a îngăduit să supună unor execuții desfășurate cu o artă polemică reală „dogmatismul” abstract și spiritul didactic steril al criticii lui M. Dragomirescu, „vidul solemn” și erudiția parazită a criticii lui D. Caracostea, „eticismul” agresiv al unor articole din Sanielevici.

*

Există o caracteristică fundamentală a oricărei filozofii relativiste — pe care o vom regăsi intactă și la baza relativismului lovinescian: relativismul estetic afirmă pe de o parte caracterul mobil și în continuă prefacere al conceptului și sensibilității estetice, diferențierea lor perpetuă în funcție de variațiile momentului istoric — viziunea sa fiind cea a unor continue „dislocări de sensibilitate” sub presiunea evoluției istorice neîntrerupte. În concepția relativistă însă toate aceste succesive formule estetice au o valoare echivalentă — fiecare în limitele „momentului istoric” care a generat-o, toate fiind condamnate a purta stigmatul caducității în „momentele istorice” ulterioare. Caracteristica relativismului o constituie tocmai afirmarea unei eterogeneități depline între diferite „straturi” de sensibilitate estetică, a unei impenetrabilități absolute între sensibilitatea unei

epoci istorice în raport cu cea a epocilor anterioare : apariția unui nou „moment istoric“ cu un nou tip de sensibilitate estetică echivalează în acest sens cu perimarea iremediabilă a tuturor formelor de artă anterioare. Lovinescu vorbea explicit de „sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi și trecut“.

În virtutea acestui relativism intransigent — Lovinescu putea să afirme caducitatea a nu puține dintre valorile reale ale poeziei române clasice, considerându-le ca discordante cu formula sulețesească și cu aspirațiile estetice ale momentului său istoric : „Poezia română de dinaintea de Eminescu nu există ca valoare actuală ci numai ca valoare istorică, raportată la momentul ei de producere...“; poezia lui Alecsandri este condamnată pentru „superficialitatea senină a fondului“ dar și pentru anacronismul total al valorilor ei de expresie; Grigore Alexandrescu este considerat iremediabil „apoetic“ („poezia veacului nostru, care se dezvoltă într-un plan cu totul diferit, nu se recunoaște în poezia retorică, intelectuală, abstractă, demonstrativă a lui Grigore Alexandrescu, produs raționalist și umanitarist, lăudabil sub raportul sentimentelor scriitorului, energie uneori ca expresie gnomică, dar devenit, prin mutația sensibilității poetice, cu desăvârșire antipoetic“); iar Coșbuc, prin fondul sufletec „senin și idilic, pentru a spune sărac, cu o mare obiectivitate dar și cu o lipsă aproape totală de lirism“ îi apare criticului nostru a-și fi „pierdut orice actualitate“ în sinul „poeziei de azi“.

Erorile doctrinei lovinesciene a relativismului estetic ne apar limpezi în lumina acestor considerații : a) în viziunea lovinesciană evoluția diferitelor formule de sensibilitate estetică și a diferitelor curente culturale se efectuează într-o pură discontinuitate; Lovinescu se apropie în concepția sa de ceea ce „Geistesgeschichte“ a filozofiei relativiste germanice, care concepe evoluția culturii ca o succesiune discontinuă de „stiluri“, de „tipuri“ culturale (Lovinescu citează de altfel cu vizibilă aprobare studiile lui Blaga „Filozofia stilului“,

„Cultură și cunoștință“, „Fețele unui veac“); aceste „stiluri“ cu formele de sensibilitate estetică corespunzătoare se succed în valuri, într-o disparitate absolută — „valului“ sensibilității „semănătoriste“ urmându-i „valul“ sensibilității „moderniste“; b) pentru Lovinescu diferitele fenomene spirituale ale unei epoci sînt determinate de un spirit comun, un „saeculum“ (spirit al veacului) — grupîndu-se așadar în fiecare perioadă istorică într-o formație spirituală relativ omogenă; apariția unei noi epoci istorice ar determina înlocuirea bruscă a vechiului „saeculum“; discontinuitatea este absolută — și ni se pare semnificativ că Lovinescu era obligat a constata o apropiere între tezele sale și acea viziune „ciclică“ a dezvoltării culturii, proprie spenglerianismului, concepție care considera „culturile“ diferitelor epoci ca pe niște organisme autonome, impenetrabile și incommunicabile : „Pentru apropierea ce s-ar putea face între păreri susținute în această carte — scria Lovinescu în „Mutația valorilor estetice“ — și teoriile lui Spengler, amintim că la baza acestora stă ideea că orice doctrină istorică e relativă la o civilizație dată. Orice cultură impune omului care participă la ea, un fel de a vedea, o filozofie, care, pentru o epocă dată, capătă caracterul absolutului — deși pentru oamennii din alte epoci este relativă... Istoria universală cultivă culturile ca pe niște organisme vii, așa că nimic nu e fals și nimic nu e adevărat pentru ea. (Wahr und falsch sind Begriffe, die hier nicht angewendet dürfen)“ (p. 68); c) ca o consecință, în viziunea lovinesciană toate formele spirituale, toate „stilurile“ și toate tipurile de sensibilitate estetică sînt echivalente, egal valabile — fiecare în limitele stricte ale momentului istoric care i-a dat naștere (în limitele acelei „Situationsgebundenheit“ de care vorbește unul din campionii relativismului — „relaționalismului“ — sociologul german Karl Mannheim); d) un asemenea tablou simplifică și deformează însă violent mersul real al dezvoltării istoriei culturii; Lovinescu — asemenea oricărui relativist — ignorează cu totul elementele de

continuitate în dezvoltarea istoriei, igno-
rează faptul fundamental că anumite feno-
mene sociale se pot perpetua — în forme
istorice desigur modificate — de-a lungul
unor formațiuni social-istorice deosebite ;
Lovinescu ignora caracterul contradictoriu
al „culturii“ dintr-un anume moment istoric,
diferența între acele fenomene culturale
într-adevăr efemere, legate de elementele
condamnate dispariției ale procesului istoric
și acele fenomene spirituale legate de
elementele viabile, cu perspective de con-
tinuitate și perpetuare în epocile istorice
ulterioare ; numai un asemenea punct de
vedere ne explică caducitatea acelor ver-
suri din Teodor Șerbănescu și Matilda
Cugler și a criticii maioresciene care le
elogia — exemplu de „mutație a valo-
rilor estetice“ citat de Lovinescu — dar și
durabilitatea poeziei eminesciene pe care
însuși „relativistul“ Lovinescu este silit a
o recunoaște nu fără anume rezerve. (în-
tr-un articol mai vechi era mai categoric :
„...în două sute de ani... nici Eminescu și
nici Caragiale nu vor mai corespunde sen-
sibilității epocii“).

Relativismului lovinescian i se opune
așadar o viziune dialectică a dezvoltării
culturii : doctrinei lovinesciene simplifi-
catoare care absolutizează discontinuitatea
și variația — i se opune dialectica obiectivă
a evoluției culturale, care distinge acele fe-
nomene spirituale și literare legate de
stări de spirit și temperaturi morale în-
tr-adevăr efemere, temporare — condam-
nate caducității — de acele fenomene spi-
rituale și literare cu o mare putere de
stabilitate și durabilitate istorică. Lenin
a definit cu precizie eroarea oricărui re-
lativism : „Subiectivismul, scepticismul, so-
fistica, etc.) diferă între altele de dia-
lectică prin faptul că pentru dialectica
obiectivă există un absolut chiar în
relativ. Pentru subiectivism și solistică
*relatioul nu este decât relativ, și exclude
absolutul* (s.n.)“. Lovinescu cita ca o ilus-
trare a relativismului cazul poeziei lui Pa-
nait Cerna, prețuită zgomotos la data apa-
riției ei și cufundată rapid în uitare în mo-
mentul istoric următor : „Poezia lui Cerna

ne poate servi de exemplificare a mutației
valorilor estetice considerate în sine... fără
prea multe aderențe naționale și sociale,
reprezentând o formulă estetică relativ
pură, opera poetică a lui Cerna a fost pusă
alături, în vremea ei, de opera poetică a lui
Eminescu, pentru a ieși apoi aproape cu
desăvârșire din conștiința estetică a epocii
noastre... Înseamnă oare aceste rînduri ne-
garea talentului poetic al lui Cerna ? Nici-
decum. Intrucît în *Istoria literaturii romîne
contemporane* n-am plecat de la *inexistente
valori estetice fixe* ci, dimpotrivă, de la
principiul mutației valorilor, n-am făcut de-
cît să încadrăm poezia lui Cerna în for-
mula poeziei de substanță intelectuală ca
fond și retorică, în ceea ce privește
forma...“ ; ulterior însă o asemenea for-
mulă poetică „a ieșit cu desăvârșire din
circuitul sensibilității contemporane“. Lovi-
nescu ajungea să considere relativitatea
valorilor estetice ca pe o *fatalitate*, deoa-
rece ignora reala dialectică istorică a feno-
menelor estetice : poezia lui Cerna — cu
caracterul ei abstract, conceptual, retoric
— a putut fi prețuită în cercurile junimiste
sau în cercul „Convorbirilor critice“, ama-
toare de poezie didactică, „concepționistă“,
dar nu era o poezie care să resfrîngă cu
intensitate sensibilitatea efectivă a epocii,
asemenea poeziei argheziene, din perioada
„Facilei“ lui N. D. Cocea ; „valoarea“ ei era
din capul locului circumscrișă, limitată —
iar odată cu decadența acelor grupuri lite-
rare, poezia lui Cerna a fost caracterizată
la adevăratul ei nivel ; nu e vorba aci de o
„relativitate a valorilor estetice“ — ci de
un proces istorico-literar cu o fizionomie
bine definită. Caracterului abstract, mecanic
al „relativismului“ lovinescian, care consi-
dera — în spiritul acelei „Geistesgeschich-
te“ germanice — istoria culturii ca o suc-
cesiune de „stiluri“ ireductibile, care consi-
dera că simpla apariție a unui nou „mo-
ment istoric“ aduce cu sine automat „reflu-
xul“ vechilor valori estetice și „fluxul“
unor valori estetice radical noi, transforma-
rea automată a vechilor „valori“ estetice în
„non-valori“ estetice — trebuie să i se
opună o viziune cu adevărat dialectică, care

înlocuiește discontinuitatea abstractă și globală a doctrinei lovinesciene, printr-un studiu concret istoric al evoluției fenomenelor estetice, explicind printr-o riguroasă condiționare social-istorică caducitatea iremediabilă a unora dintre formele de artă, — dar și viabilitatea și puterea de stabilitate istorică a altora. Relativismul egalitar și indistinct profesat de Lovinescu îi îngăduia să afirme poezia lui Cerna simultan ca o „valoare“ și ca o „non-valoare“, îi îngăduia să cultive acea teorie bizară a revizuirii propriilor opinii estetice în funcție de evoluția momentului istoric „divers polarizat“ : o adevărată viziune dialectică nu admite însă un asemenea *aut-aut*, nu admite că poezia lui Cerna putea fi prețuită în „momentul“ 1910—1913 și degradată în „momentul“ 1925 — ci impune o explicație severă, analitică, a poziției eronate, elucidarea limitelor istorice ale percepției estetice vechi, pentru a asigura triumful *unicului* punct de vedere just.

*

Nu ne este însă îngăduit a uita că în cadrul sistemului lovinescian teoria „mutației valorilor estetice“, ideea caracterului mobil, evolutiv, „istoric“ al fenomenului estetic — avea rolul unui puternic ferment în lupta împotriva tradiționalismului, a inerției și a conservatorismului estetic; această teorie ne apare ca o suprastructură firească a „sociologiei“ lovinesciene — partizană a „soluțiilor de continuitate“ în dezvoltarea istoriei, a „mutațiilor“ brusce și categorice (după exemplul teoriilor biologice ale lui de Vries) — ajungând astfel la elogiul „civilizației burgheze moderne“ văzută ca o ruptură radicală cu formele sociale tradiționale; pe plan estetic această concepție s-a tradus în sprijinirea ferventă a „modernismului“, a tuturor formelor „poeziei noi“, într-o adversitate dreaptă și fecundă împotriva formelor de artă „academice“ — atitudinii care se revendicau tocmai din conceptul estetic al „mutației valorilor“ și din conceptul sociologic al triumfului „civilizației burgheze moderne“. Dar viziunea

apologetică asupra „civilizației burgheze moderne“ ca și acea concepție „geistesgeschichtlich“ asupra evoluției „culturii“ într-o succesiune abstractă de „stiluri“ l-au condus pe Lovinescu la apologia necondiționată a întregului „modernism“, considerat global ca tipul contemporan de „sensibilitate estetică“, fără a putea efectua nici un moment discriminarea esențială între acele aspecte ale „poeziei noi“ legate într-un fel sau altul de o atitudine lucidă la adresa societății burgheze și acele aspecte ale „modernismului“ care aparțineau „decadenței“, evazionismului, refugiului în „ostroavele sterile ale artei pure“; fixînd câteva abstracțiuni psihologice ca: „discontinuitatea sufletească a omului modern“, „incredulitatea“, „peisajul sufletesc urban“, — și considerîndu-le ca suprastructuri ale „civilizației moderne“, Lovinescu construia un concept al *modernismului*, în care va îngloba printr-o sinteză silită tendințele cele mai eterogene ale poeziei noi. În „modernismul“ lovinescian se exprimă din nou cu claritate acea ambiguitate fundamentală a ideologiei lovinesciene pe care am mai semnalat-o: sentimentul acut al formelor moderne de evoluție a vieții sociale — se asociază cu o insensibilitate și o cecitate absolută față de contradicțiile profunde ale acestor forme de organizare caracteristice societății burgheze moderne; teoreticianul „poeziei noi“ va elogia astfel nu numai dramaticele versuri de război, de un realism halucinant, ale lui Camil Petrescu (redușe însă la formula „poeziei de notație“ — care va irita atât de mult pe scriitor), va accepta nu numai „poezia de atmosferă“ a lui Bacovia — fără a-i descifra totuși sensul mai adînc, va îmbrățișa — tardiv și parțial, cu o incomprehensiune evidentă a sensurilor ei profunde — poezia lui Argezi — dar în același timp va cultiva cu intensitate poezia „stărilor sufletești vagi, neorganizate“ și a „aspirațiilor mistice“ din simbolismul decadent, va privi cu simpatie doctrinară exercițiile mallarmeene ale „poetilor puri“, se va ralia programatic tendințelor anti-intelectualiste din poezia contemporană, revendicînd o poezie a „inefabilu-

lui" și a stărilor emotive obscure, va saluta „ermetismul“ lui Ion Barbu — după cum nu va ezita să elogieze pentru accentele ei „sincronice“ și poezia „tradiționalistă“ a unui Nichifor Crainic. („Am căutat să fixăm conceptul unei poezii pure, inefabile, muzicale, care, trecînd peste romantism și simbolism, se adîncește în stările de conștiință profundă, neorganizate, inexplicabile altfel decît pe cale de sugesție... în evaluările acestei *Istории* în materie de poezie a figurat ca punct de orientare și principiul ideal al „poeziei pure“): totul într-o indistinție generală — din care se desprinde însă dominantă tendința de a pune în doctrină unele din cele mai virulente forme ale decadentismului poetic.

*

Cu aceasta încheiem studiul nostru consacrat analizei bazelor ideologice și estetice ale criticii lovinesciene. Tentativa noastră a fost de a demonstra unitatea perpetuă a poziției ideologice și a poziției estetice lovinesciene, de a urmări modul în care anti-tradiționalismul și anti-semănătorismul, cultul „psihologiei“ în proză și al „modernismului“ în poezie, „autonomia esteticului“ și „mutația valo-

rilor estetice“ — răsfrîng în plan estetic tendințele fundamentale ale ideologiei lovinesciene, descind în mod logic din particulara poziție de clasă a criticului. Concepțiile estetice lovinesciene ne-au apărut ca ascultînd de o logică sociologică precisă. Lovinescu își exprima în amurgul carierei sale credința că „unanimitatea criticilor“ romîni s-ar situa definitiv pe linia „esteticei pure“, că „apariția în critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea n-ar mai fi cu puțință“, că „scrisul lui G. Ibrăileanu cu preocupările lui sociale“ ar fi irremediabil „un fenomen anacronic“: dacă ținem seama însă de faptul că logica obiectivă a istoriei a apucat cu totul alte drumuri decît cele către care năzuia logica istorică lovinesciană — vom înțelege de ce și destinele criticii literare romînești s-au dovedit cu totul altele decît cele pe care le anticipa, auto-iluzionîndu-se, Lovinescu, de ce nu linia „autonomiei esteticului“ a triumfat în critica romînească ci linia estetice și critice literare marxiste, de ce epoca noastră revoluționară a restabilit în drepturile ei linia tradiției Gherea-Ibrăileanu, afirmînd-o și dezvoltînd-o într-o luptă perpetuă cu principiile estetice ale liniei maiorescian-lovinesciene.

GEORGETA HORODINĂ

UNIVERSUL POETIC, EXPRESIE A CONCEPȚIEI DESPRE LUME

Înșușirea autentică a unei concepții revoluționare despre lume se regăsește concret și imediat în universul de imagini al poeziei, univers care se populează instantaneu cu elementele corespunzătoare mentalității noi. Mai mult decât atât, am putea spune că un univers poetic modern, actual, un univers poetic impregnat de imaginea revoluției socialiste este un semn sigur că poetul respectiv și-a apropiat organic concepția marxistă, că adeziunea sa la o tematică nouă nu este formală. Când viziunea poetului asupra lumii este o viziune marxistă, revoluționară, indiferent despre ce va scrie, — chiar poezii care nu au neapărat o temă politică, — el va scrie ca un poet actual, militant în slujba socialismului, adică își va acorda uneltele, imaginile, în așa fel încât ele să sune concordant cu vuietul lui interior. Și dimpotrivă. Oricât de actuală și de importantă pentru cauza socialismului ar fi tema pe care și-o va alege un poet, dacă el nu împărtășește o concepție înaintată, viziunea lui concretizată în universul poetic va fi o viziune rudimentară, anacronică și neinteresantă tocmai pentru cauza pe care vrea s-o servească.

Apariția lui Tudor Arghezi în literatura noastră, de pildă, a avut efectul apariției unei lumi noi pe firmamentul poeziei. Universul substanțial al lui Tudor Arghezi, viziunea sa nouă asupra lumii au făcut în lirica noastră o adevărată revoluție, deși poetul cînta multe valori tradiționale, cum

ar fi sentimentul continuității în timp, cultul trecutului și al tradițiilor lui de luptă, elogiul muncii, „súdoarea muncii sutelor de ani“ etc. În același timp în care se afirma Arghezi, mulți dintre adversarii cei mai fervenți ai tradiției, inițiatori și reprezentanți ai curentelor de avangardă, deși uneori animați de intențiile cele mai bune și căutînd să biciuiască prin opere scandaloase placiditatea burgheză față de artă, n-au reușit să se diferențieze între ei și să se revele ca structuri lirice deosebite, deoarece inovația lor era o inovație pur formală, tehnică. Moda literară a încălcării tuturor tradițiilor poetice era atât de răspîndită încît snobismul obscurității a compromis și debutul unor poeți, care abia după eliberarea țării noastre, aderînd la concepția marxistă despre artă, și-au revelat adevăratul talent, pînă atunci autotomistificat și subjugat unui hermetism voluntar.

Camil Petrescu, în postfața volumului retrospectiv de „Versuri“ apărut în 1957, rememorînd unele discuții pe care le avusesese cu Eugen Lovinescu, sezisa fenomenul de mimare a dificultății din dorința de a scrie *modern*. „Nu mă interesează — scria Camil Petrescu — o realitate mediocră exprimată vag, numai ca să i se îngreuiască cu cîntec înțeleșul. Fără îndoială însă că anumite zone ale realului din afară și lăuntric, prezintă greutăți în expresie și sînt greu de urmărit dar numai din pricina aerului rarefiat al acestor zone, din pricina structurii lor funcționale. Este absurd

să tăgăduiești că există și poezii mai greu de înțeles, tocmai din cauza profunzimilor, pe deasupra și cu siluiri gramaticale :

*Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă
Și somnul vameș vieții, nu vrea să-mi iee
vamă*

*Ci cumpăna gândiri-mi și azi nu se mai schimbă
Căci între amîndouă stă neclintita limbă.¹⁾*

Iar mai departe: „Ceea ce e inadmisibil este ca dificultățile să fie simulate și ermetismul fabricat. Nu pot gusta o poezie doar aparent dificilă. De fapt dificultatea — iar atunci, inevitabilă — trebuie să fie a conținutului, nu a formei pueril complicate, căci poezia trebuie să aibă negreșit un conținut, să nu fie formă goală, fie ea și formă pură“.

O incursiune oricît de sumară în trecutului apropiat al poeziei noastre ne dovedește că tocmai în momentele de înflorire a curentelor formaliste, care se străduiau să revoluționeze arta poetică pe calea invențiilor tehnice, cele mai competente și mai autoritare glasuri cereau înfăptuirea adevăratei revoluții în conținut, căci, după cum se exprima Camil Petrescu: „Ingeniul mediocrității este aptitudinea de a rumea altfel decît ceilalți, mai subtil, mai original, mîncarea de toate zilele... geniul demiurgului este revelația, într-o ardere incandescentă...“ Pentru a fi cu adevărat nouă, modernă, corespunzătoare stadiului actual de dezvoltare a psihologiei umane — înțelegînd prin aceasta stadiul cel mai înalt, atins de omul cel mai înaintat, cu o înțelegere științifică a lumii — poezia are nevoie în primul rînd de un conținut

¹⁾ Camil Petrescu citează, probabil din memorie versurile lui Eminescu. În realitate poezia sună astfel :

*„Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iee
vamă*

*Pe căi bătute-adeșea vrea moartea să mă
poarte,*

*S-asămăn între-olaltă viață și cu moarte;
Ci cumpăna gândiri-mi și azi nu se mai
schimbă,*

Căci între amîndouă stă neclintita limbă“.

revelant, de o viziune nouă în concordanță cu concepția marxistă asupra realității, adică trebuie să fie tocmai ceea ce este creația celor mai buni poeți actuali.

Marii poeți revoluționari ai lumii de astăzi cum a fost Maiakovski, cum este Pablo Neruda sau Nazim Hikmet dau prin creația lor un exemplu strălucit de militantism pentru cauza socialismului, nu numai prin tematica lor, ci mai ales prin modul lor de a vedea lumea. Insușirea organică a principiilor marxiste se traduce nu numai în orientarea lor către problemele esențiale ale revoluției socialiste, ci și în modul de tratare a acestor probleme, în viziunea socialistă pe care le-o imprimă. Universul lor poetic este un univers specific, un univers împregnat de valorile revoluției socialiste, un univers modern corespunzător stadiului actual de civilizație. Maiakovski a arătat că sînt apte de a servi poezia toate noțiunile pe care le-a creat în marșul ei triumfal revoluția din Octombrie, iar în poemul „In gura mare“ își exprimă nepăsarea față de uneltele tradiționale ale poeziei, pe care le-a părăsit :

*Chemat de revoluție, mobilizat de ea,
pe front sînt ! Nici nu-mi pasă
c-am părăsit moșia*

*prințesei Poezia,
muirea moșturoasă.*

*Acolo-i livada, acolo-i și șața,
căscioara,*

apșoara,

și totul de-a-gata“.¹⁾

Și convins că esențial pentru un poet revoluționar este să slujească în modul cel mai conștiincios cauza generală proletară, el se desparte fără regret de poezia care cîntă tristețea, melancolia, pentru a fi un agitator :

*Dar, stăpînindu-mă, eu calc
cu pasul greu
chiar pe gîtlejul cîntecului meu.
Eu sînt agitator...
Auzi,
posteritate,*

¹⁾ Traducere de Cicerone Theodorescu

glasul lozincilor sub care te vei bate!
Inăbușind

torentul poeziei,
trec peste liricele cărțului
 — Dă-le-n pustiu!)

Firește, Maiakovski ca tip de poet revoluționar nu poate fi impus în exclusivitate. Dar devotamentul său față de revoluție, exprimat într-o operă de o însemnătate unică este un exemplu la care oricând trebuie să ne întoarcem. El a împins pentru prima dată cu o forță artistică neobișnuită realitatea revoluției în poezie și a făcut noțiuni poetice din terminologia partidului comunist, realizări de care era mândru.

Universul lui Maiakovski e un univers în care se duce o luptă neîmpăcată între ideologia socialistă și cea burgheză și despre orice ar scrie poetul, despre fata-reclamă care ascute lame „Gillette“ în vitrina unui magazin american, despre muncitorul sovietic care e fericit că poate să facă un duș la el acasă, această luptă este prezentă. Concepția despre lume a lui Maiakovski colorează în culoarea de purpură a revoluției universul său poetic. El se simte „o uzină sovietică producând fericirea poporului“, dorește să primească „sarcini grele“ din partea „Comisiei de Plan“, la fel cu toate întreprinderile producătoare de bunuri; timpul i se înălțășează sub forma unui „comisar“, de la care așteaptă să primească „dispoziții despre gândire“, posteritatea devine „tovarășă posteritate“, baia în care se bălăcește turnătorul Ivan Kozirev, instalat de curînd într-o nouă locuință dată de „cooperativa mea muncitorească“ i se pare o „vizită la socialism“; tunurile în bătălie țipă: „al luptei de clasă mondial campionat“.

Deschidem un volum de poeme de Pablo Neruda: Chile ne apare „ca o mîină cu fangele împrăștiate de vârtejul vijeliilor“, cu „întinderile frămîntate ale metalelor și-ale nitratului“, cu deșertul „ce scapără de sare“ și cu chilianul harnic care „nu stă-n loc decît oprit de moarte sau șo-

maj“; facem cunoștință cu eroul național, Recabarren:

El strînse laolaltă singuratici,
Aduse cărțile și cîntecele
pînă sub meterezele terorii:
strînse la plîngeri după plîngeri:
și robul fără glas și fără gură,
și marea suferință
ajunseră un nume și s-au numit Popor,
Și Proletariat, și Sindicat
și-au devenit prezență și mîndrie!)

Patria lui Pablo Neruda este patria unui poet comunist.

Poezia noastră actuală prin cei mai de seamă reprezentanți ne demonstrează de asemeni că apropierea poezilor contemporani de socialism le-a creat o optică specială, revoluționară și modernă asupra lumii, așa încît nu numai orientarea lor tematică probează adeziunea la cauza clasei muncitoare. Universul lor de imagini — dovadă de însușire autentică, profundă a concepției marxiste — este un univers familiar omului contemporan, omului care trăiește în condițiile construirii unei societăți noi.

Mihai Beniuc este un poet care cîntă cu osebire o seamă de sentimente și de valori tradiționale. Realitatea contemporană îi apare deobicei cu toate rădăcinile ei istorice: „...apa cînd o bei e vie / Cu duh și flori de bătălie“, „...spicele din țarină, cînd cresc / Sug sînge omenesc“ iar „pinea tîinue vîrtute / Și mari puteri necunoscute...“ Poetul spune singur: „De vrei să știi, nepoate, cine-am fost, / Istoria învaț-o pe de rost“. Și totuși este o mare deosebire între poezia lui Mihai Beniuc, care e modernă, și cea a imitatorilor săi care e gata învechită. Să nu uităm, în 1942 Mihai Beniuc scria: „Hei! fraților, la mine-n sînge / Istoria contemporană plînge“ iar în 1944 a fost printre primii vestitori:

Iată azi cu mii de cai putere
Timpuri noi s-anunță pentru noi,
Eu voi fi — se cere, nu se cere —
Toboșar al timpurilor noi.

1) Traducere de Cicerone Theodorescu

1) Trad. de Eugen Jebeleanu

Istoria contemporană trăiește în poezia lui Mihai Beniuc. Cu toate că imaginile poeziilor sale sînt luate în mare parte din universul țărănesc și chiar dintr-un univers primitiv, poetul nu ne dă panorama unei lumi arhaice, închistate în forme rudimentare de viață. Toate acele elemente cu care Mihai Beniuc a intrat, ca să-i împrumutăm stilul, masiv în vreme, impunându-le ca pe o realitate poetică ce sfida, în trecut, aristocratizarea poeziei (clopul, coasa, melița, svonul de talangă, etc.) nu s-au integrat niciodată într-un ansamblu retrograd, într-o priveliște idealizată a trecutului, — așa cum se întîmplă imitatorilor lui. Poezia „Aicea printre ardeleni...” scrisă în 1933 este o poezie care slăvește trecutul de luptă a poporului, folosind imagini luate din universul țărănesc :

*Mi-am ridicat privirile spre cer,
Dar nu-mi spune nimic mătreața lui de stele
Nici luna lustruită ca tingirea.
Îmi pun în schimb urechea pe inima fărăi
Și-aud bătăi neregulate prin gemetele
surde...*

Și totuși această poezie este o poezie a vremurilor noastre. Imaginile polemice: „mătreața lui de stele” și „luna lustruită ca tingirea”, arată că poetul aruncă mînușa trubadurilor care ignoră realitatea socială de dragul unui clișeu romantic. El, care ascultă inima poporului, înțelege că față de durerea surdă, care se ascunde în această inimă uriașă, stelele romanticilor par o spuză de mătreață, iar luna o tingire lustruită. Urechea atentă a poetului deslușește în același timp glasul revoltei viitoare. Lumea lui nu e o lume statică ci o lume în devenire revoluționară. Revenind la poezia actuală a lui Beniuc observăm că orizontul lui e un orizont deschis tuturor prefacerilor revoluționare. Lui nu i se întîmplă să-și acordeze lira ca să cînte nostalgic trecutul, cum fac unii poeți tineri, care melancolizați de ruinurile Țirgoviștei sau de minăstirile moldovenești, trec cu același pas romantic din epoca lui Ștefan cel Mare în vremurile noastre și invers.

Tradiția eroică a poporului capătă toată slava în versurile lui Mihai Beniuc dar „trăinicia sumanului rupt” și a „gardului de nuele” îl supără. Atmosfera patriarhală a satului e destrămată în poezia lui de duduital batozei iar viitorul satului e un viitor colhoznic. Poetul se integrează perfect misiunii sale de agitator comunist cerînd versurilor sale să fie „marșuri”, „cîntece”, „lozinci”. Folosind aceleași elemente care fac din poezia finerilor săi admiratori o poezie anacronică, Mihai Beniuc crează o poezie contemporană, cu autentică viziune revoluționară — de unde se vede că fermitatea concepției despre lume are un rol primordial. Ca să folosim o glumă a lui Pascal, folosirea elementelor componente ale universului poetic se aseamănă într-o măsură cu jocul de tenis, unde partenerii joacă amîndoi cu aceeași minge, numai că unul dintre ei o plasează mai bine.

Marcel Breslașu este poetul contemporaneității acute, prin firescul cu care se mișcă în spațiul vieții noi, în domeniul noțiunilor recente, intrate în viața de partid și de stat. Fabulele lui au o atmosferă actuală, eroii, deși aceiași ca pe vremea lui Esop, trăiesc în epoca noastră. Cîntăreții de baltă țin o „ședință” care-i anunțată printr-un „afiș” ca fiind „a șaptea convocare conform prevederilor statutare”; la „ordinea zilei” sînt prevăzute „reorganizarea corului”, „desființarea conservatorului” și „Diverse”; afișul e semnat de „comitetul de inițiativă”. Păsările din poezia lui Marcel Breslașu ciripesc pe crengi „lozinci”, iubita lui e unică deși-i făcută după vechi „șabloane”.

În versurile Mariei Banuș îndrăgostiții pleacă în excursie „cu C.S.C.-ul” și visează că peste zece ani se vor întreba „ce constelații pe azi, iubita mea?”; visează să străbată spațiile cosmice „în bătrînelul nostru GAZ, interstelar”, să facă o excapadă pe „Mercur” unde va fi „o mică stație”, „loc de parcare” pentru „mașini interstelare” cu „bufet”, „umbrare” și „răcoritoare”.

Nina Cassian a descoperit un „cancer al lumii” — bazele militare americane; pen-

tru descoperirea acestui cancer nu trebuie pus globul terestru la „microscop“ sau supus „radiografiilor planetare“; regele „uraniului“, al „plutonului“ și al „tritiului“ care sînt trei zei ai „radio-activității“ pot da lămuriri despre ceea ce este o bază militară.

Poezia noastră de astăzi a înregistrat succese deosebite, tocmai fiindcă în conținutul ei s-au produs transformări capitale, datorate concepției marxiste pe care și-au apropiat-o cei mai mulți dintre creatorii ei. Universul de imagini al acestor poeți este un univers modern, populat de cuceririle revoluționare, deschis unui viitor socialist. Totuși fie că adevărurile unanim recunoscute teoretic pot deveni în practică de nerecunoscut, fie din alte motive, multe poezii care apar în publicațiile noastre suferă de un apolitism evident, care are, cum este și de așteptat, urmări artistice displăcute. Multe dintre aceste poezii fără cusur aparent produc o impresie de vetust, de anacronic, prin faptul că din ele lipsește suflul caracteristic al epocii în care trăim, lipsește noutatea atitudinii poetice în fața realității. Citim de pildă în „Scrisul bănățean“ o poezie semnată de Haralambie Țugui, scrisă într-un stil cizelat și cu aparențe de modernitate:

*Stau și privesc în turburea amiază
Exodul alb al norilor de vată
Ca o plămădă vie, modelată
De-a nesfîrșirii încordare trează.
Plutesc, ușor, pe marea neumblată
A cerului ce-n liniște visează...
Nici n-au trecut, și alții se arată:
Pagode, turnuri, zmei cu munți în plete
Ce cîntec pur de linii și culoare
Privirilor de nostalgie bete!...*

Pastel onorabil, cu unele sclipiri: „a nesfîrșirii încordare trează“, „marea neumblată a cerului ce-n liniște visează...“ Finalul poeziei, concluzia ei exclamativă dă însă glas unei concepții învechite care îi apare cititorului de astăzi nu numai depășită de gîndirea lui ci și lipsită de substanțialitate:

*Ce cîntec pur de linii și culoare
Privirilor de nostalgie bete!...*

Exaltarea poetului în fața unui „cîntec pur de linii și culoare“ — chiar dacă n-ar fi expresia unei atitudini formaliste față de artă, cum credem că este în realitate — ne apare deficitară sub raport artistic. O gîndire banală — fiindcă în ultimă instanță poezia spune: ce frumoși sînt norii care se plimbă fără scop pe cer și pe care-i privesc plin de nostalgie! — nu poate fi bineînțeles fecundă în artă.

În „Tribuna“, cineva publică o poezie intitulată „Lirică“, din care cităm:

*Aud în mine toamna
o aud
Și-o simt la poarta inimii cum bate.
Aud în mine toamna
și ascult
cum timpul, timpul curge mai departe.*

Puținătatea emoției estetice provine din senzația de desuet, de déjà-vu sau mai bine zis déjà-lu pe care o are cititorul în fața unor astfel de producții. Asemenea atitudine poetică a putut face senzație pe vremea lui Lamartine: „Le temps coule et nous passons...“ Astăzi nu ne mai putem mulțumi cu atît, chiar dacă poetul poate să replice că n-a făcut decît să exprime un sentiment general uman. Dar, cum nu există un om general ci numai un om istoric, este firesc ca o poezie care nu răspunde sensibilității și gîndirii actuale, sub pretext că se adresează omului dintotdeauna, să lase o impresie de inconsistent și de învechit. Și de altfel un adevăr foarte cunoscut spune că tocmai poezii care au exprimat cel mai bine specificul epocii în care au trăit s-au relevat în urmă a fi poezii celor mai generale sentimente umane, fapt pentru care se bucură de o posteritate veșnică. Încă odată însă, adevărurile cunoscute e mai bine să fie din cînd în cînd redescoperite, fiindcă persistența acestui lirism desuet, a acestui sen-

timentalism apos și în fond persistența apolitismului într-o epocă în care omenirea se află împărțită în două tabere iremediabil opuse, demonstrează că de multe ori aceste adevăruri nu sînt recunoscute decît formal. Nu de mult, a apărut un volum de versuri al lui Petre Stoica în care, cu cîteva excepții neconcludente, toate poeziile sînt schițări fugare, lipsite de substanță :

*Grav rupe mama macul roșu
răsărit în marea spicelor galbene.
Chipul ei e ars de soarele verii,
în ochi i se oglindesc
primele stele ale serii.
Grăbită se îndreaptă spre sat
să alăpteze copilul,
să-i pună lingă obraji roșii
macul roșu.
Iată prietene poemul.*

Dacă acesta îți este, prietene, poemul, nu e bun.

Instantaneele pe care le înregistrează Petre Stoica sînt lipsite de o semnificație deosebită și aglomerarea lor într-un volum dă o impresie neplăcută de exercițiu și de neseriozitate — de unde se vede încă odată că apolitismul este și inestetic. O față cu basma galbenă stă cu spatele la soare; flăcăul se minunează că floarea-soarelui și-a schimbat privirea veșnic îndreptată înspre soare. Asta e tot. Poetul nu aduce nimic din lumea contemporană în versurile lui. Abstracție făcînd de unele procedee tehnice moderne, poezia lui Petre Stoica ne apare ca o poezie gîndită în veacul trecut, o poezie care se petrece într-un univers idilic, molcom și inactual.

Mai grave sînt însă răbufnirile sporadice ale unei ideologii dubioase care se înfășoară în văluri dense de stil metaforic.

Este greu de aflat conținutul, ideea de bază a poeziei „Evoluție“ de Gheorghe Chivu. Totuși, încercînd o traducere am obține aproximativ următorul rezultat :

evoluția omului care, singurul dintre toate animalele, a avut curajul să se ridice în două picioare, să se uite la cer, l-a făcut capabil de cele mai mari descoperiri, l-a făcut să se înalte „fără aripi mai sus decît cerul acestor cucoare“; curiozitatea, setea de cunoaștere îl mîină : „E undeva ceva nedescoperit, ceva minunat încă?“; dar omul, care s-a ridicat peste prăpăstii și stînci, tot mai sus spre cer, simte deodată că se prăbușește, îl cheamă înapoi „țărîna bună“ : „De focul tău, de dorul tău, mă seacă la inimă“; năzuința omului de a se înălța cît mai sus, spre cer, se sfîrșește cu o cădere : „Eu sînt pămîntul care muri odată cu tine, Manole“; la locul acestei prăbușiri trebuie să ne aflăm regenerarea, deci la locul de contact al visătorilor ce năzuiesc spre înălțimi, cu pămîntul : „Vino Rebeca, vino și umple-ți cofeele goale / Pentru cei nenăscuți, pentru cei care încă ne dau din aer fircoale“.

Acesta ar fi — pînă la ultima strofă, pe care am lăsat-o deocamdată de o parte — conținutul poeziei, un conținut expus greoi prin intermediul unor imagini opace și lipsite de interes poetic. Sfirșitul poeziei ne arată însă că opacitatea ar putea fi voluntară. În ultima strofă ni se dă imaginea viitorului pe care îl visează autorul poeziei : „Vor coborî iară păstorii din bolți cu piscul muntelui la pălărie, cu floarea de colț / Noi vom aprinde focuri vestitoare
Trupurile noastre pe culmi de ninsoare“.

Așadar au rămas totuși oarecari „păstori“, pe care autorul îi așteaptă să coboare „din bolți“ aducînd cu ei, din cer, soluțiile vieții noastre pămîntene. În lumina acestui deziderat poezia capătă și un alt înțeles. Vechea legendă despre meșterul Manole, ne apare deodată ca un mit al romînismului care a fost uitat, dar la care trebuie să ne întoarcem și să ne adăpăm ca la un izvor al renașterii noastre spirituale („Eu sînt pămîntul care muri odată cu tine, Manole. / Acolo s-a spart din feasta și

din oasele tale ulciorul. Acolo a fișnit cu cer răcoros pentru diminețile noastre izvorul. / *Vino Rebeca, vino și umple-ți cofeele goale / Pentru cei nenăscuți, pentru cei care încă ne dau din aer tîrcoale*) în așteptarea „păstorilor“ care vor coborî „iară“. Simbolul omului care se ridică la cer putea fi interpretat, la începutul poeziei, ca un simbol realist și modern al omului care cucerește spațiile cosmice. Pe parcurs însă, și mai ales în finalul ambiguu, el devine un simbol confuz și de un tradiționalism suspect. În orice caz pentru o epocă revoluționară ca a noastră, pentru concepția noastră despre lume, apariția aceasta minuitoare, din cer, este cel puțin anacronică. Chiar interpretînd coborîrea acestor „păstori“ drept întoarcerea omului de știință din spațiile cosmice în care s-a aventurat — ceea ce e totuși greu — după înfăptuirea revoluției socialiste pe pămînt, e puțin probabil că cineva mai speră în soluții ideale venite din spațiile interplanetare. Dar cum spuneam, ne e greu să interpretăm altfel această poezie. Viziunea artistică (în măsura în care vrea, mai ales, să fie artistică) a autorului e o viziune de un tradiționalism rigid, întunecat. Legenda meșterului Manole, „păstori“ care coboară din „bolți“, „cupolele“ etc. — toate aceste elemente care luate în sine n-au nimic probabil, alcătuiesc împreună — mai ales în ansamblul poeziei neerată de un suflu contemporan — o atmosferă sumbră și mistică.

Dacă în poeziile citate efortul spre contemporaneitate al autorilor era nul, se întîmplă însă să întîlnim foarte des poezii care tratează teme de actualitate într-o manieră cu totul ciudată. De pildă Gheorghe Tomozei, un tînăr poet plin de calități dar probabil victimă a lecturilor sale neasimilate organic, din clasici, ne-a dat un volum de versuri, „Pasărea albastră“, care pe lîngă unele poezii interesante și cu o atmosferă actuală, conține multe

alte în care realitatea contemporană, — dacă ar fi să-l credem pe cuvînt — seamănă foarte bine cu vremurile lui Ștefan cel Mare. Gheorghe Tomozei în peregrinările lui prin țară se oprește foarte des la „hanuri“, unde „bea vin din pocale“ sau din „căni de lut“, iubirea și-o petrece în codru, în „bătrîna pădure“, unde, împreună cu iubita lui se adapă la izvoare, din „căușul“ minii; eroii și-i întilnește la „iarmaroc“ unde de asemeni se bea vin din oale de lut etc. Poposind „la porțile Moldovei“, Gheorghe Tomozei ne ține următoarea „predoslovie“:

Ce oaste cu izbînzi pe cîmpuri vine?

Se-arată iarăși Turcii în podgorii

Și casele cu prăzi sînt iarăși pline?

O, nu, vin de la munci culegătorii...

Și nu capace de sicriu se bat

Ci case noi ridică vechii meșteri

Și-n munți se-aude cîntecul uzinii.

Apar ca Genovevele din peșteri

Din val de ape, fețele luminii...

Am poposit la porțile Moldovei,

Mă risipesc în fiecare cîntec

Precum pădurea-și risipește banii.

Și mă topesc în fiecă sărut

Și anii curg și proaspeții îmi sînt anii,

Ca piinea nouă-n vetrele de lut...

Fără voia poetului imaginea lumii contemporane este siluită de viziunea lui arhaizantă, de „Genovevele din peșteri“ care ar fi simbolul electrificării, de „vetrele de lut“ și de o formulă nefericită ca: „Și nu capace de sicriu se bat ci case noi ridică vechii meșteri“... și mai ales de nostalgia care leagă întreaga poezie înfășurînd trecutul într-un văl romantic: „Privirile se-nosomnorează iar, / În aurul prelins peste frunzare / Și cu sfială-n liniști mă apropiu. Străjerii-și mișcă spadele în zare? / O, nu, în zare fremătară plopii...“ Lumea pe care o vede Tomozei e de multe ori o lume primitivă, oprită din evoluția ei la forme

precare de existență. Până și soldatul sovietic care și-a pierdut viața luptând pentru pământul patriei noastre, în cel de-al doilea război mondial, este privit de Tomozei ca un păstrător al străvechilor tradiții slave, deși o asemenea trăsătură e cea mai puțin caracteristică :

*Străbunii slavi, în lupte când piereau
Intr-un curgan erau păstrați, sub luturi
Li se zvrlea cu lut pe trup, pe scuturi,
Și numai vinturi slava le-o cântau.*

*Prieteni, dacă-n ceasu-acesta mor
Să m-aruncați sub un curgan de stele,
Mă coperiți cu visurile mele,
Mă-nveșmînțați cu floarea de mohor.*

Unor poeți li se întâmplă să confunde atitudinea declamatorie și patetismul cît mai spectaculos cu o stare lirică reală, născută din contactul cu viața nouă a țării. Al. Jebeleanu cîntă într-o stare de extaz orașele țări, dar aceste orașe nu ne apar deloc în realitatea lor actuală, la care se fac numai aluzii neconcludente :

*Orașe, orașe !
Toate-mi vorbiți de sîngele proaspăt al
patriei,
Inima fărăi saltă în fiecare din voi
Și dacă pun urechea pe pieptul bătrînelor
pietre
O aud bătînd, tinăra.
Orașe, orașe, cît vă iubesc !*

„Sîngele proaspăt al patriei“, inima „tinăra“ a orașelor nu relevă un conținut cu adevărat nou. Și în 1928 un poet ar fi putut socoti viața contemporană a unui oraș drept o inimă tinăra cu sînge proaspăt, față de trecutul intrat în istorie :

*„Pe caldarmul vostru răsună pașii lui
Ștefan, ai lui Matei Corvin, ai nefericitului
Eminescu“*

Peste țara noastră a trecut o revoluție socială radicală. Intre trecut și prezent s-a

creat o opoziție, care nu ne mai dă voie să ne referim la actualitate ca la o realitate care oricum, cu fatalitate cronologică trebuia să vie, fără ca să fim pedepsiți, aruncați înapoi, în gîndirea unei epoci depășite. Patetismul lui A. Jebeleanu — Orașe, orașe, cît vă iubesc ! — oricît de sincer ar fi nu este suficient pentru a ne sugera o stare de spirit cu adevărat nouă, caracteristic contemporană.

*

Realitatea artistică ne silește să ne întoarcem totuși din nou la discuția atît de dificilă și de neclară încă despre spiritul modern. Infandum, regina, Jubes renovare dolorem... Există, credem, în arta universală contemporană elemente specifice epocii actuale, care pot fi comune atît literaturii realismului socialist cît și literaturii burgheze din Occident, înțelegînd prin aceasta nu comics-urile și reader's digest-urile ci pe Hemingway, pe Faulkner, sau verismul italian. După cum există un specific național, deși în cadrul unei națiuni deosebirile între exploatați și exploatați rămîn antagonice, tot astfel există un spirit al epocii actuale, în cadrul căruia persistă antiteza socialism-capitalism. Important este, cunoscînd acestea, să nu neglijăm opoziția iremediabilă dintre ideologia socialistă și cea burgheză pentru a crea mitul unui spirit modern comun și scutit de contradicții interne. Subordonarea concepției noastre despre lume spiritului modern, considerat fără discernămint critic, ar însemna săvîrșirea unei greșeli tot atît de grave ca subordonarea ideii luptei de clasă principiului unității naționale. Dimpotrivă, ceea ce ne interesează pe noi este subordonarea spiritului modern concepției marxiste, concepției celei mai înaintate, care-l reprezintă pe omul cel mai înaintat sub raport politic, psihologic, sub raportul exigențelor artistice, într-un cu-

vînt omul cel mai... modern. În aceeași perspectivă și antagonismul poeziei tradițională — poezie modernă dispăre, deoarece, după cum dovedește opera unor poeți de valoare, o concepție științifică despre lume transfigurează materialul poetic cel mai tradițional, încărcîndu-l cu potențe

noi, actuale, și integrîndu-l într-o viziune revoluționară; iar poezii care împărtășesc o concepție retrogradă pot tot atît de bine închea un ansamblu desuet folosind procedeele cele mai moderne, cel puțin în aparență, punînd cum spunea Eminescu, „haine de imagini pe cadavrul trist și gol“.

DISCERNĂMÎNT ÎN RECONSIDERĂRI

Eficacitatea studiului moștenirii clasice se verifică în raport cu nivelul și exigențele literaturii contemporane. Istoricul literar are libertatea să se îndepărteze cu cercetările sale oricît de mult în timp, cu condiția ca fructul lucrului său să nu fie opac în fața impulsurilor actuale. Obiectul în sine rareori este vetust, interpretarea lui cel mult poate deveni retrogradă. În cazul nostru, retrogradă se dovedește interpretarea care se îndepărtează de ținuta ideologică marxistă. Grav în asemenea cazuri este că se sugerează „tradiții” de care în fond nu sîntem legați decît prin simplă succesiune istorică, și se integrează patrimoniului clasic opere fără vreo putere de înrîurire pozitivă în zilele noastre. Reacția împotriva îngustimilor sociologice și a exclusivismului dogmatic — totdeauna binevenită — se anulează fundamental, devenind ea înșăși o predică, dacă lasă loc concesiilor liberale, prin pierderea lucidității critice, prin renunțare la fermitatea ideologică.

Insemnătatea punctului de vedere din care se efectuează studiul clasicilor se află ilustrată, cum nu se poate mai convingător, în analizele leniniste cu privire la semnificația operei lui Tolstoi. Aceste analize demonstrează imposibilitatea de a te susține unei viziuni politice actuale, pretextînd studiul valorilor permanente, integral valabile. Lenin nu se intimidează să opună ditirambelor la adresa lui Tolstoi înălțate de presa oficială, o apreciere critică curajoasă a „ideologiei patriarhale

tolstoiene”, numind „tolstoismul”, „păcatul nostru istoric”. Nu se intimidează, fiindcă în felul acesta, în locul imaginii denaturate și ipocrite propusă de liberalismul burghez, interesat să distragă atenția cititorilor de la critica vehementă îndreptată de marele scriitor tocmai împotriva instituțiilor scumpe societății burghezo-feudale (biserica, integritatea aparatului administrativ de stat, proprietatea privată asupra pămîntului) — se conturează o interpretare care nu lasă de o parte nimic și deci nu diminuează în nici un fel valoarea moștenirii tolstoiene, aplicînd în explicarea acesteia criterii obiective, verificate de practica mișcării revoluționare. Articolul „Lev Tolstoi, oglindă a revoluției ruse” dezvăluie caracterul mistificator al elogiilor nediferențiate trimbițate de presa liberală, ai cărei reprezentanți, prin „declamația lor calculată și frazeologia lor bombastică”, nu urmăreau decît „a-și spori capitalul politic”.

Lenin a demonstrat cum supra-evaluarea „tolstoismului” se conjugă cu atitudinea cea mai reacționară față de mișcarea de eliberare a clasei muncitoare. În articolul „L. N. Tolstoi și epoca sa”, Lenin atrăgea atenția asupra prejudiciilor pe care un studiu lipsit de orientare ideologică limpede le poate aduce. Primejdia stă nu în faptul că se „înfrumusețează” adevărul, că se estompează contrastele, ci că se încearcă, printr-o asemenea manevră, să se înfiltreze în rîndurile mișcării muncitorești idei și atitudini în contradicție cu scopurile sale, ast-

fel încît să-i îndepărteze pe oamenii cinștiți de la înțelegerea și sprijinirea luptei pentru eliberarea omenirii de sub apăsarea exploataării.

În accepția marxistă, istoricul literar este eliberat de optica învechită care-i prestabilea o funcție de arhivar, descoperitor și descriitor de documente. Accentul, altădată pus cu insistență doar pe activitatea de laborator, limitată la cerințele deplinei probității în frecventarea izvoarelor de primă mînă și compulsarea surselor, se deplasează în istoria literară marxistă, cum era și firesc, spre *interpretare*. De fapt se restabilește un echilibru normal, tulburat în trecut la noi de ceea ce s-a numit, nu fără o secretă și îndreptățită ironie caustică, „bibliolatrie“. Frecventarea conștiincioasă a bibliotecii, multă vreme considerată un scop, devine numai o condiție. Dezideratul acesta, către care au tins și unii teoreticieni idealști, se asociază în concepția marxistă cu noțiunea *răspunderii* față de cititori și față de literatura actuală, implicată în orice act de reconsiderare. În vreme ce teoriile idealiste introduc termeni abstracți ca „structură“, „psihologia creației“, mai recent „forme“, propunînd o viziune atemporală asupra fenomenului artistic, marxismul situează cercetările în limitele concretului istoric, ale realității înțeleasă ca dezvoltare dinamică. Înălăturînd astfel arbitriul și eclecticismul comparativist, principiile marxiste ajută istoricului literar să se orienteze așa fel încît să evite fluctuațiile necreatoare, compromisurile între tendințe eterogene, să descopere unitatea reală a faptelor studiate fără a se răfăci în diversitatea sub care acestea ni se înfățișează. Tocmai prin asigurarea unei metode eficiente, marxismul redă istoricului literar prestigiul pe care nici simpla îndeletnicire arhivistică, nici speculațiile subtil-estetice, nu îl puteau aduce în așa largă măsură. Istoricul literar, orientat marxist, ajunge să fie un îndrumător real, prețuit și căutat. El contribuie la răspindirea în mase a unei înțelegeri adecvate despre valorile patrimoniului clasic. În același timp, reliefează acele tradiții, care

pot înrîuri sensibilitatea scriitorilor de astăzi, stimulîndu-i în creația lor proprie.

Orice confuzii născute din părăsirea unei poziții ideologice clare în cercetarea patrimoniului clasic și omiterea criteriilor științifice din exegeza operei literare conform esteticii marxist-leniniste, produc derută în rîndurile publicului larg și ridică bariere în calea bunului mers al literaturii contemporane.

Stadiul actual al literaturii de la noi, preocuparea tot mai multor scriitori de a se înscrie printr-un stil propriu în evoluția ascendentă a creației artistice specifice popoului nostru, ar justifica o dezbatere largă în jurul contribuției pe care istoricii literari o aduc la elucidarea unor astfel de căutări și în ce fel cercetările lor întretin spiritul de emulație și de maximă exigență. Un examen cît de sumar al publicațiilor literare arată că nu odată confuzii existente printre scriitori sînt întretinute și uneori agravate datorită lipsei discernămintului critic în reconsiderări. Apar articole sau studii, care în loc să *reconsidere* un scriitor din trecut, îl recomandă sub înfățișarea cea mai pozitivă estompînd tacit complexitatea problemelor de conținut ale operei sale, care — cum se întîmplă de obicei — nu excelează prin unitate. Atitudinea în fața unor realități istorice concrete ce au influențat creația și își găsesc expresia în țesătura ei artistică, acordul dintre realizare și concepție, trecînd pe un plan secund, se crează celor de astăzi iluzia că în definitiv *acestea* nici nu îndeplinesc un rol decisiv în atingerea unui nivel estetic înalt. În loc să se raporteze semnificațiile unei opere la împrejurările sociale în care s-a format și și-a desfășurat activitatea scriitorul în cauză, se limitează explicarea, raportînd semnificațiile operei doar la diverse particularități temperamentale, morale ori caracterologice, ca și cum acestea, la rîndul lor, n-ar suferi același determinism istoric. Pentru cercetătorii mai tineri este de mirare cum un critic și istoric literar experimentat ca Șerban Cioculescu își restrînge voluntar aria aprecierilor și deci și eficiența intervențiilor sale, la simple

dispute filologice, iar cînd, rareori, le depășește, alege calea unui pozitivism depășit și steril. Portretul lui Alecu Russo din „Gazeta literară“ se întemeia pe o trăsătură etică, ce-i drept intuită cu finețe, dar nesatisfăcătoare pentru a justifica valoarea în timp a creației scriitorului. Integritatea etică a lui Russo este probată de o activitate închinată cu devotament cauzei progresului social și înfloririi literaturii naționale. Această adeviziune nu ne obligă însă a-i atribui un „temperament admirabil de luptător“, a-l considera „revoluționar neînfricat“, cum ține să sublinieze, de citeva ori, Șerban Cioculescu. Prin firea sa, Russo a fost un contemplativ, lipsit de orice simț practic, mergînd pînă la acceptarea boemei. Instabilitatea unei vieți întregi pledează în acest sens. Era un poet al naturii și al trecutului, receptiv la aspirațiile democratice ale vremii lui. Tocmai lipsa revoluționarismului îl deosebește de Bălcescu, cu care altminteri prezintă atîtea asemănări. La Alecu Russo, omul covârșește ideologul. Democratismul său era generos, dar orizonturile îi erau limitate. Nesituîndu-l în conjunctura epocii, îl putem considera cel mai revoluționar, dar cu prețul unei falsificări inutile. Mai flagrant este procedeu aplicat în medalionul publicat sub titlul „Realismul lui Delavrancea“ și în care — curios! — se apreciază „realismul“ fără a spune un cuvînt despre realitatea epocii cînd a fost zămislită opera. Fluctuațiile politice ale lui Delavrancea sînt complet trecute sub tăcere, de-altminteri ca și condiția socială a scriitorului (vag sugerată prin amintirea în treacăt a descendenței sale), deși contradicțiile evidente din interiorul creației lui, pendularea „între vis și viață“, își găsesc aici o sursă explicativă. Punctul de vedere *nou* lipsește din aceste articole.

Scăderea discernămîntului ideologic pregătește implicit teren pentru concesiile făcute unor păreri proprii criticii idealiste, ceea ce are drept rezultat o primejdioasă confuzie de valori. Ce concluzii va trage cititorul neavizat și chiar scriitorul tînăr, inexpert, din lectura în paginile „Iașului literar“ (nr. 2), a unui articol în care se

face, pur și simplu, apologia rafinamentului estetizant al lui Dan Botta? Este evident că nu se poate lăuda hermetismul din „Eulalii“ (citindu-se admirativ două strofe tocmai din prelucrarea „Mioriței“, extrem de discutabilă prin concepția care o generează): decît renunțînd la preceptele călăuzitoare ale poeziei noastre de astăzi! În loc să se descifreze „mesajul“ scriitorului, cît anume din universul poetic care îl reprezintă este reflectarea unei realități obiective, iar în funcție de acestea, și perenitatea scrisului său, expunerea își alege ca ax „setea de armonii“, ceva fără conținut precis, prefigurînd o tendință subiectivă și mai mult un criteriu formal. Ce surprinde de-a dreptul este faptul că același critic, în paginile aceleași reviste — critic cu merite incontestabile altminteri, C. Ciopraga — elogiază, cu egală participare, și literatura minoră „țărănistă“, de un simplism de mult dovedit, practică de M. Lungianu. Asemenea aprecieri, care se anulează reciproc, nu izbutesc decît să provoace dezorientare, îngreunînd inutil depistarea mediocrităților din literatura contemporană.

A ține seamă de evoluția actuală a literaturii noastre în reconsiderări, înseamnă a te plasa în perspectiva tendințelor care au fertilizat și în trecut solul creației. Literatura înflorită sub semnul sămănătorismului, de pildă, chiar atunci cînd depășește, prin unele puncte de vedere luminoase, reacționarismul agresiv din a doua fază a „Sămănătorului“, se condamnă din cauza lipsei de vlagă, orizontului îngust, caracterului său adeseori rudimentar, neevoluat. Criticii din trecut au observat acest lucru și l-au demonstrat cu claritate.

Șerban Cioculescu a propus chiar ca definiția sămănătorismului să capete sensul artistic de non-valoare.¹⁾ Fără o distincție netă de valoare, nu este de conceput reactualizarea niciunui dintre scriitorii sămănătoriști. Să ne imaginăm cum ar putea fi trecut printre „precursori“, nu

¹⁾ „Sămănătorism și poporanism sub unghiul artistic“ în „Viața literară“ I, 16, 5 iunie 1926.

Ion Adam sau Dragoslav, ci Sandu-Aldea, de exemplu, scriitor care n-a fost, ca ceilalți, lipsit de talent. S-a remarcat, în paginile sale, darul descripției, zugrăvirea unui Bărăgan teluric și a peisajului dunărean de baltă. Este un merit, dar cu care nu se poate trăi mult în conștiința posterității. Ce găsim astăzi în povestirile și nuvelele lui Sandu-Aldea? Mai întâi, desuetul elogiu al purității rurale, poezia țărânilor, în contrast cu orașul corupător. Inceputul schiței „Pe cîmp” din primul lui volum „Drum și popas” concentrează programatic această tendință: *„Am venit să trăiesc la țară, mai aproape de Dumnezeu, mai departe de orașele-n cari s-a-nucibat maimuțăreala idioată a unei vieți străine de sufletul românesc”*. Iorgu Măciucă, eroul din schița „Murgu” (vol. „În urma plugului”), părăsește slujba înaltă de la oraș din cauza *„dorului de liniștea, de lumina, de curățenia vieții de la țară”*. La țară, scriitorul exaltă bunătatea boierilor de vișă veche, făcîndu-i răspunzători pentru toate relele pe arendașii străini de neam. Teza aceasta, tipic sămănătoristă, tinzînd la estomparea conflictelor sociale de clasă, constituie armătura romanului „Două neamuri”. Aceeași optică persistă pînă în ultimele scrieri ale lui Sandu Aldea. În povestirea „Biruitoarii” din vol. „Călugărenii” se caută, din această perspectivă, o explicație a răscoalelor țărănești din 1907. Bineînțeles rezultatele sînt o totală confuzie. În unele rare pagini, răzbat ecouri ale realităților rurale într-o lumină mai apropiată de adevăr. De ex. în povestirea „Niță Mîndrea”, deși împrejurarile — pe care le cunoștea foarte bine — îl obligă pe scriitor să arate cum țărani erau crunt exploatați, nu de arendașul străin, ci de însuși boierul român, simpatia lui se îndreaptă evident către boierul vînjos și neclintit. Scriitorul a avut predilecție pentru firile dîrze, violente, ca Sima Baltag din nuvela cu acelaș nume, poate cea mai reprezentativă pentru el, însă fondul său sentimental nu l-a ajutat prea mult în desvăluirea acestora. Finalurile melodramatice abundă în proza lui. Cînd se lansează în analiza stă-

rilor psihologice, în intrigi amoroase, la oraș, țesute inabil și stîngaci, devine prolix și alunecă regulat pe deasupra obiectului. Invenția sa era cu totul redusă: concludentă este onomastica exasperantă, împrumutată preocupărilor sale agro-silvice. Eroii se numesc frecvent: Rămurea, Stejărel, Pelin, Palten, Busuioc, Măcieș, Curpen, Mărăcine, Rogoz, Frunză, Arțaraș, etc. Ibrăileanu, în „Scriitori și curente”, îi dedică un articol analitic destul de amplu din care rezultă că pentru el erau mai numeroase paginile care puteau deștepta oarecare ecou. Cu vremea, aceste pagini s-au împuținat simțitor. Tudor Vianu în „Arta prozatorilor romîni” consemnează faptul: „Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire”; „Impresiile lui sînt exacte, dar nu bogate”; „Citindu-l avem tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară...” Se mai poate pune astăzi ipoteza unei readuceri a lui Sandu-Aldea în primul plan al conștiinței contemporane? Prilejurile de emoție pe care le-ar oferi lectorului sînt extrem de firave, iar pentru experiența scriitorului actual este foarte puțin sugestiv. Totuși, ipoteza a fost gîndită. Anul trecut, un articol din „Tînărul scriitor” îl recomandă cu toată căldura, iar, mai recent, au circulat chiar niște invitații la o ședință comemorativă sub auspiciile Academiei. Desigur, nu este recomandabil ca lucrul onest al lui Sandu-Aldea să fie uitat, cu condiția numai să i se păstreze proporțiile reale și să se sublinieze minima contingență cu preocupările și cu nivelul de înțelegere al oamenilor de astăzi.

Efortul de a depăși anumite simplificări. lăudabil și prețios, are șanse de succes numai dacă se conjugă cu o atitudine intransigentă față de infiltrațiile idealiste. Suplețea în interpretarea fenomenului literar servește drept pretext unor cercetători occidentali, în principiu de acord cu premisele teoretice marxiste, tocmai pentru a justifica disocierea de cel mai pur subiectivism. Acceptînd orientarea cea mai nouă în critica occidentală, care își propune conceptualizarea literaturii, cerce-

tători ce se revendică de la marxism, comit eroarea de a reduce creația la o pură „experiență mintală”, izolând conștiința creatorului de experiența sa socială și situînd-o într-un plan primordial. Prin răsturnarea raporturilor, criteriul de apreciere fundamental nu mai este *realismul*, ci propria idee, concepția artistului despre opera sa. Cînd la toate acestea se mai asociază și psihanaliza, atunci terenul speculațiilor se întinde și asupra zonelor iraționale din care se caută a se scoate structura, coerența interioară a creației. (vezi polemica lui Michel Creuzet cu L. Goldmann în „Temps modernes” și în „La nouvelle critique”). Nuanțarea cît de subtilă, este acceptabilă cu condiția de a respecta ceea ce este propriu cercetării marxiste, ceea ce distinge metoda marxistă de orice metode empirio-subiectiviste: abordarea istoric-concretă a fenomenului literar.

Recent, în articolul publicat în „Știința” pe tema moștenirii clasice, se atrăgea atenția pe bună dreptate asupra riscului de a crea confuzii „prin ocolirea faptelor concrete”. Riscul se manifestă la noi sub forma reducerii unor factori compleși la cîteva linii, aparent mai clare, dar care prezintă dezavantajul că nu oferă o perspectivă integratoare, lăsînd în afară elemente tot atît de caracteristice. Se izolează momente din biografie, fragmente din operă sînt folosite într-un sens pe care în context nu-l favorizează, anumite aspecte pozitive, mai apropiate de gîndirea și mentalitatea noastră contemporană sînt absolutizate în dauna părților discutabile, întunecate, dar și în dauna senzației vii pe care un studiu de reconsiderare trebuie să ne-o ofere despre resorturile multiple, variate, care alcătuiesc țesătura expresivă a unei creații sau a unei personalități artistice. „Tribuna” a publicat, nu de mult, un articol intitulat „Ilarie Chendi și actualitatea” semnat de Aurel Martin, în care asemenea tendință, străină spiritului de cercetare riguroasă și studiului neimprovizat, și-a aflat o bună expresie.

S-a vorbit de „chendiști”, deci a existat un *chendism* cu forță de atracție, care, nici

vorbă, nu poate fi ignorat. Fără să se cutureze ca un curent intelectual de substanță, chendismul a însemnat doar o formă de efervescentă, rezultată dintr-un spirit anti-pedant, pe cît de iritabil pe atît de intransigent, ceea ce l-a împins la reacții de multe ori eronate, ajungînd să arboreze idei ale căror repercusiuni ulterioare în viața socială țin direct de obscurantism. Un asemenea spirit a avut Ilarie Chendi. Contemporanii săi ne-au lăsat despre el imaginea unui temperament ardent, pus mereu pe harță. Goga, în portretul ce îl dedică în „Precursorii” alături de sfiosul Șt. O. Iosif, atribuia intenții nobile ieșirilor sale violente: „*Chendi înfige adînc cuțitul în inima prostiei, îl învîrtește cu o sete demonică, lovește la mir fără milă pe mandarinii cu poză marțială, mari și goi, răscolește micile minciuni, rupe cătușele ipocriziei*”. A fost asemănat cu „omul cu sabie” din tabloul pictorului renascentist¹⁾. El însuși căuta motivări unei asemenea atitudini, afirmînd sentențios: „*Deci nu prieteni, — adversari îți trebuie de vrei să străbați. Prietenii, ce-ți dau ei în schimbul iubirii tale? Și chiar cu iubirea lor tu ce ai face? Iubirea e pentru suflete slabe. Dar ura vrăjmașului îți dă vieții rost și îndemn, îți dă tărie, cu clipe de mîngiere supremă. Căci poate fi o mîngiere mai mare ca a celui ce-nfrină furia valurilor și-și duce barca cu nepăsare spre fînta voită?*” („Impresii” pag. 58). Chendi a transformat această opinie într-un program și, crezînd că a descoperit adevărul întreg în afirmația unui estetician german despre funcția eminentamente negativă a criticii, și-a făcut din polemică un țel, modul său de a exista. Cei care s-au temut de dispoziția aceasta polemică alcătuiau cohorta de „chendiști”. Inzestrat cu vervă autentică — mărturia maximă o avem în pamfletul „Mihalache” de o intensitate reală, trăită — polemistul s-a angajat împotriva medio-criticii artistice, împotriva „inovațiilor” facile, a elogiilor determinate de influența persoanelor și nu de valoarea operelor.

¹⁾ „Hiena”, număr închinat lui Il. Chendi, sept. 1920.

Este meritul său de a fi opus rezistență tendințelor cosmopolite ascunse sub masca „modernismului“, deși aici, neoperind distincții de fond, asocia puncte de vedere sociologice, de proveniență sămănătoristă, cu totul greșite. Poate singurul aspect, în întregime pozitiv, al criticii lui Chendi îl găsim astăzi în aversiunea lui față de excesele apologetice. Cu toate acestea, exigența bineintenționată a criticului nu a dat rezultatele scontate. Aprecierile sale artistice au fost plafonate de un gust aproximativ. Se știe cât de străină i-a rămas noutatea poeziei macedonskiene. La apariția excelentei „Rugi de seară“ a lui Argezi în paginile „Vieții sociale“, criticul n-a descifrat altceva decât „*nebulozitate și nonsens*“. Neînțelegerea urcă până pe culmile indignării: „...*cuvintele se învăluiesc înainte, cu o ciudată incoerență, cu afectări de o ridicolă genialitate... Așa că nu va surprinde pe nimeni dacă ne vedem silii să luăm apărarea bunului gust față de invazia acestor diletanți*“. În schimb, Chendi a prevăzut că se vor deschide „*porțile succesului*“ înaintea unui Artur Stavri, în paginile apoteoze ale lui I. Ciocîrlan descoperirea „*un suflet cu tresăriri calde*“, la uitatul poet I. Birseanu îl frapează „*deosebita putere de evocare*“, pentru a nu mai vorbi de elogiile repetate aduse Mariei Cunțan, „*poeta noastră iubită*“, cum îi plăcea criticului să spună. Șirul anonimilor cărora temutul polemist s-a grăbit să li se devoteze i-a tocit simțitor ascuțișul criticii sale, trăgîndu-l spre zonele de mult învăluite de umbre ale literaturii noastre. Mai era ceva care a contribuit la applatizarea intervențiilor lui Chendi. Era amestecul resentimentelor, colorarea impulsivă a judecăților sale, exclusivismul pătimăș de care se lăsa antrenat și care trebuie să fi fost o consecință a temperamentului său neînfrînat. Carol Ardeleanu, care l-a cunoscut, relatează un incident concludent petrecut după ce Chendi părăsise „Sămănătorul“, devenindu-i adversar acerb. „*Odată — mărturisește. C. Ardeleanu — am publicat o poezie la 'Sămănătorul' și Chendi n-a mai vor-*

bit cu mine vreo două luni“.¹⁾ Din duelerile de multe ori teatrale, cu Iorga, Densușianu, Mihail Dragomirescu, Lovinescu și Ibrăileanu a ieșit faima sa. Manifestările acestea sgomotoase caracterizează aproape întreaga activitate a criticului, care s-a afirmat în jurul lui 1900 și a dispărut în 1913, prematur, consecință a unei boli nefaste. Numai urmărind *concret* evoluția sa de-a lungul acestei perioade, toată plasa relațiilor în care se încadrează prezența lui, pertractările alături de rezistența obstrucționistă pe anumite poziții, se ajunge la aprecierea eficienței reale a opiniilor criticului.

Gîndirea lui Ilarie Chendi n-a fost numai sinuoasă, ci și foarte contradictorie, cuprinzînd alături de idei fertile despre raporturile scriitorului cu realitatea înconjurătoare, de exemplu, concepții de cel mai curat șovinism. Aurel Martin găsește câteva fraze în articolele criticului „tribunist“ care coincid cu unele deziderate ale literaturii actuale și pe acestea construiește o demonstrație, evident, șubredă. Se crează o impresie falsă de omogenitate, posibilă numai pentru că se omite sistematic precizarea anilor cărora aparțin diversele păreri: o bună parte a articolului se sprijină, dacă verificăm sursele, pe fraze culese din trei pagini ale unuia și aceluiași volum editat postum. Nici nu este vorba de un articol bazat pe vreo demonstrație stringentă, definitivă, ci de un șir de „impresii literare“, care nu totdeauna sînt elocvente pentru concepția criticului. În continuare se extrag citate și din alte culegeri, dar în aceeași manieră de fragmentare, fraze „alese“, neintroducîndu-se nici un fel de perspectivă istorică. Citatele sînt puse cap la cap și mutate după cum cere expunerea problemei, fără nici o grijă pentru a demonstra în reala sa complexitate orientarea generală a criticului. Este simptomatic faptul că ideile criticului nu sînt nici un moment confruntate cu valorile asupra cărora el s-a exersat; argumentele luate în seamă sînt simplele declarații ale lui Chendi, iar acti-

¹⁾ „Viața literară“, 26 febr. 1927.

vitătea lui practică, ce rezultă din felul cum a apreciat literatura vremii sale, aceasta rămîne cu totul deoparte. Procedînd astfel n-a fost dificil pentru autorul „reconsiderării” să ajungă la o apreciere superlativă, indiferent dacă ea rezistă la o analiză mai serioasă.

Distincția formulată undeva rămîne cu totul neconcludentă fiind nelocalizată: criticul ar fi exprimat „insuficient de limpede” unele idei, iar prin altele a vizat „supralicitarea ideologică a elementului etnic”. Constatarea aceasta este înfășurată în multă vată, ca nu cumva să stîrnească vreun ecou defavorabil. Pînă la urmă, acest aspect apare alt de periferic încît este de-a dreptul negat. Nici mai mult nici mai puțin, Chendi ne este recomandat, în final, perfect integru: „inteligent și cult, sever și inimos, patriot și optimist”. De dragul celor citeva fraze „curate” pe care Chendi le-a așternut în legătură cu actualitatea, putem oare să ștergem cu buretele atîtea articole în care spiritul naționalist, triumfă în voce?

Ilarie Chendi s-a folosit frecvent de distincția între „noi autohtonii”, pe de o parte, și „scriitorii străini de neamul nostru”, pe de alta. Termenii sînt extrași din articolul „Două categorii”, însă concepția pe care o exprimă s-a infiltrat pe o arie întinsă și cu consecințe palpabile în tot scrisul lui Chendi. Inverșunarea polemică a furtunosului temperament și-a aflat, în această direcție, un domeniu de exersare dintre cele mai puțin onorabile. Încă în 1904, într-un foileton din „Voința națională” discutînd problema „Ovreei și literatura romînă”, perora despre „însușirile dizolvante” ale acestora. Uneori Chendi are naivitatea să creadă că poziția lui se poate separa de șovinismul agresiv prin declarații „generoase” că n-ar cere excluderea sau interzicerea scriitorilor de altă naționalitate. În fond însă, nici măcar aceste declarații nu și le respectă pînă la capăt. Ridicîndu-se din nou împotriva „infiltrațiilor” într-un articol despre „Originea scriitorilor” publicat în „Viața literară” din 20 august 1906, criticul nici măcar nu se mai străduiește

să pară indiferent, obiectiv. Etnicismul său devine violent: „Fiecare din acești adoptivi și adaptați ne aduce, fatal, cite un crimpe de gîndire străină, cite o însușire care, dacă nu ni le completează pe ale noastre, ni le dizolvă sau, în tot cazul, le modifică”. Mai departe: „...acest amestec de rase între scriitori ne dă cheia înțelegerii pentru toate curentele, sub și supracurente, ne explică lipsa de unitate între noi ca oameni și ca idei”. Și concluzia: „...n-ar fi bine ca la aprecierea scriitorilor moderni și la scrierea istoriei literare din veacul al 19-lea să se fină mai mult seama de originea fiecăruia?” Se insinuiază, ca și în literatura sămănătoristă, că infiltrațiile străine li se datorește tot răul și că acestea sînt o amenințare pentru specificitatea autohtonă.

Dacă amenințarea aceasta există de ce nu s-ar trece la atitudini mai drastice? Probabil așa a gîndit Ilarie Chendi, căci patru ani mai tîrziu, în „Cumpăna” din 29 ian. 1910, îl vedem declarîndu-se partizanul măsurilor rasiale: „...străinul nu are ce căuta în mișcarea noastră culturală, căci nu aduce cu sine nici dragostea trebuitoare, nici îndemnul inimii”. Misiunea scriitorilor ar fi să curețe „atmosfera de fîințele parazitare”, urmînd astfel o închipuită tradiție „de a păstra intact caracterul de rasă al literaturii romînești”. Pe drept cuvînt, Ibrăileanu a intervenit în „Viața Romînească” pentru a condamna o asemenea ieșire naționalistă. Cercetătorul de astăzi, în schimb, o trece sub tăcere, mușamalizînd cu seninătate totul. Putem admite că A. Martin a scris despre Chendi fără să cerceteze la sursă activitatea acestuia, satisfăcut numai cu foilețarea volumelor. Dar și în condițiile unei aproximative foilețări tot era de observat eroarea fundamentală a lui Chendi. Chiar în volumul „Schițe de critică literară” unde Martin „descoperă” fraze convenabile cu privire la semnificația actualității, numai peste citeva pagini se află nota „O manifestare de stradă” în care este aplaudat huliganismul notoriu. Din mărturiile unui alt contemporan al

lui Chendi, publicistul Al. Ciura¹⁾, aflăm că în anii studenției, la Budapesta, criticul de mai târziu practicasese el însuși agitația cu substrat naționalist, vorba lui Goga, „lovind la mir fără milă“.

Nu este vorba de atitudini accidentale, ci de o poziție care a influențat concepția generală a lui Ilarie Chendi și care a știrbit foarte serios „patriotismul“ de care cu greu s-ar putea vorbi la el în accepția noastră. I-a știrbit și obiectivitatea onora dintre aprecierile estetice. Cum se răsfrânge naționalismul acesta în judecățile sale de valori? Exemplul cel mai bun îl avem în aprecierea favorabilă a romanului lui Sandu-Aldea „Două neamuri“, al cărui reacționarism de concepție și eșec de realizare au fost dovedite și de Ibrăileanu și de Lovinescu. Chendi, în schimb, l-a opus un timp pe Sandu-Aldea lui Sadoveanu.

Ceea ce în articolul din „Tribuna“ se eludează a fost semnalat în urmă cu peste 40 de ani de către un critic care nu era marxist, ci numai ținea la păstrarea adevărului. „Părtașul înfocat al crezului naționalist șovin — arăta Ion Trivăle — n-a știut să se separe de judecătorul literar și l-a compromis...“ („Cronici literare“, Buc. 1915, pag. 345). Pentru Chendi „originea scriitorilor“, de care am văzut că făcea caz în articolul din 1906, ia de multe ori înfățișarea unui criteriu de verificare a valorilor artistice. Printre cele trei calități principale cari caracterizează talentele autentice, „legăturile de rasă“ sînt relevate în primul plan, în articolul despre St. O. Iosif din vol. „Foiletoane“. Tot perspectiva „legăturilor de rasă“ domină și articolul despre Constanța Hogaș, „O scriitoare română“, reprodus în volumul „Fragmente“. Criticul se declară satisfăcut la această scriitoare, de „accentuarea discretă a mîndriei de neam“ și de faptul că în paginile acesteia găsește demascată „primejdia străinismului“. Efnicismul acesta îi insuflă lui Chendi, în bună parte și anti-decadentismul, conjugîndu-se în același timp perfect cu tradiționalismul

sămănătorist la care a recurs permanent. Nu mai dăm citate prin care Ilarie Chendi condamnă decadentismul căci au fost reproduse destule în articolul lui Martin Aurel. A pus stavilă rafinării afectate și evazionismului prețios, dar să vedem ce promova la rîndul său, criticul. Asentimentul său mergea către „literatura în care țăranul român, cu pămîntul, limba și poezia sa este temelul“ (art. din „Foiletoane“ despre Sandu-Aldea). Altădată, în articolul „Două categorii“ din vol. „Preludii“ preferința sa este mai explicită: „De un timp încoace, ca o reacțiune împotriva unui curent artificial, produs de scriitori străini de neamul nostru, a început a bate un vînt căldicel, care a reînviat cîteva suflete distinse și a readus în opinia publică interesul pentru o cultură și literatură mai românească, reluînd firul de unde îl rupseseră apologeții literaturii universale“. În entuziasmul său pentru „sufletele distinse“, care nu erau decît scriitorii mărunți de tipul celor amintiți, și obsedat de „literatura mai românească“, criticul preferă chiar îngustarea orizonturilor, limitarea inspirației la brazda reavănă și la „obiceiele“ străbune. Cam tot pe atît de cuprinzătoare îi era și noțiunea despre actualitate. Chendi mărturisea o oroare aproape fiziologică față de „mirosul greu și îndușit al muzei de la oraș“ (art. „Două muze“, vol. „Fragmente“). Cum subliniază singur, îi conveneau „apele senine“ statornicite prin tradiție, recunoscînd drepturi depline „noii direcții național-poporaniste“, care „îndrumă și oțelește“. Ajunge această sumară reconstituire a atitudinilor ce decurg, pe plan estetic, din naționalismul lui Chendi, pentru a constata caracterul rudimentar, fără viitor al conceptelor cu care lucra criticul.

A ignora aceste aspecte de bază ale gîndirii lui Ilarie Chendi, evaluînd cu grije doar acele laturi izolate și neaderente, care pot primi astăzi un certificat de liberă circulație, înseamnă practic a înfățișa un profil neidentificabil. La originea unei astfel de erori stă, de fapt, o tendință conformistă, credința superficială că un scriitor din trecut trebuie adaptat cerințelor noastre, nu

*) „Gînd românesc“ II. nr. 4, 1934.

reconsiderat. Lipsa de onestitate constă aici în încercarea de a-l „asigura“ pe Ilarie Chendi împotriva obiecțiilor pe care, ori ce om cu mintea limpede, le-ar avea de formulat față de atîția factori din gîndirea lui Chendi imposibil de conciliat cu perspectiva marxistă asupra culturii.

În ultima instanță, admitînd că s-ar fi notat aceste zig-zaguri de concepție, este cazul să acceptăm, așa cum ni se propune, tutelajul lui Ilarie Chendi? A. Martin îl consideră „UN MODEL pentru generațiile viitoare de critici realiști“, „recitindu-l.. avem sentimentul continuității liniei realiste în critica literară romînă“. Nivelul criticii noastre actuale, nu numai prin orientarea ideologică lipsită de penibilele sale ambiguități, dar și prin perfecționarea procedeeelor la care a ajuns datorită contribuției altor critici mai dotați decît Chendi, respinge o asemenea îndrumare.

Absorbit cu totul de acuitatea problemei „Ilie Chendi și actualitatea“, semnatarul articolului apologetic din „Tribuna“ n-a mai avut resurse să-și pună măcar chestiunea cum se împacă *actualitatea* cu Ilarie Chendi. Este sigur că n-a cunoscut — din mărturisirea pe care o făcea undeva Ion Gorun¹⁾, — ceea ce Ilarie Chendi recunoscuse despre sine, avertizînd: „Nu vă atașați prea mult de miné, căci eu port nenorocire aceloră ce-mi poartă afecțiune“.

Dacă „poleirea“, „înfrumusețarea“ moștenirii duce la o imagine falsă, nu mai puțin deplorabil este procedeul „micilor rezerve“, cum i-a spus Lenin. Analizele efec-

tuat de Lenin sînt convingătoare și prin aceea că nu *separă*, nu *izolează* laturile negative de cele pozitive. El nu-și propune să „echilibreze“, potrivit unor măsuri extrinsece, laturile contradictorii, ci le consideră în relațiile lor interne, ca aspecte integrale ale unuia și aceluiași fenomen. Rezultatul este, ca de pildă în excelentul articol „În amintirea lui Herțen“, că deși sînt marcate limitele gînditorului pre-marxist, meritele sale nu sînt nicidecum micșorate. Acolo unde ideologii burghezi distingeau, la suprafață, scepticism și pesimism, încercînd să-l contrapună pe Herțen spiritului revoluționar, Lenin, fără să es-tompeze adevărul, pătrunde în adîncime și dezvăluie „drama spirituală a lui Herțen“. Profunzimea observațiilor leniniste este — o poate observa oricine! — consecința unei perspective fertile. Această perspectivă i-o asigură poziția partinică, orientarea cercetărilor din punctul de vedere al proletariatului eliberator. Consecvent, el caută să descifreze în moștenirea clasică acel „ceva care nu aparține trecutului, ci viitorului“, cum subliniază în finalul articolului „L. N. Tolstoi“.

Nu este nevoie să evocăm tarele sociologismului vulgar pentru a găsi circumstanțe atenuante erorilor de tipul celor supuse discuției în acest articol. Desigur, uneori se comit greșeli cu dorința îndreptățită de a nu mai repeta interpretările schematice de altădată. Pentru ca o asemenea dorință să se realizeze cu adevărat, se impune însă evitarea înainte de toate a diferitelor alunecări liberaliste, militînd pentru aplicarea creatoare, rodnică, a criteriului marxist al celor două culturi.

¹⁾ „Amintiri literare“ în rev. „Țara noastră“, 5, 20 febr. 1927.

D. I. SUCHIANU

DOUĂ FILME NOI SOVIETICE

„Casa în care locuiesc”. „Zboară cocorii”.¹⁾ Două filme care ne fac să pătrundem puțin în tainele cinematografului sovietic. Din consfăturile din ultima vreme, impresia cea mai puternică pentru un străin este că acolo, în cinematografia sovietică, se caută, se caută neincetat, se găsește mereu, dar mereu se și exprimă nemulțumire pentru ce s-a găsit și se cere a se găsi mai bine.

În cele două filme de care ne ocupăm, îndrăselile — nu numai artistice, dar și tematice — au fost considerabile. În ambele lucrări avem tratată o problemă nouă, problema păcatului. Problemă veche — veși zice poate — căci de milenii creștinismul își impune teoria sa despre păcat, teoria oii rătăcite și a răscumpărării prin penitență. Desigur, e greu a spune că această concepție nu a fost un progres moral față de felul păgîn de a simți, practica și sancționa păcatul. Dar rămîne totuși în penitența creștină ceva nesatisfăcător. Se dă o vădită preferință unor practici exterioare, unor pedepse de genul mătanie, post, pomeni, candel, rugăciuni, ceea ce conferă întregii operații un aer de contract, de *do ut des*, de tîrg juridic și aranjament formal. Firește, există, aici, și remușcare, pocăință, părere de rău. Dacă

n-ar fi, păcătosul nu s-ar supune benevol la toate incomoditățile fizice ale răscumpărării divine. Dar adevărata penitență este chinul tantic de a răbda ceea ce ultimul om face în slobodă voie. Asemenea penitențe nu-s catalogate nici tarificate în coduri. Ele răsar mereu altele, din cele mai mici întîmplări înconjurătoare. Așa „răscumpărăm”: suferind. (Suferind mult și demn.

Să nu se creadă că am alunecat digresiv pe panta teoriilor filosofice. Toate acestea sînt subiectul însuși al celor două filme (mai ales al „Cocorilor”, căci în „Casa” problema păcatului este mai episodic tratată).

Suferința răscumpărării nu are margini prestabilite. Sorocul ispășirii nu este, ca în penitențele bisericii, împlinirea stocului de catechisme legiferate și tarificate; termenul e altul, mult mai uman, mult mai real: *este clipa cînd cel ce te-a învinuit mai tare te iartă*. În momentul acela, pedeapsa s-a sfîrșit și o viață nouă începe, surizătoare, oarecum îndulcită însă de tristețea trecutului ispășit.

În „Cocorii”, asta se întîmplă la penultimul plan al filmului. Omul profund stîmabil care prin vorbele lui dezaprobatore o împinsese pe eroină pînă la sinucidere, vine acum, în înghesuiala mulțimii, și așează pentru prima oară o mîna prietenească pe umărul Veronicăi. Atît. Fără un cuvînt. Și tot așa în celălalt film. Bătrîna Davidova de mult nu mai vorbise cu Lida; de mult îi arunca priviri tăioase pe care

¹⁾ Această cronică a fost scrisă mult înainte de prezentarea filmului „Zboară Cocorii” la Festivalul de la Cannes. Am crezut că este interesant să-i păstrăm forma în care a fost scrisă înainte de a fi fost premiat.

nici comunitatea de suferință a războiului nu le putuse atenua. Acum va veni ea să-i spună că fiul ei Kosteia o iubește... Adică va pleda, ea, pentru ceea ce pînă atunci socotise a fi cea mai josnică crimă. Căci de-acum crima nu mai este crimă, căci crima fusese purgată, sentința de iertare dată de însuși acuzatorul principal.

Au fost critici sovietici care au reproșat filmului „Cocorii” că gestul Veronicăi, căsătoria ei cu altul decît cel pe care îl iubea nu este suficient motivată. Alți critici au fost de altă părere, și înclin să cred că aceștia din urmă, au avut dreptate. Căci dacă păcatul există pe lume este pentru că, în aceeași astă lume, există și faptele nesocotite, acțiunile impulsive, momentele de qvazidemnță cînd ne încapăținăm cu absurdă trulie în prostia pe care o facem. *Video meliora proboque, deteriora sequor.* Păcătosul cu adevărat interesant, păcătosul care pe urmă regretă, este tocmai acesta, victimă a unui moment de răătăcire care nu seamănă cu dînsul.

Există suflete stricate, suflete proaste, care păcătuiesc tot timpul; oameni care cedează impulsului rău exact așa cum ei respiră. Cu astfel de cazuri problema e simplă și nici-o dramă nu există. Disprețuim, sancționăm, reeducăm dacă se poate. Dramatică e însă situația omului moral care cade în păcat — cum am spus — într-un „moment de răătăcire care nu seamănă cu dînsul”. Drama sa este, între altele, disproporția, enorma, monstruoasa disproporție dintre durata de o clipă a răătăcirii și durata de ani, de zeci de ani a suferințelor răscumpărării. În tot cuprinsul moralei nu există raport mai dezastruos, contract mai leonin. În lista martirurilor posibile, această categorie de martiraj este printre cele mai chinuitoare, poate și printre cele mai nobile. Căci sîntem propriul nostru judecător. Opinia publică nu este adevăratul judecător, ci doar instrumentul, de noi ales, al punerii în execuție a pedepsei.

În cele două povești de care ne ocupăm aici, atît rolul Lidei cît și acel al Veronicăi pretează la o tratare plastică originală. Schema pe care aceste două roluri o con-

figurează este schema „înaltei misiuni” este ceea ce în etică și în pedagogie se numește „mission de confiance”. Inchipuiți-vă un om care ar fi însărcinat cu o misiune înaltă, de mare răspundere, cu multe primejdii. Purtarea lui va fi mîndră, poruncitoare, plină de conștientă superioritate, și totuși modestă, căci înălțimea misiunii face din el un umil soldat al ei (fără să mai vorbim de faptul că dezinteresarea duce în mod natural la umilitate). Același amestec de mîndrie dîră și de modestie profundă se găsește și în conduita celor două eroine ale filmelor noastre. Și ele au de împlinit o misiune înaltă, poate cea mai înaltă din cîte există, aceea de a răscumpăra un mare păcat, de a-l plăti cu grea și repetată suferință, fără măcar a cunoaște termenul osîndeii. Și asta nu impus de alții, ci voluntar acceptat, sacrificînd ori ce bucurie, ori ce plăcere, ori ce interes personal. Același, deci, amestec de mîndrie poruncitoare și de cinstită umilitate. Amîndouă artistele, și Ninel Mișcova și Samoilova, joacă foarte artistic aceste subtile lucruri. Desigur, meritul nu este numai al lor, ci și al ilustrului dramaturg și scenarist V. Rozov, al regizorului Kalatozov („Cocorii”) precum și al lui Olșanski (autorul scenariului „Casei” pe care cineaștii sovietici l-au declarat cel mai bun scenariu al anului).

Din zecile de găsiri ingenioase, voi cita numai una de fiecare film. Lida, acum știe că soțul ei, geologul, a murit în război. Asta îi aduce o mulțime de gînduri. Nu-și iubea bărbatul. Totuși, înainte de plecarea lui pe front, își călcasă pe inimă și se împăcase cu el. Nu faptul că nu-l iubea o depărta de dînsul, ci încapăținarea lui de a nu o înțelege pe ea, dintr-un fel de egocentrism cu atît mai exasperant cît îmbrăca haina dezinteresării, a pasiunii pentru un țel generos și obștesc. Lida stă în picioare, dreaptă, la fereastră, cu privire de sfînx, cu palmele încrucișate sub bărbie într-o atitudine de o frumusețe statuară neînchipuită. Am spus *statuară* pentru că este de esența sculpturii o asemenea

mișcătoare nesfirșită imobilitate; mișcătoare, pentru că emoționează; nesfirșită pentru că prelungirea fixității face și mai clare, și mai multe, și mai calde, și mai tumultuoase, gândurile care se perindă îndărătul ochilor împietriți. S-a știut alege exact momentul cînd Lida e obligată, sau mai exact cînd are dreptul să stea așa neclintită, să stea așa lungă vreme, nu se știe cît, atîta cît va dăinui fluxul de gânduri care îi zboară ca vîntul prin minte. Și atunci, peste imaginea ei imobilă, se aude „vocea gândului“, care spune, cu bună-tate, cu dulceață, cu iertare: „acolo unde o fi el acuma, poate că tot asta face: caută pietre...“ (Pasiunea lui egoistă pentru geologie dărimase fericirea lor conjugală). Pe fața ei nici-o schimbare, nici cea mai mică schiță de suris. Dar vorbele rostite în minte zîmbesc *ele*, zîmbesc singure, respectînd liniștea statuară a figurii. Miracolul sculpturii, cea mai misterioasă dintre minunile fizice: mișcarea exprimată prin imobilitate —, toate aceste lucruri de pură geometrie, au fost redatے aici cu mijloace morale, prin cuvinte și înțelesuri.

În „Cocorii“, un soldat vine să anunțe moartea lui Boris, logodnicul trădat al Veronicăi. Soldatul stă pe un scaun, alături de ligheanul unde Veronica spală rufe. El știe despre ea doar vag că e rudă cu cei din casă. De aceea n-are de ce s-o menajeze; dar nici motive să-i transimită imediat nenorocirea. Și nu cutează să întrebے. Iși astîmpără nervozitatea triturînd rufele din lighean. Încetul cu încetul soldatul spune. În momentul cînd Veronica aude vestea, apucă rufa pe care o săpunea, o face ghem, o ridică în palme cu gestul solemn și hieratic cu care ții un glob sacru. Și așa, pornește înainte, cu pași de preoteasă care oficiază, ducînd în mîini prețioasa comoară, cămașa sau izmana udă și făcută boț. Merge așa, mult, mult, așa de mult încît avem impresia că nu se va mai opri niciodată. Această purtare în principiu stupidă, e poate una din cele mai emoționante găsiri ale filmului.

Rufa înspumată și jilavă era într-adevăr pentru Veronica o comoară. Era locul

unde Veronica își ascunsese secretele. Le ascunsese față de soldatul străin, le ascunsese cu degetele ei în cutele pînzii frecate cu săpun. Cînd află de moartea lui Boris, prima ei pornire e să nu-și arate durerea. Și atunci scoate din lighean bucata de materie în care își depusese și ascunsese gândurile, și pleacă. Pleacă să ducă trista ei comoară departe, departe de ochi străini; nici ea nu știe cît de departe.

Dar scena nu se termină aici. Veronica se întoarce în odaie. Prima ei dorință de izolare și secret trecuse. Acum vrea să știe. Și cînd soldatul o întrebă unde e logodnica pentru a-i remite fotografia, ea spune: „Logodnica sint eu“. Și este atît de cinstită, de adevărată această minciună, atît de reală această declarație juridicește imposibilă! Soldatul, cînd aude asta, face un lucru care la început ne umple de nedumerire. Umblă cu degetele prin lighean, și de acolo scoate afară una din mîinile Veronicăi. Mina e plină de spumă de săpun. Soldatul ridică această mînă pînă la buzele lui, și o sărută cu pasiune, cu pietate. Un moment nu mai înțelegem nimic. Gestul pare absurd. Cînd alți că femeia din fața ta primește o groaznică lovitură, ultimul lucru pe care se potrivește să-l faci este să-i săruți mîna lung și frenetic. Absurd. Dar absurditatea momentană contribuie la pateticul situației. Căci ne silește a ne aduce brusc aminte o mulțime de lucruri doar pe jumătate uitate. Că înainte de a pleca în recunoaștere, soldatul, privind fotografia logodnicei lui Boris, spusese așa, din neghiobie, lucruri insultătoare la adresa Veronicăi pe care nici n-o cunoștea. Boris sărise atunci ca ars și-l lovise pe celălalt în obraz. Acesta din urmă, în timpul recunoașterii, e grav rănit. Boris îl scapă cărîndu-l multă vreme în spinare. Apoi îl așează pe o limbă de uscat în mijlocul unei păduri inundate și gloduroase. Cîteva clipe după aceea, un glonț îl lovește și pe el. Soldatul avea acum față de Boris o dublă datorie, aceea de recunoștință, și aceea de vinovat care, fără nici-un motiv insultase ființa cea mai

dragă salvatorului lui. Când pe această ființă dragă el o va avea în față, nu va putea face altceva decât să-i ceară iertare. Soldatul nostru putea realiza asta fie aruncându-se în genunchi la picioarele ei, fie repezindu-se la mîna ei să i-o sărute. Prima operație era imposibilă din cauza ligheanului, și de altfel cam melodramatică, în tot cazul mai puțin potrivită decât sărutatul mîinii. Iată de ce masagerul nostru va culege cu evlavie mîna din lighean și, așa, jilavă, înspumată de zoi, o va duce pios și îndelung la buze. Într-o clipă tot trecutul ne-a venit în minte și am priceput. Iar cererea de iertare adaugă un accent mai mult la drama Veronicăi și la echivocul poziției sale morale. Într-adevăr i se cere iertare. Pentru calomnie. Dar fusese ea oare calomniată? Acuzăția insultătoare că logodnicele de soldat se mărită cu alții nu era oare perfect îndreptățită, chiar în momentul cînd fusese formulată? Da, poate, după o judecată sumară. Dar după una mai adîncă și mai dreaptă, calomnie fusese. Căci Veronica, atunci — și astăzi cu atît mai mult — era nevinovată, cu păcatul ispășit, îndrituită a primi să i se ceară iertare...

Nu știi dacă această problemă a păcatului este problema majoră a filmului „Cocorii” (În celălalt ea are sigur un caracter mai episodic). În ambele filme ideea dominantă este poate următoarea: ideea cuceririi de înălțimi, de ridicare mai sus de sine. O găsim puternică în ambele filme. „Cocorii” debutează, în chip de prolog, cu o lungă secvență în care cei doi îndrăgostiți suie pe o pantă nesfîrșită. Nu fug ca toată lumea, ci cu acei pași de apogiatură cu care fetele mai mult sau mai puțin toante zburdă staccato prin maidane sau grădinițe. Să vezi doi coșcogeamite adulți țopăind așa, ar trebui să pară ridicol. Dar autorii filmului — regizorul, poate scenaristul, sigur operatorul — au avut grijă și de asta. Scena a fost filmată cu acceleratorul (adică cu încetinitorul pentru ca, la o proiecție normală, succesiunea imaginilor să fie accelerată). O accelerație nu prea mare. Just cît tre-

buie pentru a transforma sacadarea într-o curgere rapidă. Arabescurile făcute cu picioarele apar atunci ca un fel de visliri de aripioare, ajutînd navigației, o navigație aeriană pentru că este suitoare. În secvența următoare: complectă schimbare de unghi. Un plonjeu imens, cuprinzînd, de la mare înălțime, o piață vastă cît un ocean, cu, pe ea, doar doi singuri oameni: Boris și Veronica. Racursiul e un procedeu vechi și curent. Dar e așa de tare contrastul dintre prima vedere: deschisă, amplă, calmă, și unghiul suitor al grăbitelor planuri anterioare, încît parcă în momentul acela s-a fost inventat plonjeul în cinematografie. Și, cu toată opoziția geometrică, ambele unghiuri au ceva comun; ambele ne vorbesc de același lucru: ne vorbesc de înălțime.

În „Casa în care locuiesc”, înălțimea e exprimată printr-un altfel de zbor. Una din eroine, o fetiță de șaisprezece ani, dorește cu pasiune să facă teatru. O actriță mai în vîrstă și de mult celebră capătă simpatie pentru ea și vrea s-o ajute, să-i dea lecții. Într-o zi o pune să recite un monolog. Dar maestra găsește că mica debutantă jucase prea teatral. I-o spune, după care își lipește drăgăstos capul de umărul fetiței și-i destăinuiește cum ea, adeseori, se duce sus, pe cîte un deal înalt, sau undeva pe un vîrf de munte, și de acolo îi vine o teribilă poftă să zboare. Ca păsările. Să se arunce de sus bătînd din brațe, ca din aripe... „Într-o zi, poate că am să încerc... Ce zici, fetița mea?... Să încerc?...”

Și fetița care ascultase tocmai lucrul la care visase ea cel mai mult, răspunde entuziasmată, persuasivă, încurajatoare: „Da... Încearcă...”

Atunci bătrîna artistă începe să ridă încet... Și-i spune adevărul... „Vezi, copila mea, asta era tot un monolog... Dar tu m-ai crezut...”

Iar copila, din asta, n-a reținut lecția, sfaturile de bună dicțiune. A reținut, pentru toată viața, altceva: dorința de a zbura... Și ideea aceasta a ridicării pe aripi

spre înălțimi străbate magnifică și înduioșătoare toată povestea.

În ambele filme ideea de înălțime, de înălțare, se materializează prin imaginea obsedantă a scărilor. În „Cocorii“ afară de scara din prolog, mai există și cele șase etaje ale locuinței Veronicăi. Scenariul e potrivit așa încît pe rînd, ea, pe urmă el, urcă nenumăratele trepte cu alură de rachetă volantă. În cellalt film, în cursul plimbării nocturne pe cheiurile Moscovei, apar deodată niște scări de piatră care duc direct în cer. Nu se vede la cap decît vîzduhul gol. Adică nu gol, ci deschis, deschis spre infinit. Și cei doi îndrăgostiți, cu elan elastic, urcă pînă la granița zării.

Inrudită cu ideea zborului este aceea a dansului.

În „Casa“ avem o lungă secvență, care începe reținut și imobil, printr-o siluetă de față rezemată de un înalt portal zăbrelit, în timp ce în colțul cadrului un tînăr cîntă o serenadă acompaniindu-se cu ghitara. O serenadă de o răscolitoare banalitate. Încetul cu încetul, trec și alte cupluri, cu sau fără bicicletă dusă de căpăstru. Vorbe nu se spun. Lucrurile tari nu încap în cuvinte. Fiecare cuplu face alte mișcări dictate deopotrivă de exaltare și de timiditate. Cîte o tandră apropiere a ei corp-la-corp, sau cîte o virilă virgulă trasă vitejește din călcii de el, sau pășirea gravă și tăcută a amindorora, cu pași elastici și inspirați. Singurul personaj sonor și vorbitor e ghitara, care ne spune toate venețiile lumii. Avem impresia că oamenii aceștia dansează. Un dans sobru, serios și concentrat, un recital sacru pe care slujitorii amorului îl execută dinaintea unui invizibil parter de zei.

Același elan coregrafic însuflețește și pe grațioasa Veronica. După ce a intrat tipil și rușinoasă în odaie, în zorii zilei, cu pantofii în mînă, deodată se oprește în fața patului. Cei doi pantofi, în loc să mai fie niște obiecte ridicole, ultimele lucruri care au dreptul să fie ținute în mînă, devin brusc accesorii coregrafice, ca o amforă, ca un cerc de foc, ca un arc, ca un vâl, ca ori ce altă grațioasă prelungire a brațelor în vederea unui dans. Brațele sînt

date pe spate, ca niște aripi, iar cei doi pantofi sînt ca apendicele natural al acestora. Din poziția asta, gata de zbor, Veronica face un plonjon în pat. Nu cade buf pe burtă ci descrie o lungă parabolă în aer, cu picioarele lipite, cu trupul arcurit, și aterizarea pe saltea este ca o îmbrățișare de îndrăgostit.

E timpul să lămurim toate aceste umane lucruri. Îndrăgostiții au o naturală aplecare de a gîndi în versuri. Pe de altă parte, a vorbi în versuri înseamnă a face cuvintele să danseze. În sfîrșit, a dansa nu-i altceva decît a merge în versuri, a umbla, a păși, a călca în versuri. Sumum-ul, culminația dansului este saltul care marchează apogeul unei secvențe coregrafice. Iar sumum-ul saltului este plonjonul, în deosebi cel mai simplu, cel mai frumos dintre plonjoane, așa zisul „saut de l'ange“ sau „Schwalbesprung“. Veronica — vreau să zic autorii filmului au pus-o pe Veronica să-și termine noaptea ei de dragoste și de înălțime, cu un asemenea zbor planat. Totul a fost calculat astfel încît să dea impresie de spontaneitate înaripată.

Veronica zboară nu numai cînd e fericită, dar și cînd e foarte supărată. Căci și atunci Veronica iubește. Și cînd iubim, zburăm. În spitalul unde Veronica e infirmieră și tatăl lui Boris medic-șef, unul din răniți începe a-și rupe bandajele și a urla împotriva logodnicei lui care se căsătorise cu altul. Nimeni nu-l mai poate stăpîni. Atunci este chemat medicul-șef. Acesta îl potolește pe rănit ținînd un discurs vehement împotriva tîrfelor care comit această impardonabilă crimă. Veronica e de față, și medicul știe că ea e acolo. De obicei Veronica își suportă mîndră și calmă calvarul. Acum însă prea se adunaseră multe lovituri de-odată. De aceea pleacă disperată, spre podul de caleferată, cu gîndul să se omoare. Operatorul a avut aici o idee de o mare originalitate, deși tehnic vorbind nu făcuse altceva decît să aplece nițel lateral aparatul și să accelereze puțin fuga actriței. Nimeni nu se gîndise pînă azi la o asemenea „fugă oblică“. Veronica fuge aplecată pe o parte.

Aleargă oblic, aleargă cu trupul pieziș. Sau, vice-versa, față de ea, toate celelalte obiecte par piezișe. Cum au știut oare autorii filmului că asta era exact ce se po-trivea mai bine? Că această oblicitate seamănă cu ploaia lovită și deviată de vînt, că seamănă cu vijelia, cu iuțeala, cu catastrofa?

Veronica nu se sinucide. În momentul cînd se concentrează pentru a se hotărî să sară, se aude un scrișnit de frînă. Un copilaș era gata să fie călcat. Veronica se repede și-l trage la timp. Scăpatul, scăpînd, o scăpase pe ea.

Dar fiindcă am vorbit de frînă, vreau să trec la o altă ordine de idei. La problemele de sunet. (De altminteri, dacă aș continua să descriu frumusețile plastice sau morale ale acestor două filme n-aș mai isprăvi niciodată; vă pot de curiozitate spune că mi-am notat, de fiecare, vreo 50 de găsiri cinematografice tot atît de interesante ca cele de care am vorbit deja). Să vorbim deci despre altceva. Să vorbim despre sunet. Avem la un moment dat un zgomot de frînă care este cel mai emoționant zgomot cinematografic din cîte am auzit vreodată. Lida („Casa în care locuiesc“) plecase la gară, hotărîtă să-și părăsească bărbatul. Acolo află că războiul a izbucnit. Bărbatu-său urma să plece iarăși, în noi explorări geologice care pentru dînsa deveneau mereu mai mult infidelități conjugale. Lida plecînd lăsase pe masă un bilețel spunînd bărbatului ei că-l părăsește. Dar războiul trezește în ea un tumult de sentimente generoase de unire și fraternitate. Din gară, cu geamantanul în mînă, fuge spre casă, ca să se împace, ca să n-apu-ce el să găsească mesajul. Strada e îmbulzită de oameni agitați. Traversînd, o bicicletă e gata să dea peste Lida. Bicicleta frinează scurt și emite un scîrțit lung; un hîrșit sfișietor ca un țipăt, strident și disperat, ca glasul țării întregi lovită de primejdie. N-am să uit niciodată acest urlet de durere ieșit din pămînt, din pavajul străzii, pentru a vesti pe trecători să se dea în lături, să se ferească de moarte. Un țipăt care sună ca

un avertisment că de-acum înainte, multă vreme, toate acțiunile, socotelile, planurile noastre vor fi oprite, vor suferi o lovitură brutală și stridentă de frînă...

Dar să trecem la sunete mai vesele. Fata lui Davidov, o toantă complicată care din cel mai mic fleac făcea o tragedie, care tragedie bine înțeles se spărgea în capul lui bărbatu-său, om de treabă, naiv și inimos, — fata, zic, a lui Davidov, tocmai născuse. Soțul întors acasă anunță triumful victorios și-l exprimă mîncînd și bînd pînă la anestezie. Toată familia se află adunată în jurul mesei. Mai sărbătoresc ei și altă bucurie: sosise de pe front, în permisie, fiul mai mare. Vecina lor, Lida, soția geologului, fusese și ea poftită. Bătrînul Davidov, de fericire, simte nevoia să cînte o romanță. O face nici bine, nici rău. Dar nu asta importă, ci că, în timp ce el cîntă, noul părinte, beat turtă, ascultă cîntecul cu ochi galeși și cu acea generoasă poftă de a da ajutor care caracterizează elanurile utopice ale bețivanului. Dar el nu mai are puterea, nici precizia necesară pentru a se intercala în mijlocul cîntecului. În schimb, cînd Davidov ajunge la ultima notă, fericitul ginere preia asupra lui acest final pe care îl intonează vibrant, viteaz, îndatoritor și bas. Avem comica impresie că grație lui, melodia a fost salvată, dusă acolo unde trebuia... Aceste naive ajutoare de bețiv sînt conduite de un mare comic, iar aceste brave melodii compuse dintr-o notă unică au un haz nespus.

Dar melodia nu se termină aici. Peste aspectul umoristic coboară acum o notă gravă, patetică. Exact atunci se naște drama Lidei. Soție neglijată, neînțeleasă, exasperată că cel care o chinuiește se mai fălește cu asta ca de o înaltă nobilă ispravă, această femeie delicată și sensibilă se află exact în acele momente cînd omul se poate angaja în ori ce acțiune necugetată. Prezența lui Kosteia o tulbură. Se simte atrasă. Dar Lida e o ființă cu o ținută impecabilă. Și-apoi este musafir în acea casă. Atunci, toată frămîntarea ei haotică și stăpînită găsește un drum cartic de canalizare, de exprimare senti-

mentală, pasionată chiar, și totodată decentă, permisă. Bătrînul Davîdov cîntase un cîntec; nici bine nici rău; în modul cel mai firesc ea îl va continua. Lida cîntă: e foarte natural. Sînt doară adunați acolo, la petrecere. Și Lida cîntă admirabil, totodată cu simplitate și pasiune; cu naturaleță, sinceritate și o perfectă artă. Acest cîntec exprimă și tumultul ei reținut, frumusețea cu care se împodobesc legile firii, și măestria instinctivă la care cineva ajunge cînd o pasiune sinceră îl călăuzește. Același cîntec fusese cîntat de trei ori, în trei feluri: jovial înduioșător, comic și, în sfîrșit... cum să zic?... așa cum un cîntec trebuie cîntat... Toate aceste compoziții au fost meticolos studiate de iscusiții autori ai filmului. Noi avem doar impresia de ceva natural; ei au avut de construit această naturaleță cu multe și variate eforturi de imaginație.

La un moment dat Veronica, indignată, vrea să plece din casă. De cîte ori nu ni s-a arătat în filme împachetarea nervoasă, cu smulgerea articolelor vestimentare din dulap, și trîntirea lor furioasă în geamantan! Firește operația, deși foarte violentă, nu prea face zgomot. Cel mult un foșnet sau o cădere din greșală pe jos a vr-unui obiect. Bufnitul nu e destul de tare ca să dea zgomot de explozie, naturalul acompaniament sonor al miniei. Realizatorii „Cocorilor” au rezolvat și această problemă. În timp de război, într-o casă înghesuită și sărăcită ca a Veronicăi, e foarte natural ca rufele să fie mereu la spălat, mereu întinse la uscat. Deci nu din dulap, ci de pe frînghie va smulge Veronica bluze, cămăși, șervețe. Decît, o rufă întinsă la uscat are dreptul să fie udă. În această calitate, înșfăcăată brutal, ea poate, ba chiar trebuie să emită un sunet de explozie, de detunare, de pleznitură de bici, de împușcătură, de pocnet. Și este iarăși prima oară că împachetatul nervos are dreptul la un acompaniament sonor așa de potrivit cu psihologia operației.

În „Casa în care locuiesc” s-a întîmplat o mare infamie. Kosteia, venit în ziua aceea de pe front, a înoptat pînă tirziu în ca-

mera soției altuia. Părinții nu pot dormi de grijă și dezaprobare. Spre ziuă, Kosteia intră în cameră. Acompaniamentul sonor nu e nici scîrșit de mobilă, nici împiedicare în covor, nici răsturnare de obiecte, nici mîrșit din partea soților Davîdov consternați. Nimic din toate acestea, ci un fluierat de locomotivă, urmat de zgomotul ritmic al roților de tren. Eu știu de ce autorii filmului au ales asta. Am aflat-o notînd propriile mele impresii afective provocate de această scenă. Sirenele, prin însăși funcția lor anunță sosiri. În speță sosirea fiului rătăcit și rătăcitor. Deci o sosire dezagreabilă, precum supărător e totdeauna brutalul șuerat al locomotivelor. Afară de asta, cu dubla lor curbă, suiteare și coborîtore, sirenele au sunet de dojană, de mustrare, de interjecție interogativo-exclamativă. Iar zgomotul sacadat al roților evocă prin ticăitul lor intrarea tiptil-tpitil, cu pas mărunt, a lui Kosteia. Și tot acest ticăit evocă ritmul pisălogit al gîndurilor celor doi părinți, care se tot frămîntă în loc și nu găsesc soluție, și tot bat apa în pîua minții. În sfîrșit, și în mod general, zgomotul de tren e calendar și ornic. În Calea Victoriei nu se aude trenul. Ba se aude. Dar numai la ora cînd orice s-aude, tocmai pentru că nu s-aude nimic alt. La ora cînd se crapă de zi este voie să se audă locomotivele chiar și în Piața Teatrului. Pe lingă altele, acest acompaniament sonor ne arată deci și cît de mult stătuse Kosteia în brațele Lidei, precum și cît de mult se frămîntaseră zadarnic, în patul lor, bătrînii Davîdov.

Iată o altă interesantă realizare sonoră. O scenă scurtă, de o jumătate de minut. Veronica făcuse imensa prostie de a consimți să se căsătorească cu altul. Vestea e anunțată familiei. Veronica stă imobilă și tace. Privirea ei este rea și idiotizată, parcă molipsită de urciunea și timpenia faptei sale. Tatăl lui Boris nu zice nimic. Sora lui, o tînără doctoriță, ființă lucidă și dreaptă, se ridică brusc de la masă și pleacă. Se aude hîrșitul scaunului și zgomotul metalic al unei lingurițe pe care ea o trîntește violent pe masă. Iar bunica în-

cepe să spună ceva despre niște mezeluri (că mai sînt, sau că s-au isprăvit, ceva în genul acesta). Și asta e tot. Trei zgomote: tăcerea tatălui, adică zgomotul pe care-l face refuzul, categorica dezaprobare. Apoi zgomotul sec și net al linguriței trîntite de farfurie; în sfîrșit absurdele vorbe ale bunicăi. Dezaprobă și ea, tot atît de complex, pe Veronica. Dar, fiindă blindă și bună, ar vrea, parcă, să nu se vadă că și ea dezaprobă. Atunci, cu acea naivitate indiușoătoare a omului de treabă, ea crede că cel mai bun mijloc de a ușura situația jenantă a Veronicăi este să... schimbe vorba... Firește, rezultatul va fi exact invers. Hodoronc-tronc chestiei cu mezelurile tocmai indică limpede că faptele Veronicăi trebuie ascunse ca o rușine, ca ceva de care e bine să nu se vorbească deloc. Și această ignorare voită a subiectului discutat are ceva sinistru. Seamănă cu ignorarea celui despre care se zice, peiorativ: „el pentru noi e ca și mort”. Stîngacea stratagemă a bunicăi are sunet de înmormîntare.

Am spus de multe ori că funcțiile fundamentale ale cuvîntului în cinematograf sînt: ascunderea gîndului, exprimarea indirectă prin vorbe care vorbesc despre cu totul altceva decît adevăratele noastre intenții, dar care tocmai de aceea încă și mai impresionant le vor traduce. Scurta frază cu mezelurile e un strălucit exemplu.

O altă funcție a vorbirii filmate este aceea de acompaniament sonor, de zgomot pe care îl face limbajul articulat; este simpla gălăgie provocată de viața în societate.

Mai există și alte funcțiuni. Voi scrie odată un lung studiu asupra unui gen literar nou, și foarte subtil: comentariul cinematografic (sau, cum numesc asta criticii noștri cinematografiști romîni: „influență a neorealismului italian”). În sfîrșit, mai există în film o categorie de cuvinte care au curioasa proprietate de a nu fi rostite. Există un fel particular de a tăcea, altul decît simpla dorință de a nu vorbi. Este tăcerea clădită pe o enormă dorință de a vorbi și pe neputința de a o

face. Este binecunoscuta situație cînd „nu găsim cuvinte”, sau cînd vorbele rămîn gîtuite înainte de a ieși din fundul gotei. Atunci greutatea o rezolvăm trecînd de la grai la mimică. Cînd micuța Galea, îmbrăcată în uniformă soldățească își ia rămas bun, înainte de a pleca pe front, de la marea ei prietenă, bătrîna actriță, — aceasta din urmă o asaltează cu un potop de fraze ciunte și cuvinte strangulate, care toate repetă aceeași idee; toate spun: „nu înțeleg”, „nu se poate”, „nu înțeleg cum de se poate ca două ființe ca noi să stea de-acu înainte atît de departe una de alta; ca toate visele de viitor artistic și teatral ale noastre să se stingă; ca să nu ne mai vadă prietenii iubiți; ca primejdia și suferința, mizeria și moartea să înconjoare de-acum toate ceasurile vieții noastre...” Cam acestea sînt insolubilele gînduri exprimate în crîmpee încoerente de bătrîna actriță. Galea răspunde și rezolvă. Dar fără cuvinte. Cuvintele există, dar sînt prea multe ca să le poată scurge pe toate. Atunci, cu amîndouă mîinile îmbrățișîndu-și prietena, Galea așează ochii ei direct pe viitor. Privește adînc, încet, cu o înfînită dulceață, ca pentru a spune un lung „da”, liniștit și sigur; ca pentru a spune: „da... toate se vor aranja... da... totul o să reînceapă... e așa de limpede că toate se vor aranja...” În timpul acestui moment mimic de o supremă artă actoricească, spectatorul încearcă o senzație de lămurire, de înțelegere deplină a tuturor cauzelor care fac certă revenirea la fericire...

Dar mai există și cazuri cînd cuvintele în film nu împlinesc nici-una din slujbele enumerate, cînd nici nu ascund gîndul, nici nu imită zgomotul limbajului articulat, nici nu explică brusc și retroactiv pricini multe ale întîmplărilor trecute; cînd cuvintele nu servesc decît ca ornament. Li se cere un singur lucru: să fie spirituale. În „Cocorii” găsim multe replici care s-au pus acolo doar pentru că au haz, și prin asta relaxează nițel tensiunea dramatică. De pildă, cînd Boris, spre ziuă, se furișează desculț și tiptil în casă, unde dă peste bunică-sa. Fîsticit o întrebă: „Nu

te-ai culcat?" Iar bunica răspunde scurt: „Ba m-am și sculat“.

În sfârșit, sînt cazuri cînd avem nu numai poftă de a ne exprima în cuvinte, dar cînd am și găsit cuvîntul potrivit, cel mai potrivit, și totuși nu-l rostim. Nu din impedimente de morală, ci din motive oarecum... științifice. Cuvîntul acela foarte potrivit este în același timp o imposibilitate logică. Dar iată cazul concret, pe care l-am găsit tot în „Cocorii“.

Boris, împreună cu un camarad, a plecat în recunoaștere. Camaradul e lovit de un glonț. Boris îl cară în spinare pînă găsește o pădure, unde îl sprijină de un copac. Curînd însă este rănit și el. Se prăbușește și, cum se află el așa, trîntit, cu fața privind spre cer, ni se dă una din cele mai uimitoare pagini din antologia imaginii cinematografice. Virful pomilor începe să danseze pe retina amestecată a lui Boris, norii valsează în turbilioane, iar peste această horă celestă curge, ca un riu, corțeul de amintiri, cu Veronica în rochie de mireasă și tot alaiul de nuntași. Iar la sfârșit, camaradul se ridică pe o rină și, văzîndu-l pe Boris nemișcat, începe să strige „ajutor!“.

Dar Boris îi explică, foarte scurt, că e absurd să ceară ajutor. Căci — zice el :

„ — Nu... nu sînt rănit... eu... sînt...“

Și nu îndrăznește să termine fraza. Iși dă seama că e inadmisibil logiceste ca cineva să spună despre el însuși, la indicativul prezent, că este mort. Și totuși nu putea spune decît asta. Căci limpede, categoric, asta era. Boris nu avea nevoie să fi învățat psihologie, să i se fi spus că acea vertiginosă imagine de amintiri este exact ceea ce în manuale se numește „le moi des mourants“ sau „das Ich der Sterbenden“. El percepea moartea direct și liniștit, așa cum percepem călimara din fața noastră. Iar vorba care lipsește, vorba care se potrivește, această vorbă o va spune spectatorul...

Tulburătoare clipă, cum numai odată am mai întâlnit în arta cinematografică. Era un film suedez : „N-a dansat decît o vară“. În urma unui accident de motocicletă, la

marginea unei păduri, o fată moare. Vede moartea. Și asta se exprimă așa :

— De ce e așa de întuneric? (și în acel moment soarele strălucește orbitor) ...Apoi, tot pe iubitul ei, ea îl întreabă : — De ce e așa de frig? (și sîntem în iulie, pe o zi toridă)...

Ajungem acum la secvența finală. Veronica, silindu-se a crede că Boris poate, totuși, nu a murit, vine în goană, cu brațele încărcate de flori, la locul unde sosesc băieții întorși din război. Treptat treptat, va afla că Boris al ei nu mai vine. Atunci autorii filmului au crezut nimerit a introduce un lung discurs rostit de unul din demobilizați despre cei căzuți. O asemenea cuvîntare era artisticeste necesară, ba chiar indispensabilă. Credem însă că trebuia introdusă cu totul altfel. Autorii au simțit asta. Ei doară dăduseră în cursul filmului dovada că știu găsi asemenea forme cu totul noi. În tot cursul acestui film, lucrurile care se petrec sînt teribil de cotidiene. Dar ni-s arătate cu atîta originalitate plastică, încît avem mereu impresia că azi, acum, aici, pentru prima oară în lume, un om moare, un bărbat sărută o femeie, un tată își pierde feciorul, pentru prima oară în toată istoria umanității.

Mijlocul esteticeste valabil pentru plasarea celui discurs patriotic despre cei ce nu se vor mai întoarce a și fost pe jumătate descoperit de ei. Intr-adevăr, pe cînd Veronica, în mijlocul mulțimii exultante și delirante, se cufundă în imensa ei nenorocire, un bătrînel drăguț îi înțelege drama și-i atrage atenția că „acum, cineva, acolo, vorbește și despre cei care n-au putut să vină“. Asta era soluția cinematografică justă. Din acel moment discursul trebuia împărțit în două; deoparte imaginea, imaginea oratorului gesticulînd retoric și inaudibil, — pe de altă parte bătrînelul care repetă, reproduce în șoaptă Veronicăi la ureche cuvintele vorbitorului. Veronica nu poate să-l audă pe orator. Ea este zdrobită de durere, într-o stare de prostrație, de obnubilăție care se învecinează cu anestezia. Dar bătrînelul îi va vorbi foarte aproape, la ureche. Vorbele lui vor sufla

direct pe fața ei. Și vorbele nu vor mai fi debitate pe tonul de solemnitate și aparat al soldatului de pe tribună, ci vor fi spuse încet, cu voce joasă și vibrantă ca o confidență; cuvinte frumoase și calde, traduse în limba inimii. Așa trebuia „compusă” scena; adică așa cum la început se gândiseră chiar autorii filmului.

Secvența aceasta însă nu e chiar ultima, ci antepenultima. După ea urmează sosirea în mulțime a tatălui lui Boris, acela care o

blamase cel mai sever pe Veronica, și care acum vine să așeze binișor o mână prietenească și iertătoare pe umărul fetei. Păcatul a fost purgat. Și în orașul mântuit de război, viața poate reîncepe iară. Și ca un „punct de orgă” peste această deschidere de reînceputuri, o ultimă imagine: un cețățean din mulțime arată pe cer cum, grupați în escadrilă de o astrală disciplină, *se reîntorc cocorii.*

„NU ȘI INACCEPTABIL“

De câteva luni, conducătorul Departamentului de Stat folosește în limbajul său diplomatic, alternativ, două cuvinte: nu și inacceptabil. Domnul Dulles le întrebuițează cu predilecție atunci când e vorba de propunerile făcute de Uniunea Sovietică în vederea realizării unui program de dezarmare sau de adoptarea altor măsuri necesare normalizării relațiilor internaționale. Nici nu ajung bine mesagiile sovietice la Departamentul de Stat când, automat, diplomația americană — și după ea cea a țărilor occidentale — resping propunerile realiste ale guvernului sovietic.

Hotărîrea Uniunii Sovietice de a înceta în mod unilateral experiențele cu toate tipurile de arme atomice a aflat în întreaga lume o opinie publică favorabilă. Parlamentele și guvernele unor state au salutat gestul generos și umanitar al Uniunii Sovietice subliniind adînc sa semnificație. Premierul Japoniei Kiși, premierul Nehru, președintele Sukarno, președintele Nasser, primii miniștri ai Suediei și Austriei, au stăruit în mesagiile lor adresate Uniunii Sovietice asupra umanitarismului ce stă la baza hotărîrii guvernului sovietic, manifestîndu-și totodată dorința ca și guvernele altor puteri atomice să imite acest gest.

Domnul Dulles nu și-a desmințit însă recenta sa poreclă, aceea de „mister No.“ Manifestînd un total dispreț față de arzătoarele dorințe ale omenirii, bagatelizînd pericolul războiului atomic, căutînd să treacă ușor peste importanța hotărîrii guvernului sovietic, diplomația americană a respins propunerea ca S.U.A. să înceteze de asemenea experiențele cu armele nucleare. Acest refuz confirmă concluzia la care a ajuns după o călătorie în Europa cunoscutul comentator Walter Lipmann. Acesta afirmă că în mod evident „părerile americane asupra politicii sînt demodate“. Departamentul de stat se menține pe vechea și rigida poziție a diplomației americane de intensificare a înarmărilor și a războiului rece. Dar cum de data asta nu se puteau respinge pur și simplu propunerile Uniunii Sovietice s-a încercat o motivare, reluată și amplificată de întreaga presă occidentală.

Primul argument a fost acela că hotărîrea guvernului sovietic ar fi un act pur propagandistic. Este necesară observația că în apus termenul „propagandă“ este folosit într-un sens larg și adeseori impropriu ca și acela de „comunist“. Acțiunile guvernului sovietic îndreptate către consolidarea păcii, către spulberarea coșmarului atomic, către o dezarmare totală și un control eficient, sînt considerate propagandă pentru simplul motiv că ele, corespunzînd aspirațiilor opiniei publice mondiale, sînt întotdeauna primite de ea cu o vie satisfacție. Scriind în această ordine de idei în ziarul „Figaro“, Raymond Aron afirma: „Să lăsăm însă bătălia propagandei în care guvernul sovietic dispune de atuuri pe care o coaliție a statelor libere, chiar cu conducători de

geniu, n-ăr putea să le posedă“. Este limpede că Raymond Aron încurcă puțin lucrurile. Propaganda la care se referă este ofensiva de pace a Uniunii Sovietice căreia cercurile politice occidentale, deloc doritoare să se ajungă la o rezolvare rapidă în spiritul voinței popoarelor nu-i opun decît declarații vane. Cît privește atuurile despre care e vorba, ele ar putea fi reduse la unul singur și anume la sensul istoriei în numele căreia acționează Uniunea Sovietică. Și în adevăr, oricît ar fi de geniali, guvernânții Europei Apusene nu se pot opune acestui sens istoric. Prin urmare nu poate fi vorba de propagandă acolo unde se produc acțiuni concrete și probe efective de bunăvoință. Iar dacă aceste acțiuni în limbajul politic occidental se numesc propagandă, cine împiedică oare guvernele apusene să facă și ele o asemenea propagandă ?

Referindu-se la încetarea experiențelor atomice, președintele Eisenhower afirmă că nu e vorba „decît de o problemă secundară“. Cea principală fiind după domnia sa aceea de a obține stocuri imense de „arme tactice curate cu efect limitat“. La ce-ar folosi acestea, răspunde domnul Dulles. Ele sînt bune pentru „un atac care ar fi purtat cu asemenea mijloace încît să nu antreneze în mod irevocabil folosirea bombelor termonucleare în scopul distrugerii omenirii“. În loc de a răspunde gestului Uniunii Sovietice, Departamentul de Stat, ca într-un veritabil dialog al surzilor, declară că preocuparea sa principală este aceea de a găsi „bomba curată“ fără cenușă radioactivă, bombă cu care se vor putea distruge orașe și țări fără ca atmosfera să fie contaminată. (Ce nobilă consolare!) Referindu-se la aceste declarații ziarul francez „Combat“ spune că ele deschid „perspective infernale și care înspăimîntă sensibilitatea umană. Nu există război curat și exterminare higienică... Război și pace, interminabil ciclul care dă omenirii o viață lipsită de fericiri; există victorii, înfrîngeri, revanșe, dar acest război ar însemna sfîrșitul ciclului și al omenirii“.

Propunerile Uniunii Sovietice au drept scop crearea destinderii internaționale, eliberarea omenirii de coșmarul atomic. Guvernul american și împreună cu el celelalte guverne apusene nu manifestă deloc dorința de a contribui la crearea acestei destinderi, la dobîndirea unui climat de încredere reciprocă propice rezolvării marilor și complexelor probleme internaționale ale epocii noastre. În loc ca împreună cu Uniunea Sovietică să abordeze problema dezarmării, guvernul american intensifică cursa înarmărilor, creează provocări ca de pildă zborul avioanelor încărcate cu arme nucleare spre granițele Uniunii Sovietice, continuă experiențele preconizate în atolul Eniwetok. Pacea este în primejdie pe mal departe și va continua să fie atîta vreme cît reaua voință, rigiditatea și războiul rece vor domina concepțiile politice ale occidentului, atîta vreme cît în dispreț total al voinței unanime a omenirii, măsurile unilaterale ale Uniunii Sovietice nu vor fi imitate și de celelalte puteri. Dar acel sens al istoriei, care călăuzește acțiunile popoarelor, va determina, fără îndoială, o schimbare a concepțiilor politice occidentale cu voia sau fără voia cercurilor conducătoare de azi, ceea ce va duce în cele din urmă, la o rezolvare firească și în sensul dorit de popoare.

A. G.

MAESTRII REALISMULUI

(Note despre arta Teatrului Mic din Moscova)

Ceea ce ne-a covîrșit în spectacolele Teatrului Mic — este arta actorului — adică arta teatrului concentrată la componența ei fundamentală.

Ești uimit anume de nebănuita putere de creare cu mijloace actricești a unei imense și variate lumi — tipuri, caractere, medii sociale, psihologii și fizionomii atît

de diferite, de diferențiate și surprinzător de multiple — încît dacă ai vrea să găsești vreo asemănare în creația universală ești obligat să te gîndești la Balzac sau la Dickens. Există în arta teatrului Mic o uluitoare știință a portretizării, — indiferent de întinderea rolului sau de funcția lui în țesătura dramatică, o extraordinară capacitate de modelare a unor imagini scenice „făcînd concurență stării civile“, — proprii numai titanelor realismului. (Lucrul este foarte explicabil dacă ne gîndim că aceleași condiții care au dus la tumultoasa izbucnire a marelui realism rus în literatura secolului trecut, au prezidat atît nașterea Teatrului Mic cît și conșurarea stilului său de creație. Și nu trebuie uitat rolul pe care l-a avut în deșinirea acestui stil dramaturgia marilor realiști Gogol și Ostrovschi).

*

Ni se pare deci a surprinde în măiestria portretizării facultatea dominantă a artei Teatrului Mic. De aici un caracter special pe care-l are dramatismul spectacolelor sale, aparent neconstruite. De fapt avem de a face cu un tip propriu de construcție, unde conflictul izvorăște nu atît din situații construite, cît prin punerea laolaltă, prin confruntarea între ele a diverselor portrete. Ceea ce duce inevitabil la ciocniri, la coliziuni dramatice. Oameni diferiți, atît de net conțurati în însăși alăturarea lor trebuie să desvolte un conflict. Și cu cît portretizarea le e mai finisată actoricește, cu atît intensitatea dramatică a spectacolului e mai mare.

*

Acest mod de realism teatral, pe care Nemirovici Dancenko l-a deșinit „realism pictural“, a culminat demonstrîndu-și valoarea specifică în spectacolul „Satul Stepancikovă și locuitorii săi“ (adaptare de N. R. Erdman după o povestire de Dostoevski). Este aici o galerie de tipuri extraordinară. Climatul social, moral, psihologic, dar și cel fizic, geografic aș spune — este atît de prezent în actori, prin tipurile realizate, încît face inutilă crearea unei „atmosfera“ scenice exterioare, „ajutătoare“ interpreților, prin decor, lumini, etc. — care la un moment dat încetează să te mai intereseze, rămînînd un simplu cadru inert. Arta actorilor absoarbe totul și creiază ea atmosfera. Căci ce poate fi mai dens ca atmosfera decît salonul generăleseî Krahotkina, unde pictura personajelor atinge (ca și în neuitatele scene din „Suflete moarte“ prezentate de M.H.A.T.) un grad limită: imaginea e atît de saturată, încît ori ce adaos, cît de mic, nu ți-l mai poți închipui ca posibil.

*

Această prodigioasă putere de plasticizare a chipului omenesc nu e lăsată însă să prolifereze anarhic, accidental, ci e guvernată de asumarea unui sens general, pe care trebuie să-l degajeze întregul. Fiecare personaj are o funcție bine deșinită în totalul tabloului, contribuînd la afirmarea mesajului imaginii generale. Realismul actorilor teatrului Mic stă în imbinarea minuției conturării personajelor cu o idee generală, care le organizează detaliile și le dă un sens, se face prin ele aparentă. Nici o clipă, în jocul actorilor moscoviți, mulțimea amănuntelor, nu a imbcîștit sensul personajului, nu a năclăit transparența ideilor. Capacitatea de individualizare și forța generalizării — ca în ori ce veritabilă artă realistă — concuau în aceeași realizare. Un exemplu: Imaginea moșierului Rostanev din „Satul Stepancikovă“, creată de M. I. Tarev, realizează un întreg univers sufletesc. Entuziast, confuz și gol, aprinzîndu-se ușor la niște idei pe care nu le înțelege și le încurcă („știință“, „literatură“, „mineralogie“), fals energic și fals autoritar, fricos, credul și fără voință, ușor de manevrat ș.a.m.d. — toate aceste trăsături sînt întipărite parcă de totdeauna în fizionomia actorului — cu ochii larg deschiși, mereu uimiți, — cu tonurile gălăgioase, sparte, mereu în afară, — cu o risipă de gesturi, trădînd nesigurantă și panică interioară, — cu reacții intempestive, puse sub sem-

nul unor afecte de moment, mereu impulsiv, niciodată chibzuit... Ai crede, atât de autentic și de organic e realizat temperamental personajul, că interpretul aparține el însuși aceleiași familii de temperamente, că se încadrează aceluiași bio-tip uman. Și iată-l în Romodan — activistul de partid din „Aripi” de Korneiciuk — pe același Țarev. Ce imagine contrastantă! Un om calm, așezat, reflexiv — cu vocea domoală, caldă, dinăuntru, cu privirea scrutătoare, care judecă și cîntărește, cu o flăcără interioară filtrată prin gene, cu o economie în gesturi dezvăluind forța echilibrată, dominată de rațiune... Liniștea și siguranța lăuntrică a lui Romodan par atât de așezate, de personale, de exclusive, încît cu greu poți admite că ele coexistă în același actor cu tumultul dezordonat, cu nesiguranța și instabilitatea lui Rostanev.

Alt exemplu. Dacă ar studia cineva știința privirii în compunerea unui personaj ar trebui să înceapă cu Șatrova. Expresivitatea ochilor ei are o rară capacitate de a caracteriza un personaj. Iată, de pildă, privirea posomorită a Matrionei, cu ochii aspri, duri, pîndind sinistru din figura-i împietrită, rostogolindu-se deodată cu licăriri drăcești la vederea banului, dar repede disimulată în acea căutătură ternă, fixă, de o trudită cumsecădenie, căutînd parcă să dea celor mai înșiorătoare șapte un aer obișnuit, firesc. Și iat-o pe generăleasa Stessel, Vera Alecseevna (din „Port-Arthur”) — femeie obișnuită să obțină totul de la soțul ei, cu o privire alintată de copil rizgîiat, cu o naivitate afectată în ochi, care parcă tot timpul cere să fie răsfațată, gata să plîngă la primul refuz.

Și cu totul alte arme are în privire personajul din „Inima nu-i piatră” de Ostrovski, interpretat la recital. Privirea vie, iscoditoare, insolentă, ochii extrem de mobili, strălucesc echivoc, alunecă provocator, sugerînd vulgaritatea personajului. Și toate aceste posturi contrastante cu aceiași ochi ai aceleiași actriței.

*

S-ar putea vorbi mult despre marea artă a compoziției cu care ne-a desfațat Turcianinova. Iată de pildă imobilitatea ei neguroasă, de zeitățe păgînă, împietrită în fanatism — cum ne-a apărut în personajul generălesei Krohatkova, alături de uimitoarea vioiciune, mișcare și luminozitate a figurii bătrînei învățătoare din „Aripi”. Ambele ipostaze contrastînd puternic cu imaginea decrepitudinii, a sleirii somnolente a vieții, pe care ne-a adus-o cu o teribilă concreteță în rolul cerșetoarei din „Vinovații fără vină”.

*

Și exemplele ar putea continua cu toți actorii trupei... Dar cu această aglomerare de detalii, arta teatrului Mic nu se epuizează. Ele sînt doar o treaptă pentru atingerea dimensiunilor majore. De pildă, atîta condensare de material concret (și aici intră și zdrențele Anjusei, și negii lui Toma Fomici, și ochiul căzut al cerșetoarei, și limba bătălgănită a lui Ciugunov și infernala frizură a Obnoskinei) dă în ansamblu o viziune de coșmar, de absurd. Și așa ne și apare — nouă spectatorilor, ca și tînărului nepot cu vederi înaintate venit din St. Petersburg — Satul Stepancikovo în casa lui Rostanev și salonul mamei acestuia, ferocea generăleasă. Iar scena falsei izgoniri a lui Foma — cu agitația frenetică a celor două bătrîne într-un schelălăit demențial, cu Anna Nilovna (Skorobogatova) alergînd pe covor în patru labe, într-un lătrat întărit — pare o viziune de infern. Puterea de exprimare prin imagini plastice, proprie actorilor și regizorilor teatrului Mic, atinge cu „Satul Stepancikovo” adîncimi de concepție pe care nu le puteai întrevede.

*

Alături de picturalitatea tipurilor și caracterelor, arta Teatrului Mic stă în utilizarea plastică a limbajului. E vorba de o autenticitate în vorbire, care integrează personajul într-un mediu social, o cultură, o mentalitate, un orizont uman, vîrstă,

psihologie individuală, etc. Ceea ce dă un puternic caracter realist dialogului scenic, spre deosebire de vorbirea uniformă, „literară“ de fapt livească, nediferențiată a actorilor altor teatre. (Și de asemenea un caracter de oral, de vorbit, nu de recitat) Caracterizarea prin limbaj a personajului cere însă o înaltă măiestrie a vorbirii, care unește finețea observației cu stăpînirea expresivității, coloraturii, pitorescului, valorilor poetice și muzicale ale limbii. Cît de autentic e graiul țăranilor din „Puterea Intunericului“ și cît de distanțat e pitorescul limbajului lor de grotescul „conversației“ mușajirilor generăleseii din „Stepancikovo“...

★

Dar gradul de măiestrie al limbajului scenic atinge apogeul în arta rafinat și subtil de simplă, cu un pronunțat caracter popular în același timp, a lui Ilinsky. Fără „decor“ și „atmosfera“, singur, pe o scenă goală, Ilinsky este și vizitiul, și călătorul, și trăsura, și caii, și steпа, și pădurea, este toată lumea rusă evocată de Cehov în povestea pe care actorul ne-a recitat-o în cadrul festivalului final. După cum o aceeași rafinată stilizare a bițiguielilor copilărești ne-a dat impresia de neuitat a „Copilăriei“, evocată în toată savoarea inocenței ei, prin recitarea unei poezioare de Marșak. Maximum de expresivitate prin extrema simplitate, pare a fi formula artei lui Ilinsky.

★

La capătul acestor notații vreau să consemnez ceea ce socotesc a fi punctul culminant al dezvoltării artei Teatrului Mic — sinteza temeinicelor și laborioaselor sale tradiții și a spiritului novator: „Puterea Intunericului“. Socotesc așa pentru că în acest spectacol am găsit toate mijloacele plasticei actoricești — picturale și de limbaj — supuse la o intensă combustie pînă au ajuns în stare de incandescență, dilatănd drama lui Tolstoi pînă la limita generalizării și conferind dimensiuni uriașe patimilor, pasiunilor și suferințelor eroilor săi. Fără să escamoteze baza istorică, regizorul Ravenskih a condus interpretii spre asemenea neprevăzute intensități sufletești — încît simțiam cum asupra izbei din piesă se dezlănțuie toate furtunile ce pustiau o întreagă Rusie.

Arareori am putut vedea exprimate cu atîta forță, extremă încordare și autenticitate totodată — sbaterile sufletului omenesc, prins în rețeaua unei situații care-i înstrăinează omenia. Lupta disperată a omului pentru a-și păstra — în condiții neumane — umanitatea, mi s-a părut a fi larga generalizare a acestui spectacol. Ar fi multe de spus despre fiecare interpret sau despre momentele spectacolului luate în parte. Cu regret ne vom restringe la cîteva sublinieri: Deslănțuirea lui Nikita (Doronin) din tabloul III, marile momente ale Amietkăi (Roek) în scenă cu Mitrici, și mai ales în scena în care descoperă misterul nativității) liniștea odihnitoare a bunului Mitrici (Jarov)

I. T

DESPRE COLECȚIA „POVESTIRI FANTASTICO-ȘTIINȚIFICE“

Orice cetățean al veacului XX a aflat de Sputnik și chibernetică. Priceput sau ignorant într-ale fizicii, se visează străbătînd galaxiile.

Consecință logică — eroii romanului contemporan nu mai călătoresc în diligență și cu expresul sau avionul, știu că tuberculoza se vindecă cu pass și streptomycină, își rezolvă drama unei întîlniri pierdute prin telefon sau chiar radiogramă. Multe tragedii mari au devenit mici neplăceri.

Știința — acest loc comun al vieții noastre zilnice — nu a îmbogățit doar tematica și resursele scriitorilor epocii moderne ci a dat naștere și unui nou gen literar, anume fantastico-științificul. Apărut în veacul trecut, când viitoarea stăpînire a văzduhurilor și oceanelor era presimțită, numără precursori iluștri, dintre care Hawthorne, Hoffman și Poe sînt cei mai cunoscuți. După Verne și Wells, care l-au dus la înflorire, fantastico-științificul a tentat scriitorii contemporani ca Alexei Tolstoi și Capek. Piese de teatru și poeme, nuvele și romane îmbogățesc pe toate meridianele acest compartiment al literaturii contemporane.

Înainte de război literatura fantastico-științifică autohtonă era destul de săracă, numărînd prea puține încercări, între care „Orașe înecate“ de Aderca sau „Ber căciula împărat“ de I. C. Vissarion.

Datorită revistei „Știință și tehnică“, care a inițiat editarea „Colecției de povestiri fantastico-științifice“, încercările sînt din ce în ce mai numeroase. Majoritatea celor peste 70 de broșuri apărute în decurs de trei ani, sînt originale. Alături de maestrul Mihail Sadoveanu al cărui roman „Cuibul invaziilor“ a fost republicat, și de Victor Eftimiu care a scris „Pe urmele zimbrului“ (se pare că Eusebiu Camilar pregătește o „Atlantidă“ iar Ion Marin Sadoveanu „Povestea unui chimist în luptă cu alchimia“), o serie de tineri își încearcă condeii în romanticul gen.

Preocupările lor sînt diverse și reușita nu e totdeauna egală. Totuși atît la Ioana Petrescu, la Octavian Sava și Alexandru Andy, care parodiază uneori amuzant aventurile lui Sherlock Holmes în „Pisica din Baskerville“ sau la Adrian Rogoz și Gherea, aceștia din urmă practicînd specificul genului spre deosebire de ceilalți ce utilizează uneori fantastical, altă dată științificul și alteori parodia, se simte un entuziasm promițător.

Acest entuziasm, care singur nu ajunge, se cuvine însă uneori temperat. Broșurile colecției apar cam de trei ori pe lună. Ritmul editorial grăbit împieteză adesea calității lor literare. Probleme interesante în jurul cărora s-ar putea construi o acțiune viaie sînt tratate superficial. Lipsa de substanță a personajelor este înlocuită de ponciful sentimental sau aventuros. „In acest scop a fost îndrumată de către Profesorul Eugeniu Birlea, care și el se hotărîse, la fel de eroic, să nu se îndrăgostească niciodată“ — e una din cele trei fraze care definesc biografia și implicit profilul psihologic al Cellei Opran, eroina în jurul căreia Rogoz și Gherea dezbat problema interesantă și acut modernă a înlocuirii cordului omenesc. Faskerty, Donat și Haas, care au scris o nuvelă viaie unde aflăm pagini emoționante din jurnalul unei deportate de la Auschwitz, recurg la quiproquo-uri sentimentale inutile sau la clișeele romanelor polițiste de calitate îndoielnică.

Ar fi de dorit că autorii să urmeze pilda înaintașilor și contemporanilor, pe care însăși colecția îi traduce ades (Robert Louis Stevenson: „Diavolul în clondir“, Nathaniel Hawthorne: „Făurarul de frumusețe“ — care nu știu din ce motive a fost prescurtat — Ștefan Zweig: „Jucătorul de șah“, Efremov: „Nebuloasa din Andromedă“). Deși nedisprețuit de maturi, fantastico-științificul se adresează mai ales tineretului. E de dorit ca imaginația și gustul pentru știință să-i fie stimulate printr-o literatură fantastico-științifică de calitate, precum o practică Efremov în U.R.S.S. sau Jean Jacques Bernard în Franța.

De altfel predilecția tinerilor autori ai literaturii fantastico-științifice — cu excepția lui Rogoz și T. Negoită — pentru personajele exotice, e curioasă. S-ar părea că nu-și pot închipui un savant sau un sportiv român pus în situații fantastice. Le sînt oare mai familiari francezii, americanii, englezii și italienii, cunosc mai bine peisajul marocan sau argentinian decît Carpații sau Marea Neagră? Mister!

Din nefericire, culoarea locală e redată adesea prin amănunte geografice nelegate organic și caracteristica națională prin interjecții ca „Himmel Herrgott!“ (vorbește un neamț „All right!“ (eroul american), „Ma chère“ (vorbitoarea desigur e franțuzoaică).

Probabil eroii ar câștiga mult în adincime, aparținând unei națiuni pe care autorii o cunosc direct. Literatura fantastico-științifică cere doar întâmplări neobișnuite. Și ele sînt mai captivante dacă survin în viața unor ființe mai apropiate. E cu totul altceva, cînd eroii aparțin viitorului ca în „Nebuloasa din Andromedă“, roman datorit savantului și scriitorului Ivan Antonovici Efremov. Caracteristicile naționale sînt depășite în societatea viitorului — și încă se mai poate vorbi de tip nordic, sudic etc. Romanul lui Efremov, strălucit exemplar al genului, îmbină posibilul științific cu visurile filozofice contemporane într-un întreg armonios. Imaginația cititorului e stimulată, inteligența lui invitată să contribuie activ.

Bilanțul colecției e promițător. Simpatiile cititorilor sînt pe cale de a fi câștigate. Atunci la ce e nevoie de „reclama“ copertelor țipătoare amintind afișele de demult ale cinematografelor din provincie? („Misterele unei curse“ vol. V, „Balaurul Mărilor“ etc.). Asemenea coperte violente în nici un caz nu atrag pe cititor.

R. I.

PRIMEJDIĂ DILETANTISMULUI

Față de unele excese apologetice, elogii fără discernămint și laude șablon, care coexistă într-un climat destul de pașnic în presa noastră literară, orice atitudine exigentă justificată, bine cumpănită și neîritată merită să fie remarcată. Pondere și spiritul critic activ nu pot fi confundate însă cu criticismul juvenil și sentințele de respingere fără drept de apel. Popularitatea obținută pe această cale este subredă și credem că nu așa ceva a urmărit Ion Oarcășu cînd pentru a semnala apariția unor fragmente din „Surîsul Hiroșimei“ a găsit potrivit mai întîi să formuleze un șir de rezerve capitale cu privire la talentul poetului E. Jebeleanu.

În primul rînd că este facil procedeu de a-ți ușura argumentarea meritelor unei lucrări literare, punînd semnul minus în fața aproape a tot ce a creat mai înainte scriitorul respectiv. Apoi, dacă ținem seama că poetul în cauză scrie de prin 1927, pare greu de presupus că s-ar putea deșina profilul său real neîntinînd cont de evoluția concretă în acești peste treizeci de ani de activitate neîntreruptă. Despre o întregă perioadă a activității lui Jebeleanu, criticul afirmat la Tribuna în decursul unui an și ceva, se pronunță categoric: „manierism și ambiție vană“. Este bine poate ca cititorul să afle că în această caracterizare definitivă se cuprind creații pe care colegi de generație ai poetului și spiritele autorizate le-au întîmpinat cu alte cuvinte. „Această poezie deși descriptivă — scria Mihai Beniuc, la Cluj chiar, în „Pagini literare“ 3—4, 1934 — trăsătura ei fundamentală este interiorizarea, răsunetul ce ți-l deșteaptă în suflet lucrurile semnificative sensibilizate din afară“. Un alt poet, căruia îi era recunoscută receptivitatea, comenta la fel: „Cu un peisaj singular, cu clarviziune și luciditate, „Nimi sub săbii“ argumentează în favoarea unui poet subtil și sensibil, care prin ostentativă atmosferă a poeziei sale realizează un climat special“. (Al. Robot în „Rampa“, 23 mai 1934). În fine, iată și opinia unui cronicar literar de profesie: „Traducător subtil al lui Rilke, liric de nobilă atitudine și de vîguroasă și colorată expresie, poemele prezente îl consacără drept unul din fruntașii generației sale“. (Pompiliu Constantinescu în „Vremea“, 3 iunie 1934). Desigur, criticul de astăzi este în drept să aibe altă părere.

O minimă probitate profesională îi cere însă să argumenteze *cît de cît*, fiind seama și de opiniile formulate anterior. Astfel ne apare prezumțioasă afirmația că Jebeleanu se dezvăluie ca poet „abia cu Lidice”. Poeziei acesteia scrisă în 1950 i-au precedat un poem de amplă vibrație cum este „Ceea ce nu se uită”, „Celor căzuți pentru libertate”, una dintre primele manifestări izbutite ale poeziei noastre noi, „Invingătorul” în care atributele sculpturale ale creației lui Jebeleanu se aplică pentru întâia dată unui conținut nou, și ciclul „Minerii din Franța”. Poemul „În satul lui Sahia” contemporan cu „Lidice” este lichidat prin omitere, iar despre „Bălcescu” nu se spune decît că-i „lungit peste pulețile noastre de urmărire a unei desfășurări epice uniforme”. Oarcășu decreteează că Jebeleanu n-are „fantezia prodigioasă” și nici „simțul muzicalității”, insinuînd lipsa de suplețe și spontaneitate. Ce șrapează este faptul că toate aceste „opinii” sînt prezentate ca și cum ar aparține majorității și deci n-ar mai fi necesar să se și demonstreze. În felul acesta se elimină din peisajul literaturii noastre prezente opere valoroase care reprezintă diversele ei stadii de evoluție, hotărîndu-se arbitrar, înaintea timpului, ce rezistă și ce nu.

Admițînd că „Surîsul Hiroșimei” se va dovedi o creație superioară poemului „Bălcescu”, este foarte probabil că experiența acestuia l-a călăuzit pe Jebeleanu să adopte de astădată un procedeu poate mai adecvat posibilităților sale, concepînd sub forma unei suite de poeme condensate. Criticul raportează în exclusivitate la tehnica, pe care o numește „filmare încetinită de naturi moarte”, din „Lidice”. Dar dacă e cazul să căutăm de acum analogii, nu se stabilesc oare mai firesc cu „Ceea ce nu se uită”? Apelul la memorie, retrăirea în prezent sînt atitudini lirice substanțiale care ar justifica apropierea. Evocarea intens dramatică amintește de momente din „Bălcescu”. În fine, ascultăm corzi lirice pe care poetul și-a trecut degetele cu mulți ani înainte. Ceea ce criticul numește solemnitate în imaginile într-adevăr foarte bogate în sugestii din „Zorile” reactualizează, de fapt, o veche somptuozitate a poetului. Se regăsește apoi și o cunoscută și prețuită solemnitate în blestemul covârșitor din „Un glas”, ca și în excelenta introducere „Întîlnire cu Hiroshima”. Cît de adevărată era observația lui Beniuc că Jebeleanu „interiorizează”, se verifică în această introducere. Nota dramatică a întregii suite dată aici, de treptata pătrundere în sufletul poetului a marii dureri pricinuită de catastrofa atomică. Tăcerea pămîntului, inexistența mormintelor (subliniată grav de refrenul parcă mîngietor, parcă răscolitor : „Vînt... vînt... vînt... vînt”), memoria pruncilor uciși, spulberați nu se știe unde, pregătesc și justifică explozia de cutremurare a poetului :

Fiece palmă de pămînt
Ascunde-i catafalc...
Parc-a strigat pămîntul
Călcat de mine : — Mamă...
Oh, aripi dă-mi, văzduhule de smalt,
Să fiu ușor ca tine, să mă-nalț,
Să nu ating cu pasul nici o rană,
Să taie-aripa-mi cerul, îngerește...

Nu este cazul să ne hazardăm pentru a stabili ce va fi „Surîsul Hiroșimei” înainte de apariția integrală. Din fragmentele publicate constatăm doar că regăsim elemente concrete întîlnite și altădată în creația poetului, iar aceasta n-o putem reduce, cum ne îndeamnă Ion Oarcășu, la „un material ce se supune greu mîinii modelatoare”. Sînt aici destule pasaje pline de delicatețe și grație, suficiente în orice caz penfru a dezminți epitetul de „laborios” cu sensul de „muncit”, „chinuit”. Se constată deasemeni că nu-i absent nici un anume simț muzical, care depășește păstrarea ritmului fix și po-

trioirea rimelor. Este o muzicalitate amplă, de structură, pe care evoluția motivului „speranță” în fragmentele apărute ne îndreptățește s-o prevedem.

Încă odată, nu-i pretindem lui Ion Oarcășu să formuleze aprecieri identice cu ale celorlalți critici. Uniformitatea opiniilor este enervantă, însă nu mai mult decât așierea unor atitudini de frondă neîntemeiată și pripită. Criticismul, ca și tonul apologetic, favorizează apariția aceleiași supărător diletantism.

G. Ș

MITOLOGIE DUPĂ URECHE

În trei foiletoane din „Gazeta literară”, tov. Dumitru Corbea și-a propus să împărtășească cititorilor rezultatele recente sale călătorii peste „mări și țări”. Avem de-a face, cum singur avertizează, cu un amestec de „impresii și gânduri”. De fapt, amestecul este și mai complex: expunerea combină realitatea cu fapte din legendă, întâmplări văzute și altele auzite. Din auzite sînt reconstituite fapte intrate în mitologie, din nenorocire însă vai! cu totul eronat. Cititorul are astfel surpriza să constate că scriitorul atribuie lui Phidias o întâmplare de care el a fost străin, pur și simplu pentru motivul că murise cam cu 5—6 decenii înainte. Nu Phidias, ci urmașul său Praxitele este cel care, pentru prima oară a sculptat-o pe Venera goală, avînd ca model pe frumoasa Phryneea. Îndrăzneala sculptorului era mare, totuși n-a fost tradus în fața judecății. În fața judecătorilor Heliasti a apărut Phryneea și nu în legătură cu sculptorul care imortalizase perfecțiunea formelor ei, ci sub acuzația de profanare a celor sfinte. Avocatul care a apărat-o a smuls vâlul ce o acoperea înaintea judecătorilor, obținînd astfel achitarea. Scena a inspirat un cunoscut tablou pictorului francez din secolul trecut, Gérôme. (Pentru detalii, se poate consulta „Mitologia” de I. Chiriac, vol. II. p. 197—198.)

Ș. B.

O CRONICĂ A PARISULUI ÎN 24 ORE

„Trăim în intimitatea Parisului ca în intimitatea noastră însăși, dar știm noi cu adevărat cum și de ce inima noastră bate, cum este construit scheletul nostru”, — întreabă Elsa Triolet în rîndurile ce prefațează albumul fotografic al lui Robert Doisneau „Pour que Paris soit” (Ed. „Cercle d'Art, 1957)

Ce este Parisul, se știe — sau se bănuiește. Dar ce i se cere pentru ca el să poată oricînd face față prestigiului său cotidian, în genere se ignoră. Sintem obișnuiți cu un Paris imagistic feeric, cel din Baedeker sau din albumele festive, din „rondul de noapte al prinților” — cum se spune publicitar. Pentru sentimentalul incorrigibil care este Robert Doisneau, însă, Parisul nu este orașul în sine, prizonier al propriei sale faime, totdeauna în ținută de ceremonie; pentru Doisneau, Parisul se dezvăluie în inimile oamenilor care-l locuiesc, în aspectele de muncă grea ca și în acelea ale plăcerilor nevinovate.

Pe acei obscuri locatari ai subsolurilor și mansardelor care meșteresc zi și noapte diadema Parisului; pe acei nenumărați făurari ai frumuseților orașului, niciodată figurați în fotografiile ziarelor — ni-i descoperă, în albumul de față, ca într-o pictură de gen, obiectivul lui Robert Doisneau și metafora generoasă a scriitoarei Elsa Triolet. Inspirat s-ar zice din procedeul folosit de Asmodeu, personajul lui Lesage din „Dracul șchiop” care surprindea intimități și taine ridicînd acoperișurile caselor, albumul cuprinde trofeele unei vînători de imagini ale vieții particulare, industrioase, capturate prin

ferestrele de la stradă. În lentila aparatului plimbat de-a lungul și de-a latul fațadelor înalte sau scoborît la nivelul totoarului, s-au imprimat instantanee sugestive, anecdotice: felurile microcosmuri ale realității nenedaturate de „poză” ci fixate de momentul scenic cînd au fost prinse în interiorul vreunui atelier, într-un cămin gospodăresc, într-o sală de curs sau de bibliotecă, pe un ring de antrenament, într-un local de noapte. Mărunte, neînsemnate crîmpee, banale și prozaice, monocrome sau pestrițe, placide sau svîcnitoare, care alcătuiesc totuși spontaneitatea vieții și realităților de fiece zi.

Aceeași operație cinegetică s-a efectuat și sub cerul liber, reporterul fotografic lăsîndu-și instrumentul optic să circule și să procedeze parcă din proprie inițiativă, cu o dezinvoltură ce-și vădește totuși acuitatea într-un sezisant clișeu înregistrînd dinamismul nopții pariziene: prin lentila lăsată mai mult timp deschisă au pătruns, încălecîndu-se, întretîindu-se ca într-un vîlmășag seismic, trepidațiile traficului mecanic amestecat cu pașii pietonilor. Între acest document final al albumului, asemănător unui grafic al febrei nocturne — și scena din hale cu care începe, se desfășoară pe mai multe planuri, însă toate legate de ideea: Pour que Paris soit, o cronică a orașului în limitele a 24 de ore. Albumul vine astfel să suplinească lipsa unei antologii fotografice închinată vieții sociale pariziene, lirismului întruchipat în mișcarea străzilor, în înșinîțele expresii ale profesiunilor, în atîtea ipostaze ale muncii și repausului, ale imensei diversități caracterizînd acțiunile, gesturile, rumoarea furnicarului uman.

Clasînd viața și necesitățile Parisului în trei sugestive și cuprinzătoare elemente: Hrana, Apa, Lumina — Elsa Triolet și Robert Doisneau le ilustrează pe fiecare cu imagini semnificative. Fiecare ceas din succesiunea unei zile are o vibrație proprie, o stemă a sa, o inimă respectivă, chiar dacă toate se angrenează în mecanismul fără oprire al vieții obștești.

De la mijirea zorilor și pînă la ora cînd sîngele electric curge la suprafața Parisului și-i împodobeste nopțile, Robert Doisneau și Elsa Triolet ne dau prilejul să trăim un roman pasionant, cu aventurile și aspectele lui mărețe sau modeste, și să realizăm că numai datorită eforturilor anonime ale celor mulți, asupra cărora ochii autorilor s-au aplecat cu o caldă solitudine, Parisul poate să fie, așa cum îl cunoaștem.

L. D.

EXPOZIȚIA TRNKA

E greu de crezut că o duzină de păpuși și cîteva zeci de fotografii expuse într-o sală ne-au putut forma o idee altfel decît vagă și aproximativă asupra lui Trnka. Doar, confruntarea impresiilor pe care le păstrăm în urma celor două-trei filme Trnka cunoscute publicului nostru, cu ceea ce vedem, din aceleași filme, la expoziție. Oricît de subtilizată, figura de ceară, străbătută de o multitudine de cearcane concentrice, a împăratului chinez din „Privighetoarea împăratului”, — păpușă incremenită într-o atitudine senin filozofică, cu degete lungi, unghii subțiri vopsite în roșu și zîmbet de Buda — ea n-ar putea să te lase să bănuiești prin nimic implicațiile psihologice sguđuitoare ale filmului, atmosfera de obsesie apăsătoare pînă la durere, sau concepția de naivitate rafinată, cu adevărat chinezească, pe care o adoptă regizorul. Tot așa, păpușile descinse în expoziție din filmul „Vechi legende cehe” puteau sugera vizitatorului impresia de grandoare pe care o comunică filmul, prin gesturile lor hieratice, prin atitudinile de adorație și durere avînd ceva din arta primitivă egipteană, în care par a fi incremenit măreț. Poți intui grația lor plutitoare și descîrfa, în trăsăturile fețelor, exaltarea și patosul romantic de care e străbătut filmul. Nu înțelegi însă nimic din atmosfera dominantă a filmului, atmosferă care traduce, printr-un amestec complex, sentimentul de spaimă naivă în fața lumii a strămoșilor, dar mai cu seamă sentimentul omu-

lui contemporan față de ascendenții săi de care-l despart straturi groase de necunoscut, pe care îi vede atât de dezarmați în fața vieții și care îi apar, prin chiar acest fapt, cu atât mai mari, mai eroici. Deși joacă rolul unor oameni vii, păpușile din acest film au pe jumătate, mai ales când apar în mari scene de masă, aerul unor spirite coborâte din altă lume, ca în grupul de fantome al lui Paul Landowski.

Acest dezavantaj al unei expoziții astfel alcătuită — dezavantaj pentru că ne oferă o imagine sărăcită — se transformă uneori în contrarul său, căci păpușile și fotografiile disparate, luate din diverse filme ne stimulează și ne excită fantezia, transpunându-ne într-o stare ce amplifică impresia puternică de artă. Niște păpuși reprezentând un grup de lăutari din filmul „Anul ceh” au aerul că spun, aproape scuzându-se: noi sintem tradiționalii lăutari, sintem aici pentru că fără lăutari nu se poate și dacă n-am fi noi, ar fi în locul nostru alți lăutari. Vedem fotografiile de păpuși-gangsteri, de păpuși-cowboy. Un coșar care zboară deasupra caselor sărind pe arcuri în chip de fantomă modernă, negru din cap pînă în picioare și proiectat pe un cer galben. Ni se spune că filmul în care figurează coșarul negru și cerul galben se intitulează „Omul pe arcuri și S.S.-iștii”. În desen (de data aceasta, e vorba de un film de desene animate) mai apar două personaje chapliniene, un domn cu papillon puțin ridicol și o domnișcară corpulentă cocoșată pe niște tocure, care trag amîndoi conștiincios de o sfoară și ies cu cite un picior în afara desenului, intrînd în planul spectatorului. Într-un bar, o păpușă-motociclist, cocoșată pe un scaun înalt, se îmbată cu whiskey sub privirile unei păpuși-chelnerițe pline de candoare. Bătrînul pescar și soția sa din basmul „Peștele de aur” locuiesc în filmul lui Trnka nu într-o cocioabă ci într-o sticlă de oțet. (În perioada de parvenire și prosperitate baba va pretinde rînd pe rînd peștelui de aur calorifer, telefon, frigider). Vedem fotografia unei păpuși despre care ni se spune în catalogul expoziției că ar figura în rolul unei eroine pline de demnitate, de un farmec feminin deosebit și întrunind cele mai alese virtuți. Dar această domnișoară de un farmec feminin deosebit, plină de demnitate și întrunind cele mai alese virtuți are o figură pisciformă, niște ochi aquatici, rotunzi, cu irisul enorm colorat verzui, și un simulacru de nas, un fel de minuscul nasture conic. În ansamblu, farmecul feminin al personajului e totuși incontestabil. Am spune că e o figură ridicolă, plină de grație.

Un fel de tristețe grațioasă pare a fi, dealtfel, o constantă a păpușilor lui Trnka. Siluetele feminine sînt mai totdeauna atât de fragile încît par gata să se rupă în două, din mijloc, la cea mai slabă mișcare. Astfel sînt prințesele din „Bajaja”, sau domnița goală ascunsă în contrabas din filmul „Roman cu contrabas”, realizat după schița lui Cehov. Trnka pare a fi cu totul străin de latura mecanică a păpușii. Sublime sau rizibile, acestea nu sînt niciodată greoaie și disgrațioase, nu atîrnă de pămînt ci alunecă și plutesc. Cît privește tristețea lor, fără îndoială că ea nu ne surprinde atunci cînd e vorba de figuri din vechile legende cehe, dar înțelegem mai greu de unde provine aerul bizar și trist al unui omuleț straniu cu redingotă și joben verde. Nu credeam că o pereche de pantaloni ar putea inspira tristețe. Și totuși, am văzut o păpușă care purta niște pantaloni cadrilași de stofă englezească, atât de triști încît își venea să plîngi.

S. I.

PROTESTE ANTI-SAGAN

Săptămînalul parizian „Arts” a întreprins, timp de cîteva numere, o vastă anchetă în jurul cîtorva artiști și scrîitori, socotiți la ora actuală drept cei mai caracteristici reprezentanți ai tineretului de azi. Printre aceștia a figurat, desigur, și Françoise Sagan, ale cărei romane s-au bucurat de un mare succes.

Foarte mulți critici au văzut în personajele romanelor lui Françoise Sagan pe tinerii de azi care, datorită condițiilor de viață în care au trăit în timpul ultimului război mondial au ajuns să nu mai creadă și să spere în nimic.

Iată însă că reprezentanții noii generații, pe care o anumită presă îi confundă cu personajele create de Françoise Sagan au reacționat cu violență în cadrul anchetei întreprinsă de „Arts“.

„Mă îndoiesc — constată un student al Facultății de litere — că noua generație poate fi regăsită în eroii lui Françoise Sagan. Dacă o parte a tineretului burghez, care se plictisește, poate găsi analogii între comportarea lui și aceea a personajelor tinerei romanciere, celălalt tineret, și cel mai important ca număr, nu se recunoaște de loc în ele“.

„Opera lui Françoise Sagan — afirmă o tânără studentă pariziană — nu reprezintă tineretul de azi... În privința aceasta, romanciera n-ar avea decît să consulte pe tineri, contemporanii ei: toți refuză să se recunoască în tabloul pe care l-a zugrăvit F. Sagan. De ce refuză? *Pur și simplu pentru că ei au depășit stadiul de trezire a conștiinței maturității lor în fața problemelor vieții, a problemelor sexualității dacă vreți.

Françoise Sagan mi se pare că-i lipsită de maturitate, că e întocmai acelor școlari foarte mîndri că pot rosti cuvinte mari, al căror sens nici nu-l cunosc, dar le vestesc numai pentru că acest lucru arată că „sînt la curent“ cu ele. De ce toate romanele lui Françoise Sagan se învîrtesc doar în jurul raporturilor dintre bărbat și femeie? Sagan l-a citit pe Sartre, pe Camus și ca ori ce tînr trece printr-un stadiu de dezgust — dezgust provocat de sentimentul absurdității vieții, de tragicul relațiilor dintre indivizi. Dar a încercat ea oare să dea un sens vieții ei? Sau lectura teoreticienilor „absurdității vieții“ au hrănit-o de-ajuns ca ea să se declare definitiv pesimistă, să refuze fericirea? Noua generație nu refuză însă fericirea. Ea o caută cu disperare, dacă n-o găsește uneori, aceasta nu vrea să însemne că ea o refuză în mod categoric“.

„După unii critici, care din dorința de a servi moda au căzut într-un conformism total față de imaginea adevărată a generației de azi — scrie fiul criticului literar J. C. Labracherie — Françoise Sagan ar fi una din cele mai autentice reprezentante ale acestui tineret „care refuză fericirea“. Aprecierea aceasta mi se pare inexactă. Desigur, adolescenții aceștia descriși de „ilustra“ domnișoară Sagan îi întîlnim în rîndurile unei anumite burghezii intelectuale și avute. Iarna, ei urmează în baruri studii pe care nu sînt în stare să le îndrăgească, vara își expun trupurile bronzate pe plăji; se îndoaie cu băuturi alcoolice și gustă toate plăcerile amorului fizic, fără să descopere niciodată sentimentul dragostei, pentru că redusele lor capacități afective nu le îngăduie să depășească instinctul cel mai banal și mai elementar. Nu se poate spune însă despre ei că „refuză fericirea“. În realitate, ei sînt victima unei uzuri afective proprii epocilor agitate, frămîntate și frenetice, uzură care îi face incapabili să atingă fericirea. Dar cum e mult mai interesant să afișezi un scepticism arogant față de dragoste și posibilitățile de fericire decît să-ți mărturisești incapacitatea de a iubi și de a fi fericit, ei caută să se convingă pe ei înșiși și pe cei din jurul lor că „dezabuzarea“ e singura atitudine acceptabilă și că ori ce idealist e un individ înapoiat. Desigur că dintre acești tineri și-a ales „ilustra“ Sagan modelele eroilor ei. Trebuie însă să credem de aici că ea a inventat și o lume originală? Firește, numai oamenii puternici și încrezători în viață își pot făuri idealuri și e greu de crezut că în lumea noastră, sîfșiată în trecut, amenințată azi de cultura ciupercei atomice, mai pot exista și idealuri. E adevărat că „la belle époque“ a cunoscut perversiunile sexuale, neurozele, „erotismul“ spiritului „fin de siècle“ și al inimilor neliniștite, numai că genul acesta „decadent“ se practica doar în cadrul unor reviste-mici sau în acela al unor cînacluri închise. Azi, dimpotrivă, a devenit de

„bon ton“ să-l etalezi în mod spectacular, nu atât din cauza unei mai mari libertăți a moravurilor, cât din cauză că intimitatea individului nu mai are nici o importanță.

Afară de acești tineri, mai există însă și muncitori și midinete care n-au citit nici-odată pe „ilustra“ domnișoară Sagan și care, nefiind de acord că viața este absurdă, sînt gata să guste o fericire simplă. Mai există de asemeni studenți, care neavînd timp să se privească în paharele de whisky, scriu, citesc și studiază toată ziua, spre a avea dreptul la fericire, la o fericire pe care ei o doresc din tot sufletul lor, tocmai pentru că sînt încă tineri, spre deosebire de „ilustra“ Françoise Sagan, care nu mai e.

Problemele acestui tineret sănătos există: sînt cele ale dificultăților pe care le întîmpină spre a avea unde locui, spre a-și croi un loc în lume; sînt temerile lui în fața mecanizării lumii actuale, în fața înfloritoarelor piețe ale roboților și tunurilor, în fața neliniștitoarelor perspective ale unei lumi care răsună de zăngănitul armelor“.

Am putea să mai înșirăm tot astfel pagini întregi prin care tineri de felul celor de mai sus, protestează împotriva felului cum această tînără și deja celebră scriitoare îi prezintă în romanele sale. Refuzul acesta de a se recunoaște într-o imagine deformantă și mai ales inaderența ferm exprimată la filozofia desnădejdiei pe care o practică scriitoarea valorează mai mult decît o apreciere de valoare. Se exprimă în aceste proteste anti-sagan năzuințele unui tineret dornic de fericire, increzător și energic, preocupat îndeaproape de destinele societății în care trăiește.

P. B. M.

La această rubrică au colaborat: Al. Gîrneață, I. Teodorescu, Raluca Iacob, Geo Șerban, L. Daniel, Sonia Larian, Paul B. Marian.

MIHAI NOVICOV: „POVESTIRI DESPRE DOFTANA“ *)

Fiind destinate educării tineretului, așa cum ne avertizează autorul într-un scurt „Cuvînt înainte“, „Povestirile despre Doftana“ depășesc cadrul strict documentar, intrînd în sfera mai largă a ficțiunii.

Mihai Novicov face imprudența să ne-o declare: „Cu excepția datelor istorice cele mai generale faptele descrise trebuiesc socotite ca produse ale imaginației“. După lectura cărții condiția „datelor istorice cele mai generale“, apare cu totul nepotrivită, pentru că însăși nararea datelor istorice, făcută de un participant la săvîrșirea lor, constituie obiectivul și interesul pe care îl poartă cu sine aceste povestiri.

Nu vom întîlni, în cartea lui Mihai Novicov, o plămuire epică, personaje determinate caracterologic, în afară bineînțelese de personajul colectiv, bine descris: deținutul comunist, revoluționarul intransigent de mare demnitate, dar vom întîlni fapte emoționante despre viața în „Universitatea de la Doftana“, relatate cu multă pondere și sinceritate de narator, el însuși luptător ilegalist și deținut la Doftana.

Faptele au valoarea lor și armonizate dintr-un anumit punct de vedere, iau locul ficțiunii, impunîndu-se prin forța de sugestie. Există o întreagă literatură a închisorilor dintre care „Le mie prigionii“ ale lui Silvio Pellico și „Amintirile din casa morții“ ale lui Feodor Dostoievski sau „Inchisorile mele“ ale lui Ion Slavici, ori-

cine le are în minte. Despre Doftana au apărut pînă acum cîteva lucrări, insuficiente însă pentru a epuiza subiectul. Amintirile lui Mihai Novicov, completează această lacună din scrisul memorialistic românesc, fără însă s-o epuizeze. Autorul ar putea totuși s-o facă. Cît de interesantă ar fi rememorarea anilor de luptă de la Doftana, fie ca o lucrare colectivă, fie ca opera unui singur om. Să socotim că „Povestirile despre Doftana“ (cum i-a plăcut autorului să-și numească amintirile) nu reprezintă decît un început din ceea ce poate, ne va dăruî în viitor.

Faptele sînt narate cronologic: în închisoarea Doftana, după 1933, este adus împreună cu alți 23 deținuți politici și încă vreo 12 dreptcomuni, un tînăr student (lucrul acesta îl aflăm ceva mai tîrziu) care se încadrează în programul de luptă al comuniștilor. Ni se prezintă astfel, în 120 de pagini, privațiunile și dîrzenia comuniștilor, spirite intransigente, programul de învățatură, regimul de exterminare inițiat de „Balaurul“ cu concursul oficialităților, mișcarea diversionistă a lui Vițaș, cucerirea regimului politic, munca în ateliere, căderea Doftanei... cartea terminîndu-se c-un epilog („Vinul cel dulce“) care se desfășoară după victoria revoluției în țara noastră.

Dintre toate aceste amintiri cea mai interesantă mi se pare „Fratele Vertuta“, o narațiune în care detaliile se organizează în jurul unui caracter uman, destul de con-

*) Editura Tineretului, 1957.

vingător realizat. „Fratele Vertuta” (fratele-foame) simbolizează pe țăranul-comunist din Tatar-Bunar, Chiril Chirilă, spirit justițiar, căruia autorul îi întocmește biografia, diferențându-l astfel de personajul colectiv al cărții.

Prin ținuta exemplară a faptelor pe care le reînvie și prin atitudinile de înaltă conștiință patriotică ale eroilor comuniști evocați în această carte, „Povestirile despre Doftana” oferă o lectură instructivă și emoționantă.

Eugen Simion

REMUS LUCA: „CĂMAȘA DE MIRE” *)

O dușmănie cumplită, pecetluită de crime grozave, desparte două familii de vază dintr-un sat ardelean: Kovacs și Chirilă. Această adversitate, care se nutrește dintr-o mentalitate șovină, atinge punctul cel mai dramatic într-o seară a anului 1945 când Ion Chirilă, flăcău de douăzeci și unu de ani, cutează să ceară de nevastă pe Marika, fata cea mai mică a lui Kovacs Albert. Dar tatăl nu încuviințează dragostea celor doi tineri și după ce-l va alunga pe Ion, își va zdrobi în bătaie fiica. Noaptea, flăcăul se întoarce în casa lui Kovacs Albert și-l înjunghie. După ispășire, Ion Chirilă revine în sat. Sintem în 1955 și vremea care a trecut a adus cu ea mari prefaceri în viața oamenilor. Vechea inamicizie se stinge încetul cu încetul. Munca în comun, în aceeași gospodărie, a apropiat cele două naționalități. Flăcăul de altădată e acum un om îmbătrânit de reumușcări și care nu visează decât să-și revadă iubita. Dar Marika s-a căsătorit între timp, a născut și crescut copii. Ion Chirilă, mai speră totuși o clipă că Marika îl va urma. Va înțelege însă curând „că a pierdut tot ce se poate pierde într-o viață de om”. Chinuit, desnădăjduit își va căuta liniștea într-o viață al cărei mare dar unic pivot rămîne munca.

Prin intensitatea situațiilor evocate ca și prin gravitatea analizei morale, nuvela lui Remus Luca deschide o nouă perspectivă asupra literaturii sale. Dacă a apărut clar încă mai de mult că cele mai bune pagini ale sale sînt acelea în care își găsesc o

reprezentare durerea omului condamnat la mizerie morală și singurătate ca și dorința sa de a se înălța la o altă condiție, mai demnă (vezi schița „Prostul”), a reieșit totodată că o anume monotonie epică, ca și o anume predilecție pentru descrierea statică a proceselor sufletești încete aruncă o umbră asupra manierei sale artistice. „Cămașa de mire” vine să arate că scriitorul are posibilitatea să depășească aceste neajunsuri atunci cînd nu arată o obediță îngustă față de valorile tradiționale ale literaturii, atunci cînd e sensibil la dramatismul faptelor și nu aplică în descrierea lor o mecanică lentă. Strădania lui Remus Luca de a pătrunde în regiunile mai adînci ale sufletului omenesc, a avut de astă dată rezultate pozitive. Ion Chirilă nu este o apariție oarecare. Absurditatea criminală a urii între popoare își găsește o ilustrare tragică în viața țăranului mințit de vechea orînduire socială și înfeudat prejudecăților stupide. Iată de ce urmărim înfiorați drumul acestui om, căzut pradă unor simțămînte întunecate și al cărui destin este o pledoarie pentru solidaritatea umană. Ceea ce impresionează, în special, este tortura morală în care trăiește eroul. Cînd lumina conștiinței sale cade asupra șapte oarbe pe care a comis-o el e fulgerat de durere. O durere care nu se stinge de-a lungul anilor de căință și nădejde. Ion Chirilă nu-i un caracter bestial, un om în stăpînirea instinctelor, o natură pentru care crima constituie o vocație, ci o fire senină și generoasă la care revolta a îmbrăcat într-o zi fatală forma violenței ne-ucetate. Și nu numai că recunoaște legi-

*) E.S.P.L.A., 1958.

timitatea pedepsei, dar se și întrebă mereu dacă îi poate fi iertată crima. Închis într-o solitudine sumbră, păstrează convingerea că oamenii nu-l pot primi printre ei.

Și totuși speră că-și va putea refăce viața. Căci, pentru el, a fi absolvit de crimă, înseamnă să i se restituie fericirea. Momente de speranță alternează cu altele, în care înțelege că totul e pierdut. E însă o speranță desnădăjduită, dintre acelea care ne împing să dorim totul sau nimic. Acest dialog lăuntric imprimă nuvelei o tensiune reală. Mobilitatea sentimentelor, trecerea la stări de suflet contradictorii și totuși unite de o tristețe tainică, iremediabilă, încrîncenarea cu care eroul năzuește să-și recîștige fericirea sînt bine urmărite de scriitor, care arată o cunoaștere temeinică a oamenilor simpli și a motivelor care lucrează în sufletele lor. Și nimic nu-i poate mai emoționant decît să observe măsura în care respectul și dragostea celor din jur este pentru ei forma cea mai hotărîtoare a existenței, pasiunea cu care caută să se ridice către lumină și bucurie.

Criza morală prin care trece eroul, fără să se rezolve într-o așteptare anxioasă, adună în orice caz premise pentru ceea ce se cheamă un final puternic. Căci dintre sentimentele pe care le încearcă atît Ion Chirilă cît Marika, dominant și stăruitor rămîne acela că pentru amîndoi eroii nu-i cu puțință fericirea reală. Timpul i-a îndepărtat pentru totdeauna de fericire.

Așa stînd lucrurile cititorul, în încordarea sa, este îndreptățit, se așteaptă la un desnodămînt relevant. Am văzut că soluția pe care o propune autorul eroului său este o viață limitată și în care munca constituie singura satisfacție. Este un final aspru, realist. Din păcate acest final încărcat de atîtea accente dramatice, se consumă în carte fără ca autorul să-i fi absorbit toate semnificațiile și din această pricină nemulțumește. Lucrul își are explicația lui. Așa cum și-a conceput eroul, Remus Luca părea decis să-i rezerve un sfîrșit tragic. După opinia sa eroul nu se poate ierta și nici nu poate fi iertat. Dar în ultima clipă el s-a ferit să fie atît de drastic. Și, această

ezitare s-a comunicat finalului! Rămîne însă de discutat dacă el are dreptate atunci cînd socotește că echilibrul moral al eroului său este sortit să rămînă pentru totdeauna tulburat, că acesta va purta mereu în amintire coșmarul crimei făptuite de care nimic nu-l poate izbăvi. Noi credem că puterea de regenerare a omului este mai mare. Dealtfel capacitatea de a ne împropăta sufletește e un lucru dovedit încă de Dostoievski. Oamenii se refac, suferința însăși fiind un instrument al desăvîrșirii. Remușcărilor sînt adesea o cale care poartă spre o stare de spirit mai senină și oricum iubirea aduce cu ea o claritate morală. În ori ce caz, cel pușin în ochii autorului, eroul său trebuia — după noi — să se înalțe și să se răscumpere nu numai prin sincera lui durere, dar și prin împrejurările în care s-a petrecut crima, prin faptul că avea mintea innegurată de superstiții etc. Ori autorul consideră că eroul său nu-și poate recîștiga niciodată demnitatea, că în sufletul lui rămîne statornicit, pînă în ultima clipă, dezastrul, remușcarea sumbră acoperind trăsăturile unei naturi bune și curate.

Deși s-ar mai putea aduce și alte obiecții nuvelei, de pildă faptul că mediul social inconjurător e convențional, nuvela rămîne una din cele mai interesante producții ale lui Remus Luca. O distinge în primul rînd împrejurarea că autorul dezbate o problemă cu multe implicații morale și sociale, care prilejuește observații asupra psihologiei umane, îngăduie o înțelegere a dramelor pe care le provoacă o mentalitate înapoiată. O deosebește apoi faptul că autorul se străduie să citească și descifreze procese complicate, ai căror eroi sînt oameni cu o întocmire sufletească frămîntată, că încearcă să potrivească ritmul scrierii sale cu cel al realității.

A fost întotdeauna în nuvelele lui Remus Luca un povestitor care narează pe un ton cumpătat, interzicîndu-și efuziunile sau lamentațiile. Facultatea aceasta de a reține și reproduce glacial evenimentele a dat mai mult ca oricînd roade în „Cămașa de mire”, unde întîmplările și mișcarea lăun-

trică a oamenilor sînt tumultuoase, unde violența pasiunilor și a gesturilor care s-au consumat e atît de mare. Privirea rece, puțin tristă, puțin morocănoasă a povestitorului urmărește spasmurile înăbușite, tainice ale conștiinței eroului său, cu o liniște

neturburată. Și tocmai prin aceasta ne solicită mai intens. Contrastul dintre explozia patetică a faptelor și acest calm resemnat e în năvălă de cel mai bun efect artistic.

B. E.

MARIA VLAD: „DRUMURI“ *)

Nereușita artistică nu este întotdeauna o probă a nontalentului. Faptul e cunoscut dar nu și recunoscut și de aceea se stabilesc uneori raporturi artificiale de directă proporționalitate între cartea proastă și dotarea autorului. Cele de mai sus sînt valabile, după opinia noastră și pentru eventualitatea inegalității în interiorul aceleiași lucrări. E normal ca, în toate aceste împrejurări, să luăm de etalon limitele superioare ale graficului artistic și nicidecum cele inferioare sau media lor. Un talent autentic poate avea goluri, oricît de mari, în timp ce un nontalent nu se poate ridica sub nici o formă la nivelul talentului. Evident, granițele nu sînt tranșante și însăși valoarea rămîne relativă.

Am încercat aceste considerații, pentru că volumul Mariei Vlad ne crează dificultăți de apreciere prin structura sa inegală, sugerînd un grafic cu oscilații pronunțate și reclamînd o prudență sporită în selecție și judecată. „Drumuri“ este primul roman al Mariei Vlad (despre „Casa apelor“ nu se poate vorbi totuși ca despre un roman).

Cartea numără vreo 570 de pagini și nu cu mult mai puține probleme (sociale, politice, etice, psihologice, pedagogice, estetice, plastice, teatrale, literare, etc). Multitudinea problemelor nu e contraindicată, dar cere neapărat concentrare. Or „Drumuri“, în ciuda problematicii luxuriante, în ciuda faptului să nu-i „lipsește“ aproape nimic, sau poate tocmai datorită acestei „perfecțiunii“, suferă de maladia capitală a diluției.

Sentimentele despre care se vorbește mult, se banalizează. În romanul Mariei Vlad se vorbește enorm despre dragoste și prietenie, despre modestie și ură și despre multe altele, pe pagini întregi, monoton, aproape obsesiv, cu scopul supărător de transparent de a sugera profunzime analitică și cu rezultatul nescontat de a dilua o cantitate potrivită de substanță veritabilă într-o cantitate înzecită de apă. E drept, apă distilată sau, dacă vreți, stilată pentru că romanul e scris cu intenții de rafinament intelectual, dar, în ultimă analiză, apă. (Vom vedea că atributul „stilată“ nu se referă nicidecum la calitățile stilistice). Să nu fim nedrepti. Romanul nu e dezastruos și nici măcar siab, în sensul în care s-ar putea vorbi de „Fata plutașului“, „Pămînt și oameni“ sau „Destine“, cărți asupra cărora presa și-a rostit cuvîntul, un cuvînt ferm și destul de greu. Nu, indiscutabil, romanul Mariei Vlad se deosebește de titlurile de mai sus. Proza toarea încearcă, și parțial reușește, să urmărească destinul unor oameni, să le dezvăluie dramele și să recreeze, cu o mină adesea surprinzător de sigură atmosfera morală a unui oraș, port la Dunăre, în timpul războiului, pînă la eliberarea lui de către armata sovietică. Descrierea aristocrației locale are culoare, oarecare originalitate (vezi *Revelionul de la Institutul de Cultură italian*), ceea ce nu e tocmai ușor după ce s-a scris atît în acest sector. Scenele din viața actorilor, minus licențiozitățile și excesele retorico-filozofice, sînt izbutite.

De asemeni și unele episoade cruciale din viața eroinei principale, Cristina Nedu,

*) Ed. Tineretului, 1957

(cu excepția celor în care Cristina dialoghează, indiferent cu cine, pentru că atunci autoarea simte nevoia să toarne puțin romantism desuet în conversație) sînt pline de semnificații umane, cu răsfrîngere asupra destinului eroinei. Dar tocmai pentru că ne aflăm în fața romanului unei scriitoare inzestrate cu vădite calități analitice, stridențele sînt mai accentuate. Și acestea nu sînt numai de ordin exterior. Sînt stridențe de structură, de construcție. Un singur exemplu: de ce toate personajele romanului, aproape fără excepție, au manifestări violente, uneori aproape isterice: țipă, se minie, se învinețesc de furie, „sar ca arse“, „izbucnesc“, sînt gata să lovească, să spargă ceva? Sau, cînd nu sînt violente, de ce trebuie să fie numai-decît afectate la modul extrem și ostentativ romantic, ironice sau grosolane, malițioase sau, pur și simplu, incompreensive? Această risipă de izbucniri sonore și mimice, e menită să acopere în cele mai multe cazuri lipsa unor conflicte interioare, absența dramatismului psihologic real.

Comuniștii ilegaliști sînt aspri și distanți; în loc să-i atragă pe oameni (și e vorba de cei de bună credință), îi resping prin felul lor de a suspecta orice cuvînt și orice mișcare.

Scena primei întîlniri dintre Cristina și comunistă Delia este elocventă în acest sens. Aproape de cîte ori vorbește Delia se notează: „cu ironie“, sau se sugerează aceasta prin context. Manifestarea superiorității exclusiv prin ton, n-o favorizează pe Delia. Nici Cristina nu e favorizată în raporturile ei cu Delia.

Am vrea să cităm cîteva pasaje dintr-o scrisoare:

„Ești prima ființă tinărară pe care o întîlnesc în calea mea... Aș putea să visez chiar, și la o prietenie... Delia, ești de vîrsta mea... Iată ce mă atrage atît de irezistibil. Ești tinărară, de aceea pot să-mi înving timiditatea (...) Te-am găsit printr-o întîmplare ciudată și fericită pentru mine, dar asta nu înseamnă că nu te-am căutat mereu, fără să știu bine unde te

voi găsi (...). Delia, nu-mi refuza o întîlnire“. Scrisoarea unui îndrăgostit către o fată, veți spune. Nu, e scrisoarea Cristinei Nedu către Delia.

Tonul afectat și nepotrivit împrejurărilor, unda de romanțiozitate ieftină (model pension) care străbate scrisoarea, sînt caracteristice, în general, comportamentului eroilor, mai ales al celor femini. Sifonul nu schimbă compoziția siropului, ci doar îl diluează și-l face potabil. Nici scenele de maximă violență nu reușesc să atenueze gustul de sirop al celor mai multe dialoguri din carte. Dar iată cum se prezintă și o scenă de „dramatism“ intens. Costache Hanea, actor, bătrîn și talentat, se spovedește în fața prietenei sale Caterina Mărgăritescu, actriță talentată și ea: „...Nu mai joc de ani de zile... Știi ce-i aia să nu joci, să simți cum moare în tine tot talentul?“

— Taci, nu-i adevărat. Talentul nu moare! strigă cu glas poruncitor și aspru femeia, făcînd un pas spre el. Nu-ți dau voie să gîndești așa... E o orație funebră imundă... mi-e greață...“ Cei doi interlocutori care, în general, sînt și buni prieteni și oameni cumpătați, liniștiți, înțelepți chiar, cu un rol profund pozitiv în desfășurarea acțiunii, „acum erau pe cale să se încaiere și, de aceea, se priveau cu ură și dispreț“.

Bieții oameni! Ei în fond se știau reciproc, aveau demnitate și luciditate, dar scriitoarea ținea cu orice preț să-i angreneze într-o dispută violentă, care să exprime puternice drame interioare. Din păcate, autoarea nu are suflu nici pentru aceste false conflicte și le abandonează curînd, ca și cum nici n-ar fi existat, iar efectul dorit se transformă în contrariul său.

Iată acum și cîteva elemente stilistice și gramaticale care distonează cu stilul general al cărții despre care nu se poate spune că e lamentabil, ci numai pestriț (falsă poezie amestecată cu „te bag în... mă-ti“ sau „ia mai dă-te-n...“, prețiozitate combinată cu elementaritate voită) „a

optzeci și întâia iarnă a vieții sale" (formă calchiată, în nici un caz românească); „vocea se auzi parcă mai amplificată" (amplificat este însuși un comparativ de superioritate); „Caterina (...) începu să caute într-un geamantan spirtiera, ibricul și cutiile de zahăr și surogat. Voia să găsească o vorbă dar capul îi era cu desăvîrșire gol". (Căuta o vorbă în geamantan, alături de spirtiera și celelalte?); „Ea îi ceruse unui octogenar soluții? Cum de îndrăznise să-l neliniștească? Era de neiertat. Nu-l crușase pe bătrîn cerîndu-i lucruri și gînduri care depășeau cu mult ceea ce putea el da". (pur și simplu echivoc); „...ea și procurorul, credeau că s-au găsit, că-și sînt unul altuia pîinea, oxigenul"; „blîndețe de vișel" la Cristina (ne-

politicos, față de o eroină pe care vrei s-o faci simpatică cititorului și care pe deasupra mai e și urîtă, irascibilă și afectată); tot Cristina „respira curățenie, stupiditate și pudoare" (idem); bătrînul Kiriatos îi spune Cristinei pe care, dragă doamne, o iubește: „Ești și moică!" (parcă și aici, impolitețea e tot a autoarei); „Dragostea de sine creștea în ea ca o femeie cu buzele roșii" (original, nimic mai mult) etc.

Citim la finele volumului: „Aici se sfîrșește prima carte a Cristinei Nedu". Pentru că autoarea nu e lipsită de talent, am dori sincer ca tot „aici" să se sfîrșească neajunsurile unui roman care, vai, continuă.

Dumitru Solomon

V. TENDREAKOV: „HÎRTOAPELE" *)

Există în scrisul lui V. Tendreakov predilecția pentru evidențierea aspectelor mai puțin plăcute, uneori dureroase din realitate, pentru o problemă dificilă, implicînd riscuri, dar deosebit de sugestivă din perspectiva actualității.

De fapt, împrejurările de la care pornește Tendreakov, sînt aparent banale. Nu este nimic extraordinar în faptul că un tractorist, căsătorit din dragoste, își părăsește nevasta, nepuținîndu-se înțelege cu părinții ei, cum se împlinî în „Străin în casa lui"; la fel, faptul că un șofer, încălcînd dispozițiile, ia pasageri clandestini pe camionetă (bine înțeles contra cost), aceasta se răstoarnă și unul dintre călători, neprimind ajutor la vreme, moare. Dar cum se împacă aparenta banalitate a faptelor narate cu înclinarea scriitorului către abordarea unei problematici majore, avînd rezonanțe grave? Nu e la mijloc nici o contradicție. Aș spune că nuvelele și povestirile lui Tendreakov sînt drame cotidiene cu eroi obișnuiți. Dincolo de im-

presia de banalitate, de obișnuit, scriitorul oferă lectorului elemente capabile să sugereze că ceea ce se petrece, în fond, este o dramă umană, firească.

V. Tendreakov e un observator atent al sufletului contemporanilor săi, dublat de un spirit critic necruțător. Aproape un satiric, fără a se folosi de caricatură sau de șarjă, dar minat de marea pasiune a acestuia. Aș spune că Tendreakov încearcă o satiră cu nuanțe aproape tragice, pe care le generează o anume etică anacronică, antiumană și anti socială. Ceea ce biciuiește în special scriitorul sovietic, ceea ce-i provoacă o adevărată repulsie este egoismul, lașitatea, conformismul care ucide în om orice pornire generoasă și-l face periculos pentru societatea nouă, socialistă.

Ni se pare firesc deci că faptul care-l determină pe Soloveikov (eroul nuvelei „Străin în casa lui") să nu poată locui în aceeași casă cu socrii săi, Reașkinii, să-și părăsească de două ori nevasta, care e gata să-i nască un copil și să trăiască singur, este egoismul monstruos al acestora. Căci ei pot îngrijii cu mîngîieri du-

*) Ed. „Cartea rusă", 1958.

ioase un pui de iepure pe care Feodor l-a rănit din greșeală cu coasa; dar când o capră a vecinilor se înfruptă din „castraveci-ciorii” din grădina lor, Stioșa și mama ei chinuiesc animalul cu o cruzime uimitoare. Feodor încearcă s-o smulgă pe Stioșa de lângă bătrini dar ea însăși e influențată și chiar stăpînită puternic de morbul dezgustător al aceluiași egoism. Atunci Feodor preferă să rămînă singur decît să trăiască sub același acoperiș cu oameni pe care-i simte atît de străini sufletește, atît de anacronici, deși e contemporan cu dinșii.

În „Hîrtoapele”, problematica e reluată. Vasili Dergaciov, șofer bun dar cu nu prea solide principii morale, nu pierde ocazia să-și încarce autocamionul cu tot felul de pasageri clandestini. E un prilej deosebit de nimerit pentru Tendreakov de a picta o varietate de personaje cu înfățișări pitorești, cu o mentalitate a lor, cu un mod specific de a vorbi, suculent și expresiv: de la figura buhăită a lui Kneajov, directorul S.M.T.-ului, la bătrînica miorlăută dar isteată care merge să ducă în dar nepoșilor un coș cu ouă, pînă la achizitorul prizărit și neînsemnat, la ofițerașul cu cizme lustruite și ifose prostești, ori la tînărul voinic și tăcut, care-i va ajuta șoferului să scoată mașina din hîrtoape. E o adevărată lume, însuflețită prin gesturi firești de un pictor realist cu un penel nuanțat, extraordinar de firesc, o lume situată în cadrul și atmosfera orașelului de provincie, Gustoi Bor. Nuvela are un ritm viu, un dinamism cinematografic aproape, care pregătește accidentul. Etapele drumului noroios și periculos sînt urmărite prin optica șoferului, care-i cunoaște ascunzișurile, vicleniile, și care poartă întreaga răspundere a vieții celor înghesuiți în camionetă. După accident, nu ai nici o clipă impresia că intensitatea nuvelei a scăzut, că ritmul s-a încetinit. Dimpotrivă. Răsturnarea mașinii este doar pretextul declanșării unor puternice conflicte psihologice care se întretaie, tulburînd aparentul echilibru sufletesc al personajelor, determinîndu-le să se apropie sau să se respingă. Astfel, pentru o clipă e zguduită proaspăta și fragila armonie din

familia ofițerului căsătorit de trei zile, printr-o schimbare bruscă de raporturi: arătîndu-se mai curajoasă și mai sensibilă la durerea celor din jur decît bărbatul ei, soția ofițerului, pînă atunci supusă și ascultătoare, îl obligă pe acesta la un serios examen de conștiință. Paralel asistăm la conflictul din sufletul lui Vasili, șoferul. La început el e stăpînit de teamă, gîndindu-se la pedeapsa ce îl așteaptă. Dar prîvind figura schimonosită de durere a rănitului, locul fricii îl ia mila, amărăciunea și remușcarea. Directorul S.M.T.-ului, Kneajev, odată ajuns la destinație, după ce a cărat, împreună cu ceilalți targa cu omul rănit consideră că și-a făcut datoria. Conștiința sa nu trece dincolo de ceea ce se cuprinde în bucățica de hîrtie de la raion, prin care i se interzice să folosească tractoarele în alt mod decît pentru muncile agricole. Nici un argument, nici măcar acela că este în joc viața unui om care trebuie grabnic transportat la spital, nu-l poate determina să treacă peste dispozițiile primite. În loc să pună la dispoziție cît mai grabnic tractorul, singurul mijloc de locomoție cu care rănitul putea fi transportat pînă în oraș, Kneajev lasă să treacă o noapte tocmindu-se cu șoferul și însoțitorii lui, sau dînd telefoane pentru a obține o aprobare de „sus”. Există în carte o imagine care exprimă deosebit de elocvent stupiditatea și lipsa de umanitate a gestului lui Kneajev: „Vasili urmărea cum mîna mare și albă cu unghii turtite a lui Kneajev, desfăcea încet, cu nepăsare, șnurul răsucit al telefonului. Simți că o urăște... În fiecare mișcare a ei era o încetineală de neiertat. Mîna uitase de timp”. S-ar părea că singurul vinovat de moartea flăcăului tăcut e Dergaciov, șoferul, pentru că n-a respectat dispozițiile, încărcînd camioneta cu pasageri clandestini. Tendreakov lasă să se înțeleagă că nu numai el, mai ales nu el, e principalul vinovat, ci Kneajev, funcționarul corect, care interpretează în spirit birocratic dispozițiile. Pare ciudat și totuși autorul dă o motivare firească, în această privință, așa ca tot ce se petrece în nuvelă. El nu lasă nici o

clipă să se înțeleagă că ar aproba pe Dergaciov care a încălcat legea, în dauna unui om corect, cu respect față de legi, așa cum e Kneajev. Dar Dergaciov, deși infractor, își dă seama de gravitatea faptei sale, pentru că suferința altui om îl mișcă, și-l face să uite de sine. Il întrevădem recuperabil prin remușcarea puternică de de care e cuprins. Pe cită vreme, în dosul corectitudinii reci, pretextate de Kneajev, se ascunde un suflet meschin, insensibil. Egoismul, lașitatea, teama de a nu-și produce sieși încurcături, îl determină să respecte cu strictețe legile. Dincolo de această rece corectitudine nu mai e nimic. Kneajev ca și Reaşkin, bătrînul din „Străin în casa lui” e din familia celor care se folosesc de legile societății strict pentru interesele lor, dar nu cunosc cele mai elementare legi ale umanității. „Ce vrei, sint și din aștia pe bune!” exclamă undeva un erou.

După consumarea dramei totul reîntră în ritmul normal al vieții ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. În „Hirtoapele”, după

ce rănitul din sanie moare, răsare soarele prevestind o zi frumoasă iar păsărelele din tușișurile învecinate zboară voioase. Drama flăcăului necunoscut ca și a lui Vasiliu Dergaciov mai plutește încă în aer, cu toate acestea viața parcă și-a reluat, nepăsătoare, cursul ei firesc. La fel, cînd Stioșa descoperă că pînă și ei începe să-i devină nesuferită atmosfera din casa părintească, Feodor, sătul de suferință, bate podelele într-un joc îndrăcit. („Străin în casa lui”). Dar aceste finaluri ale celor două nuvele ne estompează și nici nu micșorează ecoul pe care dramele eroilor lui Tendreakov îl au în sufletul cititorului. Zugrăvirea contrastului între natură și om, sau dintre stările sufletești deosebite ale unor eroi, acest ritm de contratimp al vieții amplifică rezonanțele dramatice, le fac mai profunde. Și e aici nu numai o modalitate artistică, dar și o înțelegere deplină, o viziune dialectică a vieții, care imprimă scrisului lui Tendreakov o puternică autenticitate.

E. Tudor

JEROME K. JEROME: „TREI ÎNTR-O BARCĂ”*)

De la sfîrșitul veacului trecut își face apariția, pe arena literară a Angliei, un fost actor, fără prea multă strălucire în profesia abandonată: Jerome K. Jerome.

Se impune atenției cititorilor la o vîrstă destul de — cum s-o numim? — acceptabilă: de abia împlinise treizeci de ani și dovedea o interesantă experiență de viață. E clar că și alte indeletniciri ale sale i-au sporit dimensiunile cunoașterii: practicase și profesoratul (învățător, undeva în Anglia), zăbovise cîva timp și în administrație, ca slujbaş, și avea și un condei sprinten de gazetar.

În cuprinsul însemnărilor de față ne vom ocupa exclusiv de povestirea „Trei într-o barcă”.

Ce se întîmplă în această cărfulie?

Nimic deosebit. Nici conflicte sentimentale rezolvate la modul satiric. Nici portretizări exagerate. Nici situații vizibil șarjate. Nici măcar o succesiune de peripecii comice în înțelesul curent al cuvîntului. Nimic din toate astea și, totuși, cite ceva din fiecare — foarte puțin, dar de-ajuns ca să realizeze o fabulație interesantă și în stare să suscite variate interpretări. Spunem „variate interpretări” pentru că dacă unii vor vedea în povestirea sa doar pe umorist — alții vor identifica în autor pe moralist și destui pe un luptător progresist. Și Jerome K. Jerome a fost și umorist și moralist și luptător progresist. (Merită să reținem faptul că scriitorul a mînuit și condeii ziaristului-pamfletar situîndu-se prin chipul în care tîlmăcea evenimentele pe o poziție democratică).

*) Editura Tineretului, 1958.

Revenim la „Trei într-o barcă”. Și facem astfel cunoștință cu niște tineri englezi, trăind pe la finele veacului al 19-lea, niște băieți, e drept, cam în linii mari descriși — dar în stare să ne dea o idee despre ceea ce reprezintă ei: tipicul mic-burghez englez din epoca victoriană. Eroii cărții plănuesc o excursie de odihnă pe Tamisa. Nimic mai simplu — și mai obișnuit. Asemenea plimbări (duminicale) fac parte din „programul” englezului mijlociu — și poate al londonezului, în deosebi.

Preghătirea „aventurii” pe apă prilejuiește autorului pictarea, în „mare” — care e, poate, caracteristica formulei sale estetice — a celor trei tineri. Fiecare cu anumite capricii, cu anumite izbucniri temperamentale. Fiecare reacționează altfel la contrarietățile ivite pe parcursul drumului. Autorul nu urmează o linie precisă în povestire. Amănuntul îl solicită mai tot, timpul și de aceea intervine des cu episoade care, aparent, n-ar avea legătură cu fabulația, dar de care ne dăm ușor seama că e utilizat într-un scop bine ales: caracterizarea, prin el, a personajului.

Așa, de pildă, unul din tineri își aduce aminte de un prieten care l-a rugat să-i transporte două bucăți de brinză, de la Liverpool la Londra. Brinza avea un miros atât de... puternic, încât îndepărta lumea din juru-i. Astfel tinărul a putut călători de unul singur în compartiment. Brinza provoacă drame în familia prietenului. Nepuțindu-i suporta mirosul, soția prietenului își părăsește căminul. Cu mare greutate izbutește proprietarul pachetelor de brinză să scape de foarte stinjenitorul aliment... Și asemenea episoade secundare mai la tot pasul.

Cind tinerii iau masa, își fac toaleta, admiră natura, autorul înregistrează cu un ochi critic pe fiecare în parte (și pe el însuși) consemnând, expozitiv, e adevărat, dar sugestiv, o serie de fapte. Cu acelaș

ochi privește și pe alți eroi întâlniți întâmplător în decursul excapadelor fluviale. Defectele comune insului mic-burghez (indiferența față de peisajul natural, egoismul, vanitatea fără limite, „comoditatea” împinsă pînă la dezgust, aprecierea exclusivă a bunurilor materiale) găsesc în Jerome un protestatar sub aparența aderențului la filosofia estină a „clienților” săi (clienți — în sens de personaje).

Iată, de pildă, constatarea omului robit pîntecului: „Ce bine te simți cînd ești sătul — cît ești de mulțumit de tine și de lume! Oamenii cu oarecare experiență în materie mă încredințează că o conștiință curată îi face pe mulți fericiți; dar după părerea mea o burtă plină are acelaș efect, în schimb te costă mai puțin și nu presupune atîta bătaie de cap. Te simți atît de iertător și de generos după o masă bogată și bine mistuită — atît de nobil, atît de bun!” (pag. 158).

Sau, utilizînd stilul „neutru” — cu aerul de a relata cîte ceva fără importanță: „Streatley e o așezare străveche datînd ca și cele mai multe orașe și sate de pe malul Tamisei, din vremea britanilor și saxo-nilor. Dacă ai avea de ales, te-ai opri mai cîrînd la Streatley decît la Goring; totuși, în felul lui, și Goring e destul de frumos și e mai apropiat de calea ferată în cazul cînd ai de gînd s-o ștergi de la hotel fără să achiți nota de plată”. (pag. 273).

Adversar al „poleirii” realităților, autorul ia poziție hotărîtă împotriva a tot ceea ce ar fi putut crea o stare de poezie aventurii celor trei. Cu drept cuvînt constată Petru Comarnescu în prefața sa, că Jerome K. Jerome a reacționat împotriva „romantizării vieții” și că pe această linie se întilnește cu Mark Twain, Shaw și cu alți satirici și umoriști, care s-au ilustrat pe la sfîrșitul secolului trecut.

JOHN STEINBECK: „CĂLUȚUL ROIB“ *)

John Steinbeck, care mai tirziu avea să devină, prin romanele sale „Oameni și șoa-reci“, „Fructele miniei“, „Bătălia“, cîntăre-ful sudului american, al dramei micilor fer-mieri nomazi ce-și părăsesc pămînturile, izgoniți de marele capital, — a scris în 1930. volumul de nuvele „The long valley“ („Va-lea cea lungă“), din care fac parte și po-vestirile „Căluțul roib“ și „Conducătorul de oameni“. Ele au fost publicate de către Editura de Stat pentru Literatură și Artă, în traducerea îngrijită a lui D. Mazilu.

Ca și în romanele de mai tirziu, scriito-rul evocă în aceste povestiri ținutul său natal — valea Salinas — cu oamenii aspri, nepoți ai colonizatorilor. În suflul lor să-lăsluește dragostea sălbatică pentru pă-mînt, alături de chemarea nelămurită și stăruitoare spre locuri noi, necunoscute. Aceste determinante sufletești, se transmit din generație în generație și alcătuiesc profilul celui mai cuceritor personaj al ciclului, băiețelul de zece ani, Jody.

Lumea lui Jody este restrînsă, ea se re-duce spațial la ferma lor mică, unde tră-iesc tata, mama și Billy, omul care știe to-tul despre animale. Dar cu cîtă pătrundere ne dezvăluie Steinbeck complexitatea su-fletească a „puștanului cu părul ca iarba us-cată și prăfuită, cu ochi ca de oțel, strălu-citori dar blînzi și cu o gură ale cărei buze nu stau nici o clipă locului, cînd Jody cade pe gînduri“. Și în ciuda faptului că are zece ani și mîinile murdare, că strînge șerpi, broaște și gușteri din drum și-i duce acasă în cutia de merinde, că trage cu praștia în păsărele, Jody cade adeseori pe gînduri. Aceasta, pentru că viața lui e fău-rită din așteptări și din visuri. Nebuniile copilărești nu-i oferă decît satisfacții vre-melnice. Suprema lui dorință este să tragă cu pușca și să călărească. Dar tatăl său nu-i va da cartușe pentru pușca de ca-librul 22 decît peste doi ani, și asta numai dacă va fi disciplinat; „aproape toate daru-riile pe care i le făcea tata erau însoțite de

anumite rezerve ce le umbreau oarecum valoarea“. Iar pentru a avea un cal cu care să colinde văile Salinasului, trebuia să aștepte. Intii, pînă ce se va naște mînzul și după aceea...

„— Iar după aceea o să mai fie încă vreo doi ani pînă să poți încăleca pe el.

Atunci Jody strigă cu deznădejde:

— Am să mă fac mare!

— Ihî, ai să fii bătrîn!“

Intre timp, nu-i rămîne altceva de făcut decît să robotască o vară întreagă și să viseze: „Citeodată, în noapte, toți cei de la fermă... auzeau ropot de copite trecînd pe lingă casă. Și ziceau: Asta-i Jody, că-lare pe Diavol. Din nou îi dă șerifului o mîină de ajutor... Președintele i-a trimes o scrisoare și l-a rugat să-l ajute să prindă un bandit din Washington“.

Jody iubește gîzele, broaștele, ciinii, co-ovorul de iarbă din preajma jgheabului de la adăpătoare, tot ce face parte din uni-versul vieții sale cotidiene. Ceea ce însă îl tulbură în mod nelămurit și stăruitor sînt crestele munților ce se ridică în depărtare. Ce stranii și plini de taine sînt munții aceia! Și nimeni nu poate să-i spună ce se află în munții cei mari. Nici măcar mexi-canul bătrîn și ciudat care fușese acolo de mult, în copilărie, dar care nu-și mai amin-tește nimic din ceea ce a văzut.

Iar dacă ne gîndim mai bine, între Jody, copilul care trăește neconținut cu nostalgia spațiilor și a depărtărilor, și oamenii mari din jurul său, există afinități sufletești pu-ternice. Afinități în virtutea cărora copilul de zece ani înfelge cu o pătrundere uimi-toare gîndurile și reacțiile celor mari. E vorba aci, cred, de acele însușiri comune, consolidate în împrejurările vitrege ale vieții de fermier care vor face ca băiatul să se dezvolte pe aceleași coordonate sufle-tești ca și tatăl și bunicul său.

Tatăl e un om aspru și neîngăduitor, de sub a cărui rigiditate puritană transpare, nu deseori, e drept, o duioșie și o adîncă înfelegere pentru visurile îndrăznețe și ne-răbdătoare ale copilului.

*) E.S.P.L.A., 1958 — Col. „Meridiane“.

Dar mai apropiat de băeșel, cu mai multă înțelegere pentru dorinșele lui, este Billy, argatul. „În țara asta nu se află om care să se priceapă la mînji mai bine decît Billy“. Și nu numai că se pricepe el, dar îi transmite și lui Jody, odată cu tainele meșteșugului, și dragostea pentru animale. Tot atașamentul lui pentru copil se dezoăluie atunci cînd, pentru a-i putea dăru minzul promis, Billy sacrifică viața iepet ce se zbate în chinurile facerii: „Uite-ți minzul. Ți-am făgăduit. Uite-l. A trebuit s-o fac — a trebuit“.

Figura cea mai interesantă, cea mai plină de culoare a cărții, către care Jody simte o puternică atracție, este bunicul: vechi colonist, unul din acei oameni puternici și parcă dăltuiți în piatră. Cei mari ascultă cu îngăduință sau chiar cu enervare nesfîrșite și mereu repetatele lui povestiri despre indienii și marea lui călătorie peste preeri, pe cînd Jody îl iubește pe bătrîn tocmai pentru aceste povești, care îi soliciită imaginația și îi hrănesc visurile.

Dezamăgirea bătrînului e fără margini cînd își dă seama că pe nimeni nu mai interesează întîmplările vechi cu oameni care au străbătut continentul american, nu din dorința de a cuceri, ci din imboldul nestăviluit de a călători mereu spre vest (westering): „Mi se pare că străbaterea preeriilor nici n-a meritat osteneala... Nu indienii erau treaba cea mai importantă, nici aventura, nici dorința de-a ajunge aici. Era o

ceată mare de oameni și toți la un loc alcătuiau o singură lighioaie care se mișca“.

In sufletul lui Jody se naște atunci o li-cărare de speranță :

— „Poate și eu o să conduc odată oa-meni.

— Nu mai ai unde te duce. Te oprește oceanul... Dorința de-a merge spre apus a dispărut din cugetele oamenilor. Dorința asta nu mai chinuie ca foamea. Totul s-a sfîrșit. Are dreptate taică-tău. S-a sfîrșit“.

O nouă dezamăgire, o nouă prăbușire se săvîrșește în sufletul lui Jody. N-o să mai fie conducător de oameni ca bunicul. N-o să mai poată goni peste preerii, călare pe Diavol și înarmat cu pușca lui de calibrul 22. Visurile lui vor fi mai sărace de acum înainte.

Umanismul lui Steinbeck străbate cu pregnanță acest ciclu de povestiri. Pro-funda înțelegere și apropiere față de acești oameni înăspriți de viață, dar cu suflet mare, în mijlocul cărora a crescut și a trăit scriitorul, străbate fiecare pagină a cărții. Iar din surprinderea plină de delicatețe și sensibilitate a reacțiilor sufletești ale băeșelului Jody, din căldura cu care ne sînt reîn-viate emoționantele clipe ale anilor copilă-riei, bănuim că Steinbeck a evocat aci ceva din visurile și înfrîngerile primei sale tine-reși.

Sanda Marinescu

W. FAULKNER: „VICTORIE“ *)

Operei lui Wiliam Faulkner, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai prozei contemporane occidentale — i s-a decernat în 1949 premiul Nobel — aparține generației ce împlinise vîrsta armelor, în preajma primului război mondial. Catastrofa trăită atunci (s-a înrolat voluntar în aviația canadiană și a luptat în Franța) alcătuiește împreună cu fizionomia morală și socială a sudului (scriitorul e vîlstarul unei fami-

lii din Mississippi) motivele scrisului său sbuciumat, care practică realismul și umo-rul lui Mark Twain pe linia straniului și poeticului Herman Melville. Eroilor săi le e interzisă salvarea. Speranța se dovedește iluzorie în mijlocul lumii aspre în care li se desfășoară viața.

Nuvela „Victorie“, care denumește re-centa culegere apărută în colecția „Meri-diane“ este istoria unuia din dezrădăcinații războiului. Ea aparține ciclului pacifist al

*) E.S.P.L.A., colecția „Meridiane“,

cărui prototip este „Soldier's Pay”. Eroul nuvelei Alec Gray, are mai multe zile ca Donald Mahon, personajul principal al primului roman scris de Faulkner, și se întoarce din război. Ca și Gallagher, soldatul din „Soldier's Pay”, e un dezrădăcinat ce nu-și mai găsește rostul în timp de pace. Mai sec, mai colțos — e un orgolios spre deosebire de Gallagher — va încerca să se agațe de viață.

În „Victorie”, Faulkner dezvăluie o compasiune care nu împieteează asupra lucidității modului în care adolescenții s-au transformat în războinici, războinicii în eroi și aceștia din urmă odată întorși acasă au devenit povară celor ce între timp își aranjaseră treburile. Cu o tehnică specifică faulkneriană, timpii nuvelei se întrepătrund, chemați de o amintire sau de un gest. O frază oarecare, simplă, caracterizând o psihologie sau atmosfera unui peisaj devine un leit-motiv care se propagă obsedant de-a lungul capitolelor sau chiar a întregii acțiuni.

În Anglia, întors din război Alec Gray devine un vagabond; în sudul Statelor Unite ar fi ajuns un linșor de negri ca McLendon din nuvela „Septembrie secatos”, apărătorul sadic al „onoarei” unor isterice trecute ca Minnie Cooper. (Asemenea eroi îl omoară pe Joe Christmas din „Leight in August”). Acestui fost soldat și brutelor îndobitocite de prejudecăți și propagandă le e necesară crima: — „O fi adevărat?”, e vorba de presupusul viol al presupusei fete bătrine. „Și ce diferență e mă rog, dacă nu s-a întâmplat? Aveți de gând să-i lăsați pe ticăloșii ăștia să continue, pînă cînd s-o întimpla cu adevărat ceva?...”

Ca și „Septembrie secatos”, ultimele trei nuvele dau imaginea frescei sudice zugrăvite de Faulkner. Eroina din „Un trandafir pentru Emiliy” aparține clanului aristocratic din ciclul „Sartoris”. Asemeni Sartorișilor vîrstnici — refuză adaptarea la

ritmul contemporan de viață. Truția ei ca și a tuturor celor din generația ei ascunde dezrădăcinarea, mizeria interioară. Dacă descoperirea macabră făcută după moartea lui Emily (își ucisese iubitul și-i păstrase zeci de ani în casă cadavrul putrezind) e proprie aceluși gust pentru morbid, specific unora din paginile lui Faulkner, felul în care e surprins cavalerismul desuet al sudului, aparține umorului său sec de optimă calitate. Din casa lui Emily Grienson răzbate un miros fetid. Duhoarea persistentă atrage reclamațiile vecinilor. Dar membrii consiliului municipal nu-i pot spune să facă curățenie. „Să jignești o doamnă, spunîndu-i deșchis că miroase urit” — protestează unul din ei. Așa că „În seara următoare, după miezul nopții, patru inși traversară pajiștea din fața casei lui Miss Emily. Furișindu-se ca hoții în jurul clădirii trei din ei adulmecară pe la temelia clădirii și la ochiurile pivniței, în timp ce unul execută o mișcare ca și cum ar fi semănat ceva băgînd și scoțînd mina dintr-un sac pe care-l pîrta pe umăr. Au spart ușa pivniței împrăștiind var peste tot, după care au procedat la fel în toate celelalte atenanse”. Scena e grotescă și amintește spiritul sardonice al lui Mark Twain. Pitorreștile nuvele în care apar faptele demne de milă ale negrilor și indienilor degeneratei, „Frunze însingerate” și „Un cîrmuitor” amintesc poezia lui Hermann Melloville din „Fu-Pee”, trecută prin sensibilitatea și înțelepciunea contemporană. Față de acești desmoșteniși Faulkner părește masca cinică și ritmul sacadat.

Stranii și totuși profund realiste, dure-roase și omenești, nuvelele traduse de Margareta Sterian (deși traducătoarea nu a izbutit să urmărească continuu stilul caracteristic al lui Faulkner care imită ritmul vorbirii) — dau cititorului român posibilitatea contactului cu opera lui William Faulkner.

R. Iacob.

„CONTEMPORANUL“ nr. 19(605)/1958

La începutul lunii mai s-au desfășurat în Capitala noastră lucrările reuniunii internaționale a reporterilor, eveniment care a animat nu numai lumea ziaristilor. Dedicând un spațiu amplu problemelor dezbătute la reuniune, „Contemporanul“ a sesizat interesul foarte larg pe care, firesc, îl deșteaptă, printre cititori de cele mai diverse categorii, chestiunile privind orientarea și eficacitatea presei în zilele noastre. Dealtminteri, una dintre ideile fundamentale afirmate, reluate și confirmate în cadrul discuțiilor se constată a fi fost tocmai ideea audienței de masă, care caracterizează astăzi destinul presei, implicând o mare răspundere din partea slujitorilor ei. Pătrunderea în mase a ziarului, pe o scară din ce în ce mai întinsă, proporțional și cu mijloacele tehnice moderne, răspunde unei nevoi fundamentale a omului de a cunoaște, de a se informa. Acestei nevoi, îi servește cu mijloacele sale specifice, reportajul, care astfel contribuie la apropierea între oameni și între popoare. În referatul dedicat problemei „Reportajul, mijloc de cunoaștere și apropiere între popoare“, G. Ivașcu a pus accentul pe expresivitatea reportajului în funcție de reflectarea veridică a realității, cum și pe caracterul militant al artei reportericești. Expunerea erudită, bogat informată, a lui G. Ivașcu este o pledoarie convingătoare în favoarea profesiei de reporter, evocând tradițiile sale glorioase și arătând sarcinile nobile ce-i revin în prezent, mai cu seamă în legătură cu pro-

movarea și apărarea păcii. Delegatul sovietic I. M. Kotenko, în coreferatul său, a relevat datorita reporterului de a se documenta cu asiduitate, de a păstra permanent contactul cu viața și de a respecta adevărul: „Reportajul este interesant numai atunci când reflectă în mod veridic și profund viața poporului, numai atunci când are la bază faptul de viață“. Ignorarea acestui principiu duce la deformarea cititorului, ceea ce, în cazul unor note de drum avînd subiect relațiile din alte țări, poate să deservească, să împiedice cauza prieteniei și păcii.

Reflectarea „adevărului vieții“ în reportaj presupune — după cum a subliniat Iuan Sui-po din R. P. Chineză — nu numai o riguroasă informare, ci descifrarea dincolo de cifre și fapte, a suferințelor omului contemporan, a noului care iese la suprafață în lupta revoluționară pentru transformarea socialistă a societății: „Acest lucru cere ca, în afară de culegerea informațiilor strict concrete, reporterii să pătrundă adînc în viața maselor“. La această observație se asociază foarte bine considerațiile ziaristei cehoslovace Maria Sedlakova care a analizat raporturile reportajului cu literatura, arătînd că nivelul realizării artistice depinde de bogăția ideilor îmbrățișate. În acest sens a apelat la noțiunea de „umanitarism“, în care se includ noțiuni ca: selectarea materialului, perspectiva dominatoare, atitudine înaintată, putere de creație. Între altele, Sedlakova a remarcat: „Nu pot fi considerate

ca reportaje reușite culegerile de curiozități, intimități sau arhaisme. De asemenea, reportajul nu trebuie să ponească, nici să încline spre un patetism inutil; el trebuie să contribuie la cunoașterea vieții, el trebuie să oglindească atitudinea autorului față de societate, față de oameni, față de lupta pentru o lume nouă mai bună, o lume fără exploatare și exploatați, o lume în care omul să fie om. Problema ideilor umanitariste în reportaj este strins legată de problema descrierii veridice și obiective a realității“.

Este semnificativ că pe ideea respectării adevărului, a răspunderii și atitudinii active, a particularității distincte ale reporterului contemporan, și-au axat intervențiile lor și mulți dintre participanții străini la întâlnire, reprezentând publicații și concernuri de presă capitaliste. Ziaristul american Drew Pearson a vorbit, cu exemple concludente, despre răspunderea reporterului față de opinia publică și despre idealurile păcii, ale înțelegerii între popoare, care trebuie să-l călăuzească în activitatea sa curentă. Pentru „răspunderea reporterului“, referindu-se mai cu seamă la situația internațională actuală, a pledat și ziaristul Hilmer Pabel din Republica Federală Germană: „Prin munca și eforturile lor, reporterii cu simțul răspunderii, redactorii și editorii de ziare contribuie tot mai mult la înălțarea neîncrederii dintre oameni, convingându-i de sinceritatea eforturilor reciproce, pentru asigurarea unei coexistențe pașnice, în ciuda concepțiilor diferite despre lume“. Asupra aspectelor nocive ale unor practici proprii presei burgheze, care aservește munca reporterului unor interese meschine și o deformează, a insistat brazilianul Joselyn Santos, divulgând reclama fipătoare, spiritul publicitar extravagant, predominanța interesului strict speculativ în dauna informației exacte și adevărate. Furia „senzaționalului“ care bîntuie anumite ziare capitaliste, angajate în cursa profitului și a concurenței fără scrupule, creează tensiune în rândurile publicului, făcînd jocul cercurilor interesate în menținerea și agravarea isteriei războinice. Reținem apelul însușle-

fit pe care gazetarul brazilian a ținut să-l introducă în cuvîntarea sa: „Să folosim senzaționalul în sens constructiv, să utilizăm senzaționalul pentru a atrage atenția popoarelor împotriva denaturării, deformării faptelor, împotriva prejudiciilor pe care le cauzează anumite fapte, care nu sînt altceva decît manevre urmîrind exploatarea politică, socială sau economică“.

Folosind prilejul acestei consfătuiri internaționale, redacția „Contemporanul“ a avut inițiativa inspirată de a organiza printre participanți o anchetă, evident, tot cu tema reportajului. Răspunsurile au datul să completeze excelent teoriile susținute în referate și expuneri, concretizîndu-le, dîndu-le un relief mai viu, prin referirea la experiența proprie. Se degajă din ansamblul anchetei cîteva constatări care ne permit să schițăm un tip de profil al reporterului contemporan. În primul rînd, acesta, călătorește foarte mult și în cele mai variate direcții. Canadiana Helene Gagnon mărturisește că a străbătut Africa Occidentală, Portugalia, Finlanda. Sovieticul Petrea Danienco vorbește despre amintirile pe care le are din Paris, Roma, Istanbul, Rotterdam. Polonezul Wiesław Gornicki a vizitat Anglia, Franța și Elveția. Operativitatea se înscrie imediat printre trăsăturile specifice profilului reporterului contemporan. Suedezul Ulf Blumentberg declară că a înregistrat cel mai mare succes cu reportajele despre mișcarea de eliberare națională din Tunisia, la care a fost martor ocular. Mexicanul Luiz Suarez a deșteptat un interes deosebit atunci cînd a scris despre pagubele provocate în țara sa de radioactivitatea atomică în urma experiențelor americane din Pacific. Vietnamezul Pham-Van-Hao și-a impresionat cititorii relatînd aspecte trăite nemijlocit în timpul „Insurecției Sudului“ cînd a început lupta de eliberare de sub dominația colonialismului francez. Se remarcă în toate aceste cazuri, nu numai operativitate, dar și prezența în mijlocul celor mai acute evenimente, participarea îndrăzneată, desigur, nu lipsită uneori de riscuri. Predominarea politicului în activitatea reporterului este un

alt fapt care se impune din confruntarea tuturor mărturiilor. Simplitatea și modestia cu care istorisește zaristul din Republica Arabă Unită, Abdul Rahman Abukos cum a izbutit printr-un reportaj să declanșeze o întreagă mișcare de mase, face și mai grăitoare mărturia. Dacă reporterul, prin alegerea temei răspunde preocupărilor celor mai stringente ale poporului, ecoul scrisului său pătrunde cât se poate de adânc și cu consecințe rodnice.

Consfătuirea pe tema reportajului, redată de „Contemporanul” prin câteva ex-

trase numai, ca și ancheta redacției, au avut darul să ridice sau să sugereze numeroase probleme de ordin general privind munca în presă. Ar fi nespuse de folositor, dacă — eventual chiar în paginile „Contemporanului” — dezbaterea ar continua cu aplicații asupra ziarelor noastre, ceea ce ar contribui la îmbunătățirea activității în acest domeniu, unde există încă destulă superficialitate, improvizafie și cenușiu.

I. Z

„SCRISUL BĂNĂȚEAN” nr. 2/1958

Deși proza publicată de revista timișoreană în acest număr indică preocupări pentru o tematică actuală: aspecte din munca unui deputat („File din carnetul unui deputat de azi”), satirizarea modului în care aveau loc alegerile de altă dată („Alegeri parlamentare”), evoluția unui țăran sărac ajuns colectivist („Ursu”), totuși sub raportul calității artistice cititorul are motive să rămână nemulțumit.

În „File din carnetul unui deputat de azi” Mircea Șerbănescu descrie poate cu prea mare lux de amănunte lupta unui deputat pentru alungarea din comitetul de stradă a unor „pușori” (porecliți astfel după modul cum se adresează unul altuia). Pe aceștia, în ciuda încondeierilor sale ostentative și acuzatoare autorul nu reușește să-i prezinte decît ca pe niște făpturi ridicole cărora le place să-și vîre nasul peste tot, înțelegînd greșit că intră în atribuția lor să se amestece în chestiunile intime, personale ale cetățenilor (de pildă să împace niște soți certași).

Relatarea minuțioasă a tuturor întâmplărilor, uneori nesemnificative pentru economia lucrării sau pentru profilul eroului (de pildă dialogul dintre femeile care le scutură pledurile în cap și cetățenii ce stau la coadă în curtea magazinului alimentară)

nu apare cu nimic îmbogățită sau colorată atunci cînd autorul încearcă să o încarce cu „gînduri” de ale eroului cam de categoria acestora: „O parte din strada aceasta atît de circulată va trebui s-o gospodăresc eu. Dar cum? Iată o întrebare care mi se naște deodată în minte și rămîne suspendată în fața conștiinței mele ca o amuletă din acelea folosită de șoferi. Mașina aleargă și ea se clatină mereu, obsedînd atenția călătorului”. Deputatul, așa cum ne apare din lucrarea lui Mircea Șerbănescu este mai degrabă un pedant căruia-i plac exprimările savante, decît un om harnic și hotărît să-și ducă munca la capăt. După o întvedere cu șeful secțiunii comerciale de la sfatul popular caracterizat astfel: „un bărbat ca la 40 de ani, fără însă să arate aceasta (!) pentru că avea o mustăcioară a la Fairbanks, neagră ca trasă cu cărbunele”, întvedere care rămîne fără rezultat, deputatul exclamă:

„Sesiunea era o forță, dar deputatul, izolat să n-aibă nici-o putere? Ba da, are! Trebuia să-mi înving slăbiciunea de moment și să merg cu tenacitate mai departe!”

„Alegeri parlamentare” de Filip Dănculescu este o relatare monotona a modului cum se desfășurau alegerile în regimul burghezo-moșieresc. Scrisă tot la persoana

intia, povestitorul, tînăr ofițer fără experiență, deapănă odiseea unor zile de alegeri în urbea Mărășeștilor unde fusese trimis să supravegheze buna desfășurare a votării. Interesul bucății constă nu în urmărirea firului acțiunii cu aer de vodevil, previzibilă și lipsită de nerv, cît mai ales în creionarea citorva personaje după modelul lui Caragiale.

Povestirea „Ursu” de Petre Stoenescu urmărește traiectoria sinuoasă și pînă la un punct veridică — a destinului unui țăran sărac devenit colectivist. Lui Neculai Crețu, poreclit Ursu, fostă slugă boierească, îi trebuie multă vreme pînă să priceapă că totuși orînduirea bogaților poate fi răsturnată și că săracii pot căpăta pămînt. Scump la vorbă, singuratec, cinstit și harnic, Ursu se teme să ceară boierului simbric pentru cît i-a muncit, așa cum îl sfătuiește un prieten al său comunist. I se pare nedrept și de neconceput să-nalce învoiala prin care boierul îl legase să-i muncească în vremea războiului, dîndu-i impresia că i-a făcut o mare favoare. Cu timpul însă Ursu înțelege că e dreptul lui să ceară boierului ceea ce acesta îi datora.

Dar timid și încă uimit de toate lucrurile care se întîmplă sub ochii lui, are nevoie de cîteva zile pînă să se hotărască să dea ochi cu boierul, zile în care vorbește de unul singur învîfînd să-și apere dreptul față de fostul său stăpîn: „Se ducea după casă și se răslea către ziduri: „Boierule, fă bunătate și plătește-mi munca!...” Care muncă? Munca mea de cînd eram copil și pîn-acum”, etc. Pînă aici evoluția eroului, deși trecînd prin etape cunoscute, este prezentată firesc. Dar de-acum încolo, poate din dorința de a creea un personaj complex, autorul complică lucrurile, pierzînd din vedere caracterul personajului său. Astfel Ursu ajunge pradă chiaburului Ionișor, refuză să se-nscrie în colectivă, iar după ce se înscrie este apucat de patima... zgîrceniei (strînge bani ca să cumpere casă fetei). Și de-aici începe de fapt o altă povestire unde se arată cum a fost păcălit Ursu de președintele gospodăriei și silit să

cumpere rochie de mătase fetei lui, care, fiind cea mai meșteră la cîntec, urma să se ducă la un concurs, la raion, etc. Autorul, copleșit de fapte, pierde din vedere ideea povestirii și în jurul lui Ursu brodează tot felul de scene în dorința de a adăuga eroului trăsături noi. Numai că aceste trăsături nu mai sînt în concordanță cu portretul personajului din prima parte a lucrării. Faptele toate cîte sînt relatate în această povestire pot fi adevărate și ele s-ar fi putut întîmpla unui singur om. Dar autorul n-a știut cum anume să le grupeze în jurul ideii centrale a lucrării, dînd la un moment dat impresia unei aglomerări din care cu greu mai poți desprinde figura lui Ursu, așa cum a fost ea concepută în prima parte. La un moment dat, centrul de greutate al povestirii se deplasează și ai impresia că povestitorul, președintele gospodăriei și totodată prieten cu Ursu, devine erou principal.

Aceeași problemă a selectării faptelor, a dozării lor în jurul ideii artistice se ridică și în legătură cu această povestire, de altfel în mare parte scrisă bine. Autorul reușește să imprime scrierii sale oarecare autenticitate mai ales prin dialogurile vioaie. Totuși exprimarea este încă împiedicată de caracterizări încărcate, de genul acesteia, unde-l vedem pe Ursu, numărîndu-și banii: „Intr-adevăr pe omul nostru mai, mai, să-l treacă nădușelile. Invăpăiat la față și cu fruntea încrețită a încordare, număra șoptind trudnic. Clipea într-una, înghițea cu noduri pătimate și răsuflea din cînd în cînd, de parcă ar fi urcat un deal cu povară în spinare!”

Deși în general faptele de la care pornește fiecare din povestirile publicate în acest număr al revistei sînt interesante, totuși parcurgerea lor nu creează suficient iluzia autenticității. Autorii nu se ridică decît foarte rar deasupra amănuntelor de viață, lăsîndu-se dominați de ele. Simpla relație, uneori pretențioasă, uneori monotona, alteori hazlie, ia locul transfigurării artistice. De aici nemulțumirea cititorului.

A.E.

— De peste hotare —

„INOSTRANNAIA LITERATURA”, nr. 1, februarie 1958

În primul rînd consemnăm prezențele românești, numeroase, de astă dată. Astfel revista publică nuvela „Nopți înfrigurate” de Aurel Mihale; la rubrica „Perspectivoele lărgirii relațiilor culturale dintre popoare”, un fel de anchetă întreprinsă în rîndul scriitorilor lumii, răspunde Ferencz Szemler printr-un articol intitulat „Pentru relații mai strînse între scriitori”; remarcăm în deosebi publicarea sub semnătura lui C. Zambaccian — „cunoscut colecționar și cercetător de artă romîn” — cum îl prezintă revista, a unui substanțial fragment din volumul său de amintiri, apărut de curînd în romînește, bogat ilustrat cu reproduceri după tablourile lui Grigorescu, Petrașcu, Palladi, Luchian și alții, ce aparțin colecției autorului.

Din materialele beletristice semnalăm în mod special piesa lui J. B. Priestley intitulată: „Acum, să plece de aici”, în care se remarcă o atitudine critică vehementă la adresa realităților din Anglia contemporană. Piesa, compusă din trei părți, e scrisă cu o tehnică aparte, fiind adaptată reprezentării la posturile de televiziune. E vorba de ultimele zile a unui pictor celebru, bătrîn de peste 80 de ani, care fugge de acasă într-un orașel obscur, pentru a scăpa de supravegherea fiului său, o persoană uscată, oficială și materialistă. Găzduit într-un hotel din această localitate îndepărtată, complect slăbit de boală, muribundul e asaltat de reporteri, de negustorii de tablouri, de familia lui, nu atît din dragoste, cît pentru a fi descoperite tablourile pe care bătrînul le luase cu el plecînd în călătorie și care valorau o avere. Cu ajutorul unei nepoate și a unui tînăr inginer, pictorul dejoacă planul fiului său de a înființa un trust pentru vînzarea tablourilor, lăsîndu-le moștenire celor doi tineri. Astfel vechea temă a conflictului dintre moștenitori la cîpătiul muribundului bogat, capătă la Priestley o tratare originală

și se remarcă mai ales, cum am spus, printr-o aspră critică adresată Angliei oficiale, concretizată admirabil într-o replică a pictorului muribund: „sute și sute de funcționari serioși, fără vre-un gînd viu, fără vre-o pasiune nobilă, fac să înghețe și sufletele celor din jur, lipsind de gust și aromă tot ce ating. De cîteva săptămîni ei vor să mă oblige ca să fac parte dintr-un trust serios. Nu, eu nu le sînt necesar, ci lucrările mele, iar pe mine m-ar alunga cu plăcere într-o casă de nebuni, dacă ar putea. Iată de ce am împachetat toate tablourile și am fugit. Eu nu iubesc Anglia lor... și nu vreau să am nimic de-a face cu ei”.

Extrem de interesant, în momentul actual al luptei ideologice, este articolul criticului F. Trișonova, intitulat: „Literatura și realitatea” care constituie o replică promptă la adresa denigratorilor literaturii progresiste din lume și în special a celei din țările socialiste și din țările eliberate de colonialism. Criticul ia în discuție afirmațiile unor autori anonimi care, într-un supliment literar al ziarului „Times”, trec în revistă activitatea scriitorilor contemporani din aproape toate țările lumii. Logica demonstrației cu care se încearcă, sub aparența obiectivității, să se arate „decăderea” literaturii progresiste este extrem de perfidă, întrucît autorii respectivi nu combat tendințele și principiile de bază, cît realitățile artistice ca atare. Teoretic ei sînt de acord că literatura neangajată, fără tendință nu e posibilă căci „și Mallarmé a iubit și Henry James a plătit impozite”, mai mult: ei sînt gaia să recunoască faptul că astăzi scriitorii lumii, în urma revoluției ruse, se împart în două categorii: „cei care se străduiesc să vadă cît mai pușin lumea înconjurătoare și cei care tind să schimbe lumea prin arta lor”.

Între aceste două tendințe, autorii anonimi ai celor 27 de articole, își asumă rolul

unor arbitri obiectivi, căci „apelurile sgomotoase la tendențiozitate nu mai conving pe nimeni... Timpul, cînd eroul ideal de roman a fost un bun stahanovist sau un preabinefăcător preot, a trecut”.

Adevărata față a acestui obiectivism se arată abia cînd autorii trec la analiza concretă a diferitelor literaturi, în care principalul criteriu de apreciere se dovedește a fi simpatia sau antipatia politică. Autorii prezintă în culori sumbre literatura Indiei noi și a Chinei Populare. Trecînd cu vederea dezvoltarea culturii numeroaselor naționalități din India și faptul că în limbile naționale vorbite au apărut opere de înaltă gândire ca cele ale lui Nehru și alte opere de filosofie, autorii vorbesc de sărăcia resurselor limbii indiene și caracterizează întregul proces literar ca „îngrozitor” și „mortal”. Pe bună dreptate constată criticul sovietic că: „autorii nu condamna în mod

direct independența Indiei: îi întristează doar influența „mortală” a acestei independențe asupra literaturii indiene”.

Cu aceeași falsă obiectivitate sînt trecute în revistă celelalte literaturi. Autorii anonimi arată toată simpatia vederilor revizioniste susținute de revista poloneză „Po prostu”, nu remarcă nici o lipsă la scriitorii din Germania lui Adenauer, pe cînd pe scriitorii din Germania Democrată îi suspectează de nesinceritate, constatînd că nici unul din ei „n-a mai scris asemenea opere ca înainte”, fiindcă, după „părerea personală” a autorilor anonimi, „ei nu mai cred în ceea ce scriu”. Autoarea conchide, pe bună dreptate, că asemenea demonstrații, sub aparența obiectivității, constituie de fapt, o apologie a „războiului rece” îndreptat împotriva lagărului socialist, transpusă în domeniul literaturii.

V. Nic.

„NUOVI ARGOMENTI”, ianuarie-februarie 1958

Personalitatea marelui poet italian Umberto Saba e surprinsă cu multă finețe și cu judicioasă precizie în articolul „Ultime cose su Saba” de Giacomo Debenedetti, articol cu care se deschide revista.

Umanismul lui Saba e definit dintr-un început: „O poezie care ajută să lumineze oamenii — în ceea ce se numește meșteșugul vieții”.

În fața celor două tendințe ale poeziei, de-a „sugera” sau de-a „numi”, Saba a ales-o pe cea din urmă, nefiind un poet al vagului, „cîntarea lui fiind «un cîntec» cu picioarele pe pămînt”.

Comunitatea deplină cu oamenii obișnuși a fost generată în Saba de „persecuțiile din anii dictaturii din perioada ultimului război, la care au fost supuși milioane de oameni, o dramă, care sîrși prin ea intra într-o atroce normalitate”.

Biografia lui Saba „e cea a unui mic burghez, născut la sfîrșitul secolului trecut și maturizat în secolul nostru, revolta și ura lui împotriva exploatării a fost pro-

tabil o manifestare de apărare a unei ființe care se teme de ofensă și rău. Nu poate fi vorba de-o frică morbidă în fața vieții. Ca un adevărat vates, Saba preșimțea venirea dictaturii, descifrînd în realitatea socială, anticipativ, germenii viitoarei opresiuni fasciste. Saba era deci destul de lucid în a descoperi esența epocii sale.

Luciditatea lui Saba nu s-a situat în afara sensibilității lui. Perfecta lor îngemănare exprimă o sinteză naturală, dar pe care autorul articolului o socotește paradoxală: „poetul gîndea cu inima”.

Melodramatismul uman al lui Saba triumfă în poemul „Omul” pe care Debenedetti îl deșinește ca „o artă poetică a lui Saba”. E semnificativă alegerea eroului acestui poem: un simplu muncitor. Analizînd „fluxul continuu al vieții unui lucrător obișnuit”, Saba condensează în poezie „anume situații tipice”: „momentul în care omul trăiește exuberanța adolescenței, momentul în care ia hotărîrea să lucreze și apoi să se căsătorească, și în cele din

urmă bătrânețea și moartea". Nu rezultă un schematism rece, căci Saba știe să descopere poezia cotidianului, care este măsura artei sale. Prin poemul „Omul”, Saba a încercat să se smulgă subiectivismului, pentru a participa la „viața fierbinte” a tuturor.“

Dincolo de definirea umanismului generic al lui Saba, Giacomo Debenedetti nu aduce alte precizări, așa că afirmația că poetul trece „de la adevărul de azi la adevărul tuturor zilelor posibile” rămîne ca o punte aruncată în necunoscut.

O. S.

„REVISTA LITERARIA DE LA SOCIEDAD DE ESCRITORES DE CHILE“

(REVISTA LITERARĂ A SOCIETĂȚII SCRITORILOR DIN CHILE)

De la „imaginism” la realism, dezvoltarea conștiinței profesionale la scriitori, căutarea de tipuri autohtone pentru teatrul chilian, — iată câteva dintre preocupările interesante ale revistei Societății Scriitorilor din Chile.

„Să vedem însă despre ce este vorba.

În al său „Reuerdo de un imaginista” („O amintire a unui „imaginist”) Luis Enrique Délano, aducându-și aminte de constituirea, cu 30 de ani în urmă, a unui grup de scriitori chileni, care s-au numit „imaginiști” și, fondind revista „Letras” (Litere), au determinat un curent nu atât nou, cât potrivnic „creolismului” (neoașismului) dulceag, suprașaturat de descrieri minuțioase și lipsit de viață cu adevărat dinamică, mărturisește o instructivă părere de rău pentru anii pierduți. Grupul scriitorilor „imaginiști”, influențat de J. Conrad, P. Morand, Mac Orlan, Cl. Farrère, Cendrars, P. Lotti, Salgari și alții n-a promovat nimic nou. Polemicile sale cu „creoliștii” s-au soldat cu câteva opere rupte de realitate. Grupul s-a spart. Și Luis Enrique Délano, încheie: „Am fost în Spania și drama din 1936 a alungat din mintea mea toată acea viață fantastică ce constituia, pînă atunci, mediul meu. Lucrurile teribile pe care le-am văzut nu mi-au lăsat loc pentru nostalgii literare. Astfel m-am găsit, mai aspru poate, pe drumul realismului, în realitate însă, legat de durere și bucurie, am întâlnit o imensă cantitate de

poezie. Cred că acea răsturnare a lumii ne-a încovoiat, în mai mare sau mai mică măsură, pe toți, despărțindu-ne și, în același timp, făcându-ne să ne apropiem de unii cu care ne-am întâlnit în aceeași tranșee. Fiindcă scriitorul timpurilor noastre este o specie de soldat care își acompaniază cu arma în mînă poporul“.

Conștiința, că profesional sînt și trebuie să fie scriitori, nu a fost caracteristica autorilor peruvieni. Ori, atitudinea intimă a scriitorului față de propria sa operă este extrem de semnificativă în ceea ce privește etica scrisului, căci, în America latină, munca literară, considerată ca un fel de ciudățenie cultă sau chiar ca un fel de activitate secundară, a eșuat, deseori, în sterilitate. Pablo Neruda, argentinianul Borges, brazilianul Jorje Amado, guatemalezul Miguel Angel Asturias și cei cîțiva romancieri ecuatorieni sînt fecunzi tocmai fiindcă sînt scriitori de profesie, și tot din acest motiv opera lor, izvorînd dintr-o conștiință profesională nefluctuantă, are marea valoare pe care o cunoaștem.

În Peru, trei autori, dintre care cel mai tînăr a împlinit 25, iară cel mai în vîrstă 30 de ani, s-au decis să considere literatura drept principala lor obligație profesională. Din punct de vedere etic personal și social, hotărîrea este importantă. Momentan scrisul nu le procură celor trei nici măcar mijloacele minime de trai. Ramon Robeyro, Eleodoro Vargas Vicunos și Car-

los Eduardo Zavaleta își câștigă existența efectuând munci necontingente cu arta lor. Dară acești trei scriitori muncesc din răspuțeri numai atîta vreme cîtă le trebuie ca să-și asigure un timp absolut liber pentru munca literară, căreia îi închină întreaga lor energie.

Tînărul Enrique Congrains Martin, care relatează cele de mai sus trage următoarea învățătură în articolul său „Desarollo de una conciencia profesional en los nuevos escritores peruanos” („Dezvoltarea unei conștiințe profesionale la noii scriitori peruvieni”): „Cred că simplul fapt că se consideră autori profesioniști și își asumă responsabilitatea literară, care implică această atitudine vitală, va dota operele lor viitoare cu o calitate și cu o autenticitate cum numai puține au fost văzute în literatura peruviană”.

Căutarea și găsirea unei rădăcini naționale pentru tipul chilian de personaje teatrale, care să poată fi ridicate de la particular la universal, îi preocupă pe dramaturgii din Chile cu atîta mai mult, cu cît „Omul chilian” este greu de catalogat din cauza variațiilor regionale, a caracteristicilor profesionale, a influențelor imigrației și, mai cu seamă, din cauza limbajului.

Isidora Aguirre, punînd, în articolul „El autor teatral en busca de tipos chilenos” („Autorul teatral în căutarea de tipuri chilieni”) această problemă, analizează patru dialoguri luate din piesele celor patru dramaturgi pe care îi vede inițind un valoros început în această direcție. Dramaturgii sînt Fernando Cuadro, Luis A. Heiremans, Pedro de la Barra și Fernando de Besa. Isidora Aguirre ajunge la concluzia că în opera acestor patru autori de piese dramatice se anunță limbajul unificator pe care toți chilienii îl recunosc a fi al lor.

Problema limbii, ca formă națională unificatoare este, deci, o problemă de prim ordin pentru autorii dramaticei din Chile.

Totuși nu numai această preocupare îi frămîntă pe scriitorii și criticii teatrali chilieni.

Există numeroase ambianțe — zice Feruando Lamberg, în articolul său „De la magia al realismo” („De la magie la realism”) — care pot da opere teatrale bune. Esențialul pentru dramaturgul timpurilor noastre e însă prezentarea în formă corespunzătoare a locurilor, personajelor și situațiilor: „Tărâncile trebuie să semene cu tărâncile, muncitorii cu muncitorii. Aceasta nu înseamnă că realismul teatral trebuie să fie veridic, ci verosimil. Un detaliu lipsit de semnificație artistică nu trebuie să apară într-o operă numai pentru simplul fapt că există. Fraza: „așa se vorbește, așa se petrec lucrurile” semnifică existența în lumea de toate zilele, nu are însă semnificație obligatorie pentru lumea artei”. Și autorul recomandă: „Ar fi de dorit ca scriitorii să facă un nou pas pe calea realismului și să prezinte cu mai mare amplitudine în viitoarele lor opere structura socială, politică și economică din care rezultă ambianțele și personajele. Altfel există riscul căderii în simplul anecdotic. Misiunea estetică și morală a teatrului însă este mai importantă. Teatrul nu poate fi considerat ca o distracție fugară sau ca o galerie de ființe exhibate cu mai mare sau mai mică abilitate. Teatrul are datoria să provoace în spectator o reconsiderare a lumii. Analiza această poate fi făcută, de către dramaturg, în formă tragică sau comică; e, totuși, evident, că la prezentarea unei realități, autorul își face cunoscută și propria opinie despre ea, — aceasta fie prin intermediul unor personaje determinate, fie prin chiar alegerea și tratarea materialului. „— Ce crede dramaturgul despre societatea noastră? In ce formă se realizează sau sînt deformate valorile binelui, adevărul, frumosul? — In timpurile noastre e mai necesar ca ori cînd să se spună un cuvînt de exaltare sau protest. Artistul are datoria să abordeze, cu mai mare putere și claritate decît spectatorul aspectele lumii actuale”.

Orice număr de revistă literară bine scris și bine alcătuit oferă cetitorilor multiple bucurii intelectuale. Dintre ele bucuria pe care ne-o comunică variata informație

cu privire la viața culturală a unui popor — mai ales când e vorba de reviste străine, — nu poate fi neglijată. „Revista Literaria de la S. E. Ch.“, numărul 1, anul 1, seria nouă, de care ne-am ocupat, are prospețimea unei scrisori de departe și pline de preocupări luminoase. Societatea Scriitorilor din Chile, îndrumată de un directoriu în frunte cu Pablo Neruda, promovează un curent de gândire literară nouă și sănă-

toasă, iar organul acestei societăți oglindește complet munca literară chiliană. Revista cultivă genul scurt (editorial, eseu, poezie, povestire, critică), iar în ceea ce privește informația, nu se limitează numai la literatura din Chile, ci tinde să înregistreze luînd atitudine justă, tot ce e fapt literar semnificativ în zilele noastre.

T. G. C.

„ARTS“ nr. 660/958

Sub titlul „A patra putere a Franței“, săptămînalul parizian publică în acest număr o parte din documentația ce stă la baza eseului unui tînăr critic francez, Pierre de Boisdeffre. Eseul, ce va apare curînd în volum este intitulat „Histoire vivante de la literature d'aujourd'hui“ și se ocupă de „valorile literaturii contemporane“, de tendințele și perspectivele acesteia.

Prestigiul literaturii — constată autorul — a crescut considerabil în ultimii șapte ani; a crescut în așa fel încît ea „poate fi socotită cea de a 4-a putere în Stat, suplinind prestigiul, atît de puternic șubre-zit de dezastrul din 1940 și de caducitatea instituțiilor celei de a 3-a republici“.

Numai că, pentru autorul eseului, literatura nouă franceză începe abia în anii 1950, cu acea generație de „copii ai absurdului“ cărora trecutul nu le dăduse nici o satisfacție, iar viitorul li se arăta în culorile cele mai sumbre. Boisdeffre face tabula rasa asupra perioadei de după eliberarea Franței, perioada „scrisului angajat“, cînd meditația provocată de tragedia înfrîngerii și de perspectivele Franței constituia textura celor mai multe scrieri, cînd curentul progresist în artă se impunea cu forță iar scriitorii se socoteau răspunzători ca cetățeni și ca artiști de destinele patriei lor. Această conștiință nouă, această analiză dureroasă a greșelilor trecutului, învățămintele ce se puteau trage de pe urma lor, reflectate în literatură, sînt

însă mai puțin pe gustul estetizant al eseistului. Acestei literaturi pe care o socotește „saturată peste măsură de politică“, el îi opune un „curent nou“, în care s-ar ilustra tocmai tinerii generației anului '50. Exponenții „noului curent“ se declară adversari hotărîți ai amestecului politicii în literatură, disprețuiesc societatea ce n-a știut să le ofere nici un crez, nici o fericire, iar scopul artei lor este mai degrabă o delectare decît un instrument de convingere. Sînt ideologii nimicniciei, ai absurdului, și, fără busolă, ei trec de la o exagerare la alta, fluturînd ostentativ steagul anarhiei.

Șeful necontestat al acestui „curent nou“ semnalat de Boisdeffre ar fi Jacques Laurent. Fără să se fi ilustrat printr-o activitate literară remarcabilă, însușirile lui de pamfletar par să se fi exercitat cu oarecare verovă în paginile revistelor „Arts“, „La table ronde“ și la „Parisienne“, unde s-a amuzat să atace sistemul sartrian, aspectele sale temporale, arătînd bunăoară că existențialistii ignoră limba franceză, sînt plicticoși și ridiculi. Boisdeffre explică această frondă prin faptul că existențialismul se arăta a fi o „tranșee a democrației“ și ca atare trebuia luată cu asalt. Printre susținătorii „noului curent“ în care se numără scriitorii Roger Nimier și Antoine Blondin, eseistul o include și pe Françoise Sagan.

Ca animator și propagandist, Laurent are și un exponent în care s-a concentrat „credo-ul“ noului curent: pe Roger Nimier.

În „Le hussard bleu“, în „Les enfants tristes“, în două eseuri: „Amour“ și „Néant“, acesta așează ostentativ: „o voință de a displice cu orice chip, dispreț pentru omenire, un dandy-sm sardonice, mai multă ironie decât humor și mai multă incisivitate decât ironie, lipsă de modestie și frivolitate“. Promovat în mod explosiv, Nimier — e nevoit să recunoască Boisdeffre — riscă să se fărâmițeze în abisul aceluiaș haos din care a pornit. Celălalt, Blondin, are însușiri similare cu ale primului. Numai că disprețul lui se adresează de astă dată istoriei, pentru că scriitorii „angajați“ se arătau respectuoși față de istorie.

În sfârșit, Françoise Sagan completează carréul. Un nimb de romantism savant întreținut de o publicitate abilă a suscitât în jurul acestei adolescente interesul unei anumite pături de cititori care găseau în eroii cărților sale „inteligența și cinismul trist, farmecul morbid al unei categorii a tineretului francez“.

Urmează acum, în clasificarea eseistului francez șase autori care ar reprezenta tot atâtea tendințe, ilustrate, respectiv de Jean Genêt, Roger Peyrefitte, Roger Vailland, Jules Roy, Julien Gracq, Samuel Beckett. Avem așadar de a face cu individualități distincte care caută, fiecare prin mijloace proprii, să exprime gânduri și sentimente personale.

Să-l luăm de pildă pe Genêt. Acesta se vrea discipolul lui Sade și-și alege subiectele în lumea trădării, a violului și a homosexualității, căreia îi împrumută limbajul eroilor lui Racine!

Julien Gracq speculează inconștientul și universul oniric, iar Beckett, ca profet al deznădejzii proclamă sgomotos, în fiecare din frazele sale fără obiect nici cauză că omul a murit, că nimic nu-l mai poate salva, nici măcar limbajul.

Roger Peyrefitte ar fi, dimpotrivă, un adept al scepticismului lui Voltaire și Anatole France. Dar, pe când aceștia îl folo-

seau ca armă împotriva „răului secolului lor“, Peyrefitte urmărește doar „surisul unei gândiri mai profunde“ cu care vrea să se opună literaturii „angajate“. În acest fel trebuie de altminteri interpretată și atitudinea sa față de Vatican, în ale cărui culise a pătruns recent și căruia i-a demascat preocupările lumești.

După modesta noastră părere, atât prin preocupările lor cât și prin mesajul pe care vor să-l dea operei lor, Jules Roy și Roger Vailland fac figură aparte. Ei pot deschide, cu adevărat perspective noi literaturii contemporane franceze.

Jules Roy, ca discipol al lui Saint-Exupéry se situează în frontul acelor combatanți ce caută o morală în acțiune, o ieșire din singurătate prin solidaritatea în luptă. Eroul pe care îl crează este mai puțin exaltat decât al maestrului său dar mai adevărat.

Cît privește pe Vaillant, ni se pare unul din cei mai buni, mai interesanți autori francezi, al cărui mesaj umanist reiese pregnant din operele sale. Cîteva bune traduceri în românește ne-au îngăduit să-l prețuim la justa lui valoare.

În sfârșit, a treia tendință a literaturii franceze actuale este, spune Boisdeffre, „noul realism“. Aici, clasificarea este mai puțin riguroasă, referințele sumare. Am putea desprinde totuși că atât Hervé Bazin, Jean-Louis Curtis (premiul Goncourt în 1947 pentru „Les forêts de la nuit“), Serge Groussard (premiul Femina 1950), Félicien Marceau, Michel de Saint-Pierre — care îl ilustrează, — se vor martori ai epocii lor, apărători a valorilor ce constituie umanismul francez, fideli realității — deși nu urmăresc să creeze un stil sau un univers uman.

Într-o literatură secătuită de acrobații cerebrale, de evadări în oniric și intenții metafizice, ei aduc o boare de curățenie și onestitate.

Cu aceștia se încheie și lista lui Pierre de Boisdeffre. Tinerii scriitori situați de

cealaltă parte a baricadei, pe înseși baricadele de luptă ale proletariatului, sînt omiși din documentația săptămînalului „Arts”, ca și din eseul lui Pierre de Bois-

deffre. Ca promotori și continuatori ai scrisului „angajat”, ei nu puteau fi pe placul nici al ziarului, nici al eseistului.

L. D.

„THEATRE - ARTS“

Ca un leit-motiv revine, în paginile revistei americane „Theatre Arts” (februarie, aprilie 1957) problema teatrului „adevărat”, a cărui existență pare în mod serios amenințată de modul de viață american. Militarea pentru tot ceea ce este artistic și demascarea tuturor vicisitudinilor — care nu numai că împiedică dezvoltarea teatrului american, dar îl și trag înapoi — constituie o permanentă preocupare a revistei. Din paginile ei reiese că zdrobitoarea concurență a cinematografului și a televiziunii, lipsa de sprijin asigurată de guvern, inexistența unui teatru național, comercializarea artei, gustul viciat al publicului și lipsa lui de educație artistică, fac ca oamenii de teatru să fie siliți să ducă o luptă acerbă pentru promovarea artei lor.

„O mare problemă în Statele Unite, azi, constă în faptul că nu avem un teatru național”, declară Sol Hurok, unul din cei mai mari și mai cunoscuți impresari americani, în articolul „Prezentînd pe Sol Hurok”, semnat de Ward Morehouse. „Guvernul nu înțelege importanța construirii unui asemenea teatru. Există suficienți actori talentați pentru a forma companii pentru o sută sau două sute de asemenea teatre. Este rușinos faptul că nu există un teatru cu repertoriu în New York, orașul cel mai mare din lume...”

Necesitatea din ce în ce mai stringentă de a se înființa un teatru național subvenționat de stat, a dus la constituirea unei Asociații a Teatrului Național American (ANTA), care își propune să organizeze un număr mare de teatre-filiale și de turnee în cît mai multe orașe din țară, și să facă primii pași în vederea înființării unui teatru național. Discuțiile ridicate cu

oazia acestor planuri și strîns laolaltă sub titlul de „Da-uri și Nu-uri” relevă o serie întreagă de puncte extrem de dure-roase pe care oamenii de artă din Statele Unite speră să le vadă rezolvate prin organizarea „reală” a unui teatru național. „Planul teatrului național va acționa întocmai ca un stimulent pentru întreaga națiune, demonstrînd că teatrul „vîu” poate deveni o parte integrantă din viața individuală a fiecăruia”, spune Robert Alvin. „Obiectivul unui teatru național constă în însușirea lui de a fi un mijloc direct pentru a trezi și încuraja dorința de înființare a mult mai multor teatre decît există în momentul de față”.

Dorothy Clifford din San Francisco notează că „A merge la teatru este obișnuiță. Cu cît oamenii vor avea posibilitatea de a vedea mai mult teatru de calitate, cu atît ei vor dori să vadă mai mult. Dacă vor exista suficiente ocazii pentru a se forma acest obicei, atunci el va triumfa prin propria lui inerție”.

Dar o problemă mult mai dureroasă și care abia își așteaptă rezolvarea, este aceea a actorilor profesioniști aproape în permanență amenințați de șomaj, după cum reiese din mărturisirile lui Bob Telford, directorul Teatrului Orășenesc din Columbia (Carolina de Sud), ale Dorothy-ei Clifford, și ale altora. „Am fost actor la New York și am trecut prin ceea ce înseamnă „lipsa de lucru” pe care ANTA încearcă să o remedieze — și salut toate eforturile făcute în această direcție. Înființarea unui teatru național va putea dezvolta și asigura o stabilitate financiară, astfel încît actorii să aibă în mod permanent „de lucru” și să-și aibe locul asigurat într-un colectiv.”

Intr-un articol intitulat „Broadway într-un șopron” și semnat de Charlotte Harmon și Rosemary Taylor, se comentează faptul că pînă la venirea unei echipe de pe Broadway, în vara anului 1956 la Clinton, chiar oameni instruiți din acest oraș — printre care un profesor la o școală superioară — nu avuseseră niciodată ocazia de a vedea un teatru „adevărat”. „Dacă am fi în stare să învățăm pe cît mai mulți oameni să iubească scena vie, să-i putem face să simtă fiorul izvoit din vizionarea și ascultarea unor personaje vii în desfășurarea unei drame jucată în fața ochilor lor!”, exclamă autoarele. Și, în continuare: „Da, televiziunea e distractivă. Ne place și nouă, cel puțin unele programe. Dar nu se poate compara cu o piesă „jucată” la teatru. Și, dați-mi voie să vă amintesc că la teatrul adevărat, piesa nu este niciodată întreruptă brusc, drept la mijloc, pentru ca spectatorul să fie îndemnat să cumpere bere, chewing-gum, sau ultimul produs eficace împotriva transpirației picioarelor!” Este evident modul în care arta este maltratată în favoarea publicității comerciale.

*

Trebuie salutat ca un merit deosebit al revistei, faptul că problema actorului american este atît de mult dezbătută în paginile ei. Intr-un articol semnat de Ward Morehouse în numărul pe aprilie 1957, se descrie viața tinerelor fete, atrase de mirajul scenei și venite din toate colțurile țării — într-o pensiune special amenajată în acest scop. Pînă ce reușesc să se lanseze în teatru sau cinematograful, televiziune, operă, sau, de cele mai multe ori, pînă ce renunță la aceste aspirații, ele pot locui aci. Cum însă viața în respectiva pensiune nu este gratuită, multe din fete trebuie să-și caute de lucru pînă ce ajung pe scenă sau în timpul în care nu joacă. „In aceste cazuri ele se angajează ca plasatoare, vinzătoare la coșetării, chelnerițe, manechine pentru modele de pălării, dactilografe la diferite birouri”. Toate știu însă că în momentul în care se prezintă ocazia, vor renunța instantaneu la orice slujbă pentru speranța sau eventualitatea de a apărea pe scenă”.

La aceste date se pot adăuga cele care reies din prezentarea ce se face în revistă unor actrițe, Bryarly Lee și Colleen Dewhurst, debut care de fapt înseamnă o consacrare. Despre una din cele două actrițe se spune: „Ea nu a rămas niciodată mai mult de trei luni fără lucru în teatru, ceea ce este un record demn de invidiat pentru orice actor”.

*

„Teatrul rotund”, sau „Scena în formă de arenă” este o nouă formă de teatru în care scena de obicei rotundă, alteori pătrată, dreptunghiulară sau octogonală este așezată în centrul sălii, la același nivel cu scaunele spectatorilor care o încercuiesc. Acest nou gen de prezentare a spectacolului trebuie să dea privitorului senzația că el se găsește în mijlocul acțiunii, printre oamenii și mobilele dintr-o cameră, și nu aceea că el urmărește o acțiune care se petrece într-o cameră cu oameni și mobile. În articolul „Four in the round”, Alan Schneider descrie patru teatre de acest gen de la Paris, Londra, Milano și Washington. Decorul redus și lipsa de artificii care să creieze mirajul scenei, fac ca accentul să cadă în mod preponderent asupra valorii artistice a piesei și interpretării ei. Aceasta face ca mulți regizori s-o considere ca o formă de teatru a viitorului. Ne fiind subvenționați de stat, neavînd fonduri suficiente și fiind obligați, pentru a-și face drum, să vîndă biletele la un preț redus față de celelalte teatre, ei nici nu-și pot permite luxul unui local adecuat — ci se folosesc de multe ori de foste garaje, berării sau cabarete. La Paris, André Villiers, care a cerut în repetate rînduri ajutorul statului, a hotărît ca, pentru a-și putea reface fondurile, să-și închirieze peste vară localul unui coleg care organizează „strip-tease în cerc”. Aceasta, ca un gest ostentativ la adresa Ministerului Culturii. La Londra, din aceeași lipsă de fonduri și local, teatrul este silit să dea spectacole o singură dată pe săptămînă, instalîndu-se cu toate cele necesare în fiecare Duminică dimineața, și evacuînd clădirea în noaptea aceleiași zile.

Primul teatru de acest gen din lume a fost fondat în 1950 la Whashington, constituind în același timp primul teatru de profesioniști din capitala 'Statelor Unite.

★

În articolul „Teatrul Renaud-Barrault”, Faubion Bowers comentează spectacolele prezentate de trupa lui Jean Louis Barrault la New York. Opt piese diferite jucate în timp de 25 de zile constituie o performanță, cu atât mai mult cu cât Barrault a regizat toate spectacolele și a jucat în toate, afară de una. Măiestria artistică cu care acest lucru a fost realizat este îndeobște cunoscută. Jean Louis Barrault trece printre cei mai mari actori contemporani din lume. Totuși, autorul găsește acestor reprezentații unele scăderi, datorită poate diferenței de gust și temperament între America și Franța. „Prea multă superficialitate în loc de profunzime, strălucire în loc de căldură, inteligență în loc de sentiment, exagerare a artificțiilor comediei, și o continuă tendință spre farsă”. În loc să fie mișcat, impresionat, publicul a fost mai curînd amuzat. Totuși, arta lui Barrault trece dincolo de toate barierele, de toate diferențele dintre popoare: el e original, inventiv, capricios, elegant, frumos, spiritual, — o rară bogăție de calități pentru un singur actor. Mai presus de toate, Barrault știe să „jocce”, adică știe să interpreteze caracterul unui număr variat de personaje spre deosebire de obișnuita interpretare „tip”, atât de frecventă în America. În fiecare piesă el e altul, și publicul nu reușește să-l

identifice decît după cîteva minute de efort.

Piesele jucate au fost: „Christophor Columb” de Paul Claudel, a cărei montare cuprindea coruri, muzică, dansuri și tablouri vii, care, la umbra și în jurul unei uriașe pinze albe așezate în mijlocul scenei și întruchipind pinza unei corăbii, se împleteau cu firul acțiunii. Personajul lui Christophor Columb, mimat prin „purtătorul lui Christ” și un porumbel adevărat, era dublu: cel real, și altul, legendar, sau cum l-a văzut posteritatea. Subiectul acestei piese șanteziste și extravagante era bineînțeles descoperirea Americii.

În cel de al doilea spectacol „Volpone” de Ben Johnson (în versiunea lui Ștefan Zweig și Jules Romains) Barrault a jucat rolul bătrînului Corbaccio, contrastînd puternic cu tinărul și îndrăznețul Christophor Columb.

„Mizantropul” lui Molière nu a fost foarte mult gustat de publicul american, care a apreciat totuși arta actorului. S-au mai jucat „Noptile Miniei” de Armand Salacrou, „Fosta mamă a Doamnei” de Feydeau, „Intermezzo” de Jean Giraudoux și „Ciinele Grădinarului” de Lope de Vega, în care Madeleine Renaud și Jean Louis Barrault au alcătuit un cuplu perfect. Seria de spectacole s-a încheiat cu „Les Adieux”, amestec de teatru și pantomimă în care fiecare actor a apărut în rolul lui preferat, iar Barrault, după ce a mimat cîteva scene dintr-un spectacol viitor, a declarat că „teatrul nu cunoaște frontiere, el unește oamenii și trece granițele”.

N. C.

AL. GİRNEAȚĂ

SITUAȚIA DIN ORIENTUL APROPIAT ȘI MIJLOCIU

Orientul Apropiat și Mijlociu prezintă astăzi situația politică cea mai complexă și mai dificilă, caracterizată printr-o deosebită mobilitate, printr-un neconținut flux și reflux al forțelor politice ce se înfruntă aici, prin uimitoarea rezezițiune cu care echilibru de forțe se tulbură și se restabilește. Aceste trăsături se explică nu numai prin faptul că în această parte a lumii se ciocnesc adversități și interese dintre cele mai deosebite, dar și prin necristalizarea aspirațiilor poporului arab. Adevărul este că lumea arabă nu și-a găsit unitatea și complecta independență, că pentru a ajunge acest țel ea trebuie să înfrunte și să înfrângă însemnate forțe economice și politice.

Dar pentru înțelegerea fenomenului politic arab se impune o incursiune în istoria nu prea îndepărtată a agitatului Orient Apropiat și Mijlociu.

I

La începutul acestui secol, lumea arabă se prezenta ca un ansamblu destul de dispart de teritorii avînd o unică trăsătură comună: absența libertății politice și exploatarea de către puterile străine. Primele decenii ale veacului nostru au aflat lumea arabă în plină efervescență, la capătul unei ocupații turcești de cîteva secole. Ea căuta noi căi prin care să-și dobîndească independența și unitatea. Prima țară arabă care și-a cucerit, încă de la începutul secolului trecut, o oare-

care independență, (mai degrabă o autonomie) a fost Egiptul. Era firesc ca aici să aibă loc o împospătare a culturii arabe amorțită de îndelunga asuprire a obscurantismului otoman, ca de aici să se nască și să se extindă și în celelalte țări arabe (Irak, Siria, Liban, Palestina) aflate sub directă dominație a Istanbulului, o mișcare liberală de regenerare a conștiinței naționale. În adevăr, lumea arabă devenea tot mai sensibilă la transformările adînci ale societății moderne. După trecerea Egiptului sub control britanic, mișcarea națională arabă a continuat să se dezvolte, să prindă putere îndreptîndu-se în mod egal împotriva ocupației turcești ca și a celei britanice. În toate țările arabe au apărut ziare, s-au afirmat oameni politici, s-au definit concepții și mai ales s-au înființat asociații secrete de luptă. Lumea arabă se pregătea să-și cucerească independența, cînd a izbucnit primul război mondial. În acest moment, Anglia a descoperit petrolul de la Mossul. În consecință a căutat să manevreze în așa fel încît cea mai mare parte a imperiului otoman în descompunere să devină proprietate engleză. Atunci, în anul 1915 s-a înființat biroul de la Cairo al Intelligence Service-ului, atunci a apărut vestitul colonel Lawrence.

Căutînd să surprindă și să adîncească diferitele conflicte latente sau fătîșe și diferitele ambiții — în special de ordin religios — Anglia, prin agentul ei Lawrence, a favorizat pe față dinastia hașemită a

lui Hussein, a încurajat în ascuns pe puritaniștii musulmani ai lui Ibn Saud, a încheiat în spatele arabilor o convenție secretă cu francezii pentru împărțirea dominației în Orientul Mijlociu și a încurajat, îndată după terminarea primului război mondial, emigrarea sioniștilor în Palestina, creind astfel o falsă problemă evrească în mijlocul masei arabe. După încheierea păcii, lumea arabă avea următoarea configurație: două regate sub conducerea dinastiei hașemite și sub control englez (Irak și Transiordania), două republici (Siria și Liban) sub mandat francez, Palestina și Egiptul sub mandat britanic, Libia devenită posesiune italiană. Numai regatul lui Ibn Saud a rămas independent și unificat, având doar în sud câteva protectorate ocupate de britanici. (Nu după multă vreme, în Arabia avea să pătrundă capitalul american și odată cu el se termina și independența lui Ibn Saud.)¹⁾

Orientul Mijlociu prezenta pe lângă bogatele izvoare de petrol care țîșnesc de sub nisipul torid al Arabiei și un deosebit interes strategic. De aceea englezii și francezii mulțumiți că au pus mîna pe un giuvaer atît de prețios au semnat la Saņ Remo în anul 1920 o convenție în scopul îndepărtării S.U.A. din Orientul Mijlociu. Socotelile însă, au fost făcute prost. Gajul asupra aurului coroanei britanice cit și datoriile angajate de Franța au determinat pe englezi și francezi să-și îndulcească pozițiile și să se incline pînă la urmă în fața cererilor formulate de americani. În 1928 se semna în mare taină în castelul scoțian de la Achnacarry, între trusturile petrolifere engleze „Royal Dutch Sheel“, „Anglo-Iranian Petroleum“ pe de o parte și trustul american „Standard Oil“ pe de altă parte, o convenție care permitea ame-

ricanilor accesul în Orientul arab și posibilitatea de a-și potoli măcar o parte din imensa „foame de petrol“ ce-i caracterizează. Această convenție a trecut neobservată, manualele de istorie au ignorat-o, dar ea a jucat un mare rol în desfășurarea evenimentelor din Orientul Mijlociu. Referindu-se la aceste evenimente, Henry de Montherland în cartea sa „Les Dernieres Jours de l'Arabie“, arăta că vremea ce s-a scurs de la semnarea acestei convenții și pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial a însemnat o continuă luptă dusă pe tăcute în care monopolurile americane au marcat puncte în dauna pozițiilor deținute de anglo-francezi.

În aceste împrejurări, mișcarea națională arabă nu putea decît să se întărească și să-și intensifice lupta împotriva puterilor europene. La sfîrșitul celei de a doua conflagrații mondiale a apărut clar că forțele mișcării naționale arabe erau acum și mai puternice. (Dezvoltarea industriei petrolifere pe teritoriul țărilor arabe a dat naștere unui proletariat arab, unei intelectualități arabe, unei burghezii arabe, care n-au întîrziat să-și manifeste deschis dorința de independență.) Perfidul Albion, amenințat în interesele sale, s-a zorit să plăsmuiască un nou plan menit să capteze bunăvoința lumii arabe și să mențină această parte a lumii sub control britanic. Planul a constat în susținerea mișcării arabe acolo unde ea nu-i amenința pe englezi (expulzarea francezilor din Siria și Liban, combaterea sioniștilor), în întărirea atributelor independenței într-o serie de state arabe ai căror conducători se aflau în întregime sub controlul britanic (Irak, Transiordania, Egiptul, Libia), în satisfacerea formală a aspirațiilor arabe la unitate, creindu-se o organizație în care țările de sub influența britanică să aibă majoritatea: Liga statelor arabe (dar care a evoluat exact în sensul nedorit de englezi). Planul acesta a eșuat

¹⁾ Pentru această perioadă pot fi consultate două lucrări importante: 1) Col. T. E. Lawrence, *Cei șapte stîlpi ai întelepciunii*, Buc. 1944. 2) Anton Ziska, *Ibn Saud, roi de l'Arabie*, Payot, Paris

și Anglia a trebuit să manevreze pe parcurs (pactul de la Bagdad, crearea unui stat evreesc pe teritoriul Palestinei). Cauzele acestui eșec au fost în principal două: dezvoltarea mișcării naționale arabe în cadrul uriașului curent anticolonialist născut după cel de al doilea război mondial și penetrația crescândă a capitalului și a influenței americane în Orientul Apropiat și Mijlociu. În fața patriotismului arab (care și-a găsit în Egipt principalul promotor al unității și renașterii arabe) și a concurenței americane, Marea Britanie a fost silită să se retragă.¹⁾

II

Care este astăzi configurația geografică și politică a Orientului Apropiat și Mijlociu? Alungarea lui Faruk din Egipt a constituit începutul unor mari prefaceri în lumea arabă. Revoluția națională din Egipt a determinat plecarea de pe malul Suezului a trupelor engleze, anularea unor acorduri înrobitoare și în cele din urmă naționalizarea Companiei Canalului de Suez. Agresiunea anglo-franco-israeliană împotriva Egiptului a dus la pierderea totală a prestigiului și influenței britanice în această regiune a lumii. Pactul de la Bagdad, constituit ca o afacere engleză de familie a intrat sub tutela Departamentului de Stat. Regimul filo-englez din Iordania a căzut de mult, iar în mica țărișoară de la malul Mării Moarte se înfruntă dictatura unui rege americanizat cu mișcarea națională, patriotică a forțelor democratice. Egiptul și Siria s-au unit într-un singur stat, avînd o mare putere de atracție pentru restul lumii arabe. Federația americană a lui Ibn Saud s-a zdruncinat de asemenea. Fratele acestuia, Feisal, cu pronunțate concepții antiimperiale

liste a preluat întreaga putere politică și economică a Arabiei. În Liban, forțele de opoziție au pornit lupta deschisă, care a luat mai apoi caracter insurecțional, împotriva președintelui Șamun și a premierului Sami Solh, care aderînd la doctrina Eisenhower s-au îndepărtat de aspirațiile poporului libanez, s-au supus influenței țărilor occidentale nesocotind puternica voință de unitate arabă exprimată de cercurile largi ale apărării publice libaneze. Irakul este singura țară arabă pe care se pot bizui puterile coloniale și aceasta numai din pricina dictaturii lui Nuri Said, același Nuri Said care a fost coleg și subaltern a lui Lawrence în Intelligence Service.

Din scurta incursiune istorică cu care începe prezenta cronică, a reieșit că lumea arabă năzuiește și luptă de multă vreme pentru dobîndirea deplinei independențe naționale, a unității și a libertății politice.

Aceasta însă nu este unica tendință a țărilor arabe. Proclamarea independenței și dorința de unitate, nu este suficientă. Pentru progresul acestei regiuni menținută de regimurile coloniale într-o complexă stare de înapoiere (în ciuda bogatelor resurse economice) este necesară o multilaterală asistență economică. Dar țările arabe caută să obțină ajutor economic fără să-și pericliteze cu ceva libertatea dobîndită cu atîta trudă. Ele dovedesc ostilitate față de ofertele de ajutor tehnic și economic care ar știrbi independența, așa cum s-a întîmplat în cazul barajului de la Assuan, cînd americanii puneau condiții jignitoare. Popoarele arabe nu vor schimbarea stăpînului, chiar dacă acesta le oferă mașini de bună calitate și tehnicieni de înaltă calificare. „Primejdia este cu atît mai mare, notează Pierre Cot comentînd convorbirea pe care a avut-o cu președintele Nasser, cu cît în actualele împrejurări internaționale,

¹⁾ Maxime Rodonsen Nations arabes et unité arabe, Orizonts, Iunie 1957.

țările arabe constituie o pradă economică la care râvnesc mai multe state capitaliste. Prinse între Scylla și Carybda, popoarele arabe trebuie să evite cu grijă să se lase atinse de politica blocuri de state¹⁾.

De aici tendința țărilor arabe de a adopta neutralismul, de a aplica cele cinci principii de la Bandung. Dorind ajutor economic care să nu știrbească independența națională, statele arabe promovează o politică de prietenie și colaborare cu toate țările lumii, evită condițiile înrobitoare ce ar frâna dezvoltarea liberă. Deoarece oamenii politici occidentali au reproșat Egiptului că și-a orientat economia către răsărit, președintele Nasser a răspuns: „Noi am rugat America să ne permită să cumpărăm prisosul de griu. Europa a refuzat să cumpere bumbacul nostru. Rusia l-a cumpărat. Când în timpul luptei pentru Suez nouă nu ne-a ajuns petrolul, Rusia ne-a dat.”²⁾. Acest citat al președintelui Nasser arată că statele arabe vor întreține relații prietenești cu orice stat care nu intenționează să-și impună condițiile, care tratează popoarele arabe de la egal la egal.

Bineînțeles că acest deziderat firesc pentru orice om lipsit de prejudecăți, înfrimă rezistența puterilor coloniale occidentale, a Angliei care pierde pozițiile și a Statelor Unite, pline de speranțe de a le moșteni și de a se infiltra în această regiune.

Anglia a avut două atitudini în Orientul Mijlociu: înainte și după agresiunea împotriva Egiptului. După agresiunea împotriva Egiptului a reieșit clar că influența Angliei în Orientul Mijlociu a fost ruinată și că S.U.A. tindea s-o preia, mai mult, că agresiunea intrase în calculele

S.U.A. ca un element util în vederea îndepărtării Marii Britanii din Orientul Mijlociu. Nu mult după aceea Consfătuirea de la Bermude a consințit completa capitulare a Angliei în fața Statelor Unite. America pătrundea pe ușa din față a pactului de la Bagdad, și, prin intermediul ajutorului economic și militar oferit de doctrina Eisenhower, căuta să obțină înțietatea în această regiune. Britanicilor le rămâneau doar declarațiile de fidelitate ale lui Nuri Said. Acum, retras într-o casă de țară, John Bagot Glubb, vestit spion britanic sub numele de Glubb Pașa, își scrie memoriile și meditănd melancolic asupra decadenței gloriei britanice, supune unui examen retrospectiv politica engleză față de arabi, căutind o perspectivă.

„Cu răbdare, cu comprehensiune și cu bunăvoință, vom putea să-i facem pe arabi să înțeleagă că veritabilele lor interese sînt să mențină relații cu vestul. Am spus dinadins, să facem să înțeleagă, căci nu se poate vorbi despre a impune punctul de vedere prin intimidare. Cred că raporturile noastre cu ei se vor putea stabili pe o bază sănătoasă, adică pur comercială”³⁾.

Prin urmare britanicilor nu le rămîne decît consolarea, dorința de a stabili cu țările arabe relații comerciale puse în scopul de a obține petrolul arab. Acest punct de vedere îl susțin și alți observatori occidentali.

„Cu toate zăcămintele sahariene, cu toate posibilitățile oferite de energia atomică, petrolul din orientul Mijlociu va continua să joace, pe o durată de decenii, rolul primordial și crescînd în economia Europei occidentale și lupta pentru posedarea sa ar putea foarte bine să provoace un al treilea război mondial”⁴⁾

¹⁾ Pierre Cot, Convorbire cu Nasser, revista *Expres*, nr. 2—1958.

²⁾ Interviuul președintelui Nasser acordat ziarului „New-York Times” în aprilie 1957.

³⁾ J. B. Glubb: „Soldat avec les arabes” Ed. Plon Paris 1957

⁴⁾ Paul Johnston, *The Suez War*, London Macgibbon And Kée 1957

scrie cunoscutul gazetar englez, Paul Johnston, redactor șef adjunct al revistei „New Statesman“. Petrolul arab, atît cel în exploatare cît și rezervele constituie o afacere pe care colonialiștii nu sînt dispuși s-o vadă încheiată în același fel ca afacerea Canalului de Suez. Petrolul arab constituie 22 la sută din actuala producție mondială și reprezintă jumătate din întreaga rezervă de petrol a lumii : 75.000 milioane tone. Din această pricină puterile occidentale desfășoară în Orientul Mijlociu o politică complicată, sinuoasă, cînd împăciuitoare, cînd încărcată de amenințări. Numeroasele teorii și doctrine, menite să dovedească că destinul orientului arab este strîns legat de cel al țărilor colonialiste, că el nu se poate dezvolta decît în strictă dependență de marile puteri imperialiste reflectă ideologia acestei politici. Teoria cea mai răspîndită în această privință este aceea a „interdependenței dintre puterile occidentale și țările Orientului¹⁾. Conform acestei teorii, „interdependența“ este prezentată ca o condiție necesară dezvoltării cu succes a economiei țărilor din Asia și Africa, încercînd să se demonstreze totodată incapacitatea tinerelor state din Orient de a se dezvolta independent economicște de Occident.

E limpede că întregul eșafodaj de argumente al acestei teorii e ridicat numai ca să ascundă interesele economice, politice, strategice, pe care țările capitaliste le au în Orientul Mijlociu și să justifice atitudinea și acțiunile pe care le întreprind în această zonă.

Pentru Statele Unite, Orientul Mijlociu reprezintă cartea cea mare pe care o joacă cu încăpăținare și violență. Pătrunzînd în această zonă, îndată după primul război mondial, monopolurile petrolifere și-au întărit pozițiile folosind Arabia Sau-

dită ca principală bază politică. Astfel că astăzi controlează 65 la sută din producția de petrol a lumii arabe. Bineînțeles că toată această perioadă a fost plină de conflicte cu Anglia pe care S.U.A. au deposedat-o de o bună parte a petrolului iranian și se pregătesc s-o lipsească și de izvoarele petrolifere din sudul Arabiei (din protectoratul Oman, de pildă). Departamentul de Stat, desconsiderînd suspiciunile lumii arabe față de intențiile americane, a elaborat doctrina Eisenhower menită să protejeze interesele petrolifere americane în Orientul Mijlociu și să sporească influența S.U.A. în politica statelor arabe. De la bun început această doctrină a fost considerată de țările Orientului Mijlociu ca o amenințare serioasă la adresa independenței economice și politice a popoarelor din această regiune și care nu doresc înlocuirea colonialismului englez sau francez cu cel american. Dorința de a se impune în ciuda ostilității arătate de popoarele arabe, cererea de a juca rolul de vioară primă în pactul de la Bagdad, redactarea unei noi doctrine, aceea a Rockefellerilor care e un fel de reluare a formulei lui Lăpușneanu : „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau“²⁾ indică poziția S.U.A. În adevăr, Statele Unite se tem că exemplul Egiptului ar putea contagia și pe vecinii săi, și atunci prestigiul,

²⁾ Vorbînd despre această nouă doctrină, „Wall Stret Journal“ scria : „Este cu desăvîrșire limpede că doctrina Rockefeller are în vedere pierderile pe care Apusul le-a suferit mai întîi în Egipt iar apoi în Siria și acum în Indonezia. Interpretarea literară a acestei doctrine ar fi însemnat ca S.U.A. să îi sprijinî Anglia și Franța prietene atunci cînd ele au pătruns în Egipt. Aceasta ar fi putut însemna acțiuni comune cu Turcia prietenă în scopul de a răsturna guvernul Siriei. Aceasta ar putea însemna că acum noi trebuie să întreprindem o intervenție armată în Indonezia. Este evident că grupul Rockefeller insistă asupra adoptării unei politici militare curajoase, dacă nu chiar aventuriste“.

¹⁾ Rostow și Roth, Politica americană în Asia, Londra, 1958.

influența, dar mai ales interesele americane ar fi greu lovite, nu numai în Orientul Mijlociu ci și în întreaga lume. Această temere s-a dovedit îndreptățită în cazul Libanului. Forțele de opoziție patriotice ale acestui mic popor s-au încumetat să-l înfrunte pe puternicul inspirator al politicii urmată de guvernul pro-occidental al lui Sami Solh. Luptele puternice din diferitele regiuni ale Libanului și care continuă sporind în intensitate, se dovedesc de rău augur pentru S.U.A. și politica lor. S-ar putea ca într-o zi Arabia să naționalizeze petrolul, ca țările prin care trec piplinurile să facă același lucru cu căile de transport ale petrolului și atunci America ar suferi o mare înfrângere. Dar înfrângerea n-ar fi numai în Orientul Mijlociu.

Iată dar importanța Orientului Mijlociu pentru Statele Unite. Aici ele își joacă cartea cea mare, anume influența americană în politica mondială. Ceea ce se întâmplă aici are repercusiuni în Europa Apuseană și în America Latină. Pierderea de poziții aici se va reflecta imediat, luând proporții nedorite în politica dusă față de țările Europei care nu așteaptă decât slăbiciunile S.U.A. pentru a da curs nemulțumirilor.

În ce privește desfășurarea evenimentelor din Orientul Mijlociu, Uniunea Sovietică manifestă un viu interes.

În primul rând, Uniunea Sovietică înconjoară cu simpatie procesul de eliberare a popoarelor arabe de sub dominația colonialistă. Acesta este unul din fenomenele ce caracterizează epoca noastră și Uniunea Sovietică îl privește cu interes, întrucât el reprezintă un act de maturitate a popoarelor pînă acum subjugate și o contribuție de prim ordin pentru menținerea păcii și a echilibrului politic în lume. Uniunea Sovietică a stabilit relații prietenești și de colaborare pe baza principiilor de coexistență pașnică. În virtutea

acestor principii, popoarele sovietice ajută desinteresat popoarele arabe oferindu-le un multilateral ajutor economic pentru a favoriza dezvoltarea lor economică, eliberarea de foame și mizerie. Numeroase acorduri comerciale înlesnesc un schimb bogat de mărfuri ajutînd progresul economic al lumii arabe. Ceea ce caracterizează azi aceste schimburi este lipsa unor condiții incompatibile cu independența națională și cu sentimentele de libertate ce însuflețesc popoarele arabe, așa cum era practica colonialistă și cum este aceea a acordurilor pe care le impune S.U.A.

Interesul Uniunii Sovietice față de evenimentele din Orientul Mijlociu este motivat și de vecinătatea acestui teritoriu. Uniunii Sovietice nu-i poate fi indiferent ceea ce se petrece în apropierea granițelor sale. De aceea, în timpul agresiunii împotriva Egiptului, în vremea amestecului în treburile interne ale Iordaniei, în momentul în care s-a încercat imixtiunea în evenimentele din Liban, Uniunea Sovietică a demascat intențiile agresive ale puterilor occidentale, a demonstrat pericolul ce-l reprezintă pactul de la Bagdad ca și instalarea rampelor de lansare a rachetelor. Omenirea își amintește cu recunoștință de avertismentul sever dat de guvernul sovietic Angliei și Franței în perioada agresiunii împotriva Egiptului și influența pozitivă pe care a avut-o asupra stingerii conflictului. Uniunea Sovietică este interesată ca popoarele din această zonă să se dezvolte liber și independent, ea vrea să stabilească cu ele relații prietenești și să contribuie la lichidarea rămănerii lor în urmă din punct de vedere economic. Aceste principii, pe care Uniunea Sovietică le aplică și le respectă în relațiile internaționale, au făcut ca prestigiul și stima de care se bucură în ochii popoarelor arabe să crească.

Acesta este tabloul înfățișat de Orientul Mijlociu. Desfășurarea evenimentelor arată că ele tind spre o rezolvare în spiritul independenței și unității naționale. Constituirea Republicii Arabe Unite ca și a Statelor Unite Arabe (din care fac parte pînă în prezent R.A.U. și Yemenul) joacă un rol pozitiv. Replica anglo-americanizată a Federației Arabe formată din cele două

regate ale Iordaniei și Irakului este suficient de slabă pentru a nu influența merusul, firesc al evenimentelor. Capitulara regelui Ibn Saud în fața opoziției reprezentată de fratele său întărește această supoziție. Calea independenței și a suveranității popoarelor arabe este deschisă. Impotrivirile sînt de moment iar întîrzierile aparțin conjucturii.