

VIATA
ROMINEASCA

REVISTĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN R.P.R.

CUPRINSUL

EUGEN JEBELEANU : Minotaurul ; Visul ; Vrăjitoarea ; Ca un copil	3
■	
REMUS LUCA : Dimineață de Mai (nuvelă)	5
■	
DIMOS RENDIS : Împărăție proletară (poem)	64
■	
NICOLAE ȚIC : Un număr festiv	81
70 DE ANI DE LA MOARTEA LUI EMINESCU	
DEMOSTENE BOTEZ : Scrisoare	89
ION BRAD : Revedere	91
EUGEN SIMION : În jurul personalității lui Eminescu : Note despre unele studii eminesciene	92
PE MARGINEA CELUI DE AL III-LEA CONGRES AL SCRITORILOR SOVIETICI	
DUMITRU CORBEA : Îndrumare și îndreptar	101
EUGEN BARBU : Pentru o literatură demnă de epoca noastră	103
REMUS LUCA : Marginalii la problema genului scurt	104
AL. ANDRIȚOIU : Glosse la al III-lea Congres	106
DIN EXPERIENȚA A 15 ANI DE LITERATURA NOUA	
B. ELVIN : Erou și colectivitate	108
EUGENIA TUDOR : Poemul de largă respirație — o expresie a poeziei revoluționare	114
TEORIE ȘI CRITICĂ	
ION VITNER : Creatori și opere : V. Em. Galan (I)	121
ECATERINA OPROIU : Literatură-film-ecranizare	130
VERA CALIN : Despre o cuvântare și un articol-program	147
CRONICA ȘTIINȚIFICĂ	
Acad. G. VRINCEANU : Noțiunea de spațiu	155

CRONICA LITERARĂ

OV. S. CROHMĂLNICEANU: O nuvelă în cinstea lui 23 August: „Indrăzneala“ de Marin Preda	160
---	-----

CRONICA DRAMATICĂ

HORIA BRATU: O comedie populară	165
---	-----

CRONICA FILMULUI

ION BARNĂ: „Ivan cel Groaznic“ de Serghei Eisenstein	171
--	-----

MISCELLANEA	179
-----------------------	-----

CĂRȚI NOI

RADU ALBALA: Ion Ghica: Documente literare inedite	200
R. L.: Viniciu Gafița: „Oameni și oameni“	202
Z. ORNEA: La reeditarea romanului „Soli“	204
CORNEL REGMAN: A. Serafimovici: „Povestiri“	207

REVISTA REVISTELOR

— din țară —

„Contemporanul“: 20 febr. — 8 mai/1959; „Tribuna“ — aprilie 1959; Critica din „Steaua“ Nr. 12/1958—1/1959; „Arta Plastică“ Nr. 1/1959	209
---	-----

— de peste hotare —

„Novii Mir“ Nr. 5/1959; „Les temps modernes“ febr.—martie 1959; „L'Express“ 7 mai 1959; „Neue deutsche Hefte“ Nr. 55/1959	217
--	-----

POȘTA REDACȚIEI	224
---------------------------	-----

In atenția participanților la concursul „CEA MAI BUNĂ RECENZIE“	146
---	-----

Rezultatul anchetei noastre în rîndurile cadrelor didactice	223
---	-----

ERATĂ LA Nr. 5

La pag. 134, col 1-a, rîndul 10 de jos se va citi: **riei** lui Landau. Pe pămînt și pe cît știm

La pag. 189, titlul recenziei: D. Th. Neculuță: „Spre țărîmul dreptății“

Coperta: gravură de I. Olariu

Coperta de: Silvester Victor (Petroșani) — Constructorii (linogravură)

Ilustrația la nuvela „Dimineață de mai“ de Mihu Vulcănescu

Fotografii: Florin Dragu

0098.37

MINOTAURUL

EUGEN JEBELEANU



*M*u vreau s-ating nici cînd numai o coardă
sau două doar din brațul rămuos
al harfei, ci dacă se-aude uneori
vîind mai tare sîngele-mi fierbinte
în unele artere, nu-s de vină :
e necesar, copii, e necesar...
Știu... ce frumos e să mîngîi o coardă
și s-o prefaci în iederă ce naște
spirale moi de umbră și de muzici,
miresmele fără de care viața
e mai săracă... Știu,
știu bine, însă-n Creta
stă minotaurul și cere jertfe,
și nu pot să nu fac să se audă
în versu-mi mugetul lui infernal —
și să nu văd că hrana lui nu-s ierburi,
lungi elfe vegetale luminate
de stelele de rouă, ci-s liane
roșcate șerpuiind din tîmple reci,
sub care s-au rotit atîtea lumi...
Și-atunci fac să țîșnească, din artere
fîntîni de săbii săritoare —
și lăcrimez, dar nu pot să vă dărui
albastrele coline scăpărînd
de milioanele de ghiocei noptateci
ci semnul care duce către Creta,
o sabie ce apără iubirea
și-un firmament de cărți brumate-n fum...

VISUL

Căzuse toată noaptea zăpada liniștit.
Cu gluga de zăpadă pe cap, eram un scit
care visa, pe umăr avînd un arc subțire
de lună, și-mprejuru-i copacii albi oștire.
Gîndeam: O, cît de bine-i că regele Harâsper
pieri și-acum sînt liber și codrului alb oaspe-s
și pot, ca o statuie de marmori, călătore
să tai prin dobrogene meleaguri pîn'la mare,
să-i mai privesc odată oglînda minunată.
Dar auzii o goarnă de radio de-odată
și-am tresărit din visu-mi — și sulița-mi, prin ger,
zbură — s-ajute-n luptă — la frații din Alger.

VRĂJITOAREA

Ti-s pletele o harfă cu violete multe,
urechile-mi de faun s-apropie s-asculte
și-aud cum sună coarde și blind și aspru-n șir:
suav și nalt: Ninive... și mîndru: Armavir!

Ți-i gura o pecetie pe care o despici
cînd vrei, un pic, c-un zîmbet ce-adie ca o boare,
că să zăresc — sclipinde și strînse, nu prea mici —
sălbaticile tale și reci mărgăritare.

Ți-s degetele-atîta de lungi și-atît de pale,
că unghiile roze din raze nasc, desigur,
pe care le împrăști deasupra mea, petale
de foc, de aurora, de febră și de friguri.

CA UN COPIL...

Cît îmi pare de bine și cît îmi pare de rău
că mi-am trăit iubirea așa cum mi-am trăit-o.
Cît îmi pare de rău că nu am fost mereu al tău
și cît îmi pare de bine că-s lîngă tine, iubito.

Ca un copil care-și turtește nasul de geam
și e-n odaia minunii și nu e,
eram lîngă tine, și nu eram,
și gura mea cîte-ar fi vrut să-ți spuie...

Că mi-am trăit așa cum mi-am trăit viața,
o, cît îmi pare de rău și cît îmi pare de bine:
de vremea ce atîta de scurtă-i lîngă tine,
de vremea fără tine pe care-o-nghite ceața...

DIMINEAȚĂ DE MAI

REMUS LUCA



Strada Cîmpului din T. se afla într-un cartier de margine; era scurtă, vre-o douăzeci de case pe-o parte și alte vre-o douăzeci pe cealaltă; nici nu figura pe harta orașului, recent trasă la heliograf, decît ca o linie subțire însemnată cu cifra 5, adică strada numărul 5 din cartierul „Țărnuț Mureșului“. Era totuși o stradă vestită și cele vre-o patruzeci de familii mai de demult statornicite aici erau mîndre de trecutul ei proletar; pină și copiii știau că la casa cu numărul 14 s-au ținut multe ședințe de partid în ilegalitate și chiar o plenară a regionalei în timpul grevelor muncitorilor forestieri din 1929.

Ca stradă era foarte tînără. Cu cincizeci de ani în urmă, pe aici nu era decît un cîmp sterp, pe care revărsările Mureșului îl umpluseră de prundiș. Pe aici treceau căraușii care aduceau pietriș și nisip pentru construcțiile din oraș. Cu vremea urmele lăsate de căruțe au devenit drum. Un isteț a cumpărat de la primărie pe mai nimic întreg acest teren nefolosit pentru agricultură, l-a parcelat și l-a botezat pompos: cartierul feroviarilor. Drumul de căruțe a primit denumirea de Strada Cîmpului, iar ramificațiile sale, nume ca a Vintului, a Prundului, a Mureșului, a Țărnuțului și alte asemenea. Antreprenorul a vîndut parcelele în rate. Oamenii au clădit care cum a putut, case, plătind ratele o viață întregă; unii n-au izbutit să plătească toate ratele și au ajuns chiriași în casele pe care ei le clădiseră. Antreprenorul s-a îmbogățit și și-a făcut și el o vilă, chiar pe Țărnuț Mureșului, într-un colț izolat, în mijlocul unui pîlc de plopi și sălcii bătrîne. Azi în vila aceasta e-o creșă de cartier.

În 1952 încă nu apăruseră cele vre-o zece case noi construite din bani împrumutați de la stat, singurele din această parte de oraș care au baie și cămară de alimente, apa trasă în bucătărie și obloane de lemn la ferestre. Strada mai avea neatîns pe atunci aspectul ei vechi și un anumit pitoresc; casele scunde și bătrînicioase semănau toate între ele, fiindcă toate fuseseră zidite de meșterul Kelemen cel fără o mină, împreună cu cei doi băieți ai săi, cunoscut în toată regiunea fiindcă lucra ieftin și destul de bine și nu te strîngea cu ușa să-i plătești de-odată toți banii, ci te păsua uneori chiar

și doi-trei ani; meșterul folosise un singur plan, simplu, economic, admitând doar mici deosebiri de amănunt în așezarea ușilor și a ferestrelor. Casele, aproape toate, au fost construite în etape, întâi o odaie, apoi peste un an sau doi sau chiar mai târziu când erau prea mulți copii și nu mai încăpeau, încă una în continuare, pe urmă, dacă se putea și o bucătărioară. Așa, nu-i nici o mirare că aceste case n-au ieșit arătoase, nici măcar cît s-ar fi priceput Kelemen să le facă; a doua odaie era în general mai scundă, așa că streășina nu era dreaptă, ci cobora, nici ferestrele nu erau în linie și nici egale, ci cum se nimerise și cum avusese omul bani să cumpere scînduri. Tabloul putea să pară lipsit de armonie pentru un ochi prea pretențios, dar nu-i deranja cu nimic pe cei care locuiau acolo. Se obișnuiseră.

Curțile nu erau întinse și nici grădinile din dosul caselor. Oamenii au folosit cum au putut spațiul, sădind meri, vișini, duzi, iar pentru frumusețe, tufe de liliac și iasomie.

Prin 1952, strada Cîmpului era numai de puțină vreme canalizată și pavată cu piatră de rîu, iar trotuarele așternute cu zgură; comitetul de stradă obținuse o aprobare pentru asfalt, dar mai era de așteptat, conform unui plan care privea înfrumusețarea tuturor străzilor de la periferiile orașului. Pînă atunci, comitetul s-a străduit să dea străzii un aspect cît mai civilizat. Salcîmii sădiți la marginea trotuarelor erau tunși cu grijă în fiecare iarnă, între trotuare și partea carosabilă se întindeau ca niște panglici colorate, straturi de flori, pe care fiecare cetățean era dator să le îngrijească, gardurile dinspre stradă erau vopsite în verde sau în bleu-gri ori cel puțin date cu motorină odată pe lună.

Pe strada Cîmpului locuiau mai ales muncitori de la calea ferată, fiindcă era foarte aproape de gară, de la fabrica de zahăr, care se afla chiar în dosul gării, de la fabrica de mobile și cîțiva funcționari. Se vedea după gospodăria că oamenii nu sînt bogați. Lucrurile ce le aveau prin curte și prin grădină — mese și lavițe de scînduri, cu picioare înfipte în pămînt, cotețe minuscule pentru galițe, mici cocini de porci — și le-au făcut singuri cu mîinile lor, fără să se fi priceput cine știe cît la lucrul lemnului și de-a-ceea toate păreau improvizate pentru puțin timp, ele însă dăinuiau de ani de zile, învechindu-se, rezistînd, oferind chiar un anumit confort.

Curățenia, ordinea, aspectul aproape ostentativ îngrijit al micilor gospodării și al străzii erau ceva mai mult decît semnele tradiționalei pedanterii ardelenesti. Cu ani în urmă, cînd oamenii din acest cartier trăiau foarte greu, casa curată și ordonată, curtea îngrijită și un strat de flori în fața casei dădeau sărăciei demnitate. Un om lipsit, nu-i decît un om lipsit; ființa lui morală nu suferă din pricina asta nici o știrbire, cît timp omul trăiește cinstit din munca lui; mizeria însă înjosește pe om, fiindcă-i ia demnitatea. Această preocupare atît de casnică și de mărunță, în aparență, devenise un fel de tradiție a străzii și chiar a cartierului.

★

Într-o după amiază tîrzie, cam pe la mijlocul lunii mai a anului 1952, Maria Cîndea ședea pe un scăunel pliant, în poarta casei sale de la numărul 14. Ziua era calmă. Infloreau salcîmii și liliicii. Din curtea de peste drum venea pînă la ea o mireasmă discretă de iasomie. Trotuarele și straturile din marginea lor fuseseră stropite de curînd. Aerul era proaspăt și odihnitor. Pe stradă era liniște.

Maria Cîdea privea din cînd în cînd în susul sau în josul străzii, mai mult însă sta cu pleoapele lăsate peste ochi, parc-ar fi adormicit. Era o femeie de șazeci de ani, scundă, grasă, îmbrăcată cu grijă, parcă pentru plimbare; o rochie cenușie de diftin, o bluză neagră tricotată de bumbac și o basma neagră în cap, un port de femeie bătrînă, aproape țărănesc.

Avea o față albă, cu încrețituri largi, un chip istovit de om care nu s-a odihnit niciodată în viața lui. Buzele strînse, aproape albe, aveau o anumită asprimă, care nu putea fi răutate, ci mai curînd urma lăsată de prea multe renunțări. Sub sprincenele sure și rare, ochii, cînd se deschideau, erau vii, negri, curioși.

Sta acolo pe scăunelul ei pliant, fără mișcări multe, ci numai acele scurte întoarceri ale capului cînd privea într-o parte sau în alta, urmărind cine știe ce, în strada mai mult pustie la ora aceea. Era cunoscută de toți cei care locuiau aici, se obișnuiseră s-o vadă mereu aproape în fiecare după amiază, în poarta casei sale, o salutau zicîndu-i „tușă Marie“ și se opreau să mai schimbe o vorbă. Erau, ea și Ion Cîdea soțul ei, cei mai vechi și poate cei mai bătrîni din această stradă; viața ei și a familiei sale era într-un fel chiar istoria acestei străzi, unde oamenii trăiau apropiați, chiar mai legați unii de alții decît sînt membrii unui clan sau ai unui trib.

*

Maria Cîdea plecase de-acasă, din cătunul Cocoș prin 1904 sau 1905. Erau opt copii în casă, iar ea cea mai mare. Venise în T. să între servitoare și nici nu împlinise patrusprezece ani, dar acasă tot n-avea ce face, ci doar să mănînce pe degeaba piinea de la gura celorlalți. Vre-o patru ani slujise la familia dr. Veress. Domnul era un bătrîn de șaptezeci de ani, cam țicnit, care avea ceva cu nervii și în fiecare noapte își uda salteaua. Doamna era bătrînă și ea și religioasă și o bătea la cap toată ziua cu rugăciunile, silind-o să postească și să ajuneze, dar ea era tînără și muncea mult, așa că altă cale nu era decît să se înfrupte pe ascuns din cămara totdeauna plină de alimente. Aveau o față care pînă la vîrsta de patruzeci de ani rămăsese necăsătorită și-avea mania să se joace cu păpușile. Era plină casa de păpuși de tot soiul, ca o grădiniță de copii. Aici se simțise destul de bine; îi plăteau mica ei leafă la timp, n-o băteau, nu strigau la ea și nu-i scădeau din salariu paharele sparte, iar duminica după amiaza o lăsau să iasă la plimbare. De lucru era foarte mult; domnul fusese procuror de curte și ținea și după ce ieșise la pensie, casă mare, cinci odăi și un salon cît șura, o curte imensă cu parc și o grădină de legume, și întreținerea lor era toată în grija ei. De două ori pe săptămînă era zi de primire; veneau o grămadă de ofițeri; domnișoara mai spera să se mărite; Maria trebuia să îmbrace o rochiță neagră de satin, cu șorț alb, să-și pună bonetica albă în cap și să-i servească pe invitați. Zilele acestea erau o pedeapsă și un chin pentru ea; domniile ofițeri făceau glume urîte și o ciupeau și ea n-avea voie să zică nimic. Pe-atunci Maria credea că așa-i firesc: domnul să ude salteaua, ea să curețe după el, și era mulțumită că primea cei cîțiva florini de hirtie pe lună și mîncarea. Pe urmă, într-o dimineată, l-au găsit pe domnul mort în urina lui, a trebuit să-l spele ea. N-a simțit scîrbă, ci frică. Cadavrul era slab, vînat, cu pielea împietrită pe oase. Îl spăla, cum ar fi spălat dușumeaua, cu o perie aspră, al cărei foșnet sec o înfiora. Nu mai văzuse om mort, decît de departe și se gîndea, cu mintea ei copilărească: „Cît de murdar îi omul după ce moare!“. L-au îngropat cu mare pompă. A plîns și ea

la înmormîntare ca ceilalți, fără părere de rău. Doamna Veress a vîndut casa și s-a retras la țară, unde aveau un conac și pămînt. Ea și-a primit leafa pe trei luni și a trebuit să-și caute un alt loc. S-a angajat la domnul Kertesz, colonele și delicatose. Doamna Kertesz era grasă și bolnăvicioasă. Venea dimineața, cu ochii toropiți de somn, nepieptănată, numai în combinezon, arătîndu-și fără rușine cărnurile albe și buhave, și s-așeza gemînd pe un scaun în mijlocul bucătăriei, unde rămînea nemișcată cîteva ceasuri, dîndu-i porunci cu un glas scîncit; o certa mereu pentru toate fleacurile, amenințînd-o cu poliția. Avea un băiat de cincisprezece ani, care se uita la Maria cu ochi căscați, îngălbenind, și o pîdea seara pe gaura cheii, așa că trebuia să se dezbrace pe întuneric. Într-o noapte, a venit domnul Kertesz în bucătărie și a vrut să se culce cu ea. Ea l-a îmbrîncit cit colo și a început să țipe ieșind în cămașă, în curte. S-a trezit doamna și cînd a aflat ce se întîmplase a leșinat și a căzut în ușa bucătăriei, apoi după ce s-a trezit, s-a certat cu domnul pînă dimineața. Dimineața a venit domnul, un omuleț de cincizeci de ani, mic, urît, cu o bărbuță ascuțită. Tremură de furie și o amenința: „Îți arăt eu ție, putoare!“ Ea s-a infuriat și a strigat: „Nă nu mă faceți putoare. Sînt fată cinstită. Am să plec de la dumneavoastră“. A dojenit-o și doamna: „Nu trebuia să faci scandal pentru atîta lucru, să scoli toți vecinii“. „Adică să-l las să-și bată joc de mine?“ — a spus ea indignată. „Nu pierdeai nimic cu asta. Bărbații au nevoie de asta și eu pe al meu nu mai pot să-l mulțumesc. Mai bine fii cuminte, și-are să te răsplătească. Numai eu nu vreau să știu nimic, fiindcă n-am voie să mă enervez“. Pe Maria, așa tînără și nepricepută cum era, a apucat-o scîrba. Așa ceva nu și-ar fi închipuit niciodată. A plecat de la ei, dar n-au vrut să-i deie actele, și fără acte n-au vrut s-o angajeze în altă parte. A dormit vre-o două nopți pe la prietene. Nu îndrăznea să meargă să-și ceară actele, ca să nu dea ochi cu domnul Kertesz. Pe urmă s-a hotărît să se întoarcă acasă în sat la ei, la părinți. Cînd a ajuns însă la bariera orașului, curajul a părăsit-o. Cine știe ce s-ar mai fi scornit pe seama ei, prin sat, unde fetele plecate servitoare la oraș erau socotite pierdute și condamnate să devină țirle. S-a așezat pe-o piatră, lîngă calea ferată, cu bocceluța ei pe genunchi și a început să plîngă. Se gîndea să se omoare. Se afla aproape de gară, în dreptul unor grămezi mari de cărbuni, unde veneau locomotivele să se aprovizioneze. În fața ei, un om înalt, negru de praf de cărbune, încărcă un tender, cu o lopată ciudată, ca o lingură uriașă, și se tot uita la ea. Ea s-a și întors cu spatele, ca să nu-i mai vadă ochii albaștri care o cercetau cu curiozitate. De-odată l-a auzit foarte aproape în spatele ei întrebînd-o :

— Tu fată, de ce plîngi ?

A tresărit speriată și s-a ridicat repede în picioare. Abia acum vedea cît e de tînăr. O privea încruntat, parc-ar fi fost supărat pe ea. Maria care era unguroaică, știa romînește de-acasă, din sat, și i-a răspuns :

— Treaba mea !

— Știu că-i treaba ta, dar văd că ești femeie muncitoare și nu o domnișoară. Nu trebuie să plîngi. Ce ți s-a întîmplat ?

Ce i-o fi venit să-i povestească tot ce i se întîmplase ? El a ascultat-o atent. Observase că se uită cu un fel de duioșie la ea. A înțeles că-i place de ea ; simțea cum se înfioară de teamă, dar nu așa cum se temea de obicei de privirile poficioase și de vorbele urite ale domnilor, ci altfel. Se temea parcă să nu-i placă și ei de el.

— Pe mine mă chiamă Ion, a spus el.

— Pe mine Maria, a răspuns ea și i-a întins mîna, pe care el i-a strîns-o ușor.

— Uite — ce-i, Marie, a spus el, acasă n-are nici un rost să te întorci. Ar însemna să fii lașă. Ai să te duci acum în strada gării, la nr. 71. Acolo locuim eu și cu mama. Îi spui că te-am trimis eu. Ai să dormi acolo. Mîine mă întorc din tură și o să mergem la domnul ăla să-ți dea actele și drepturile. Apoi mergem să te înscrii în sindicat și o să căutăm de lucru. Am un prieten la fabrica de mobile. Poate intri acolo. E mai bine între muncitorii organizați. Nu te poate zvîrli chiar așa ușor afară.

Și-au dat mîna. El s-a urcat pe locomotivă și a plecat. Ea stătea și se uita după el. L-a mai auzit strigînd :

— Du-te acolo unde ți-am spus.

„Ce sigur îi el c-am să mă duc la maică-sa! — s-a gîndit ea. Și la sindicatul ăla. Cum vorbește cu mine! Da' cine ești tu?“

S-a dus însă. Nici n-avea de ales. Nici azi nu știa de ce, dar avea încredere în bărbatul acesta, care folosea cuvinte așa de ciudate. Îi venea să ridă cît e de încruntat. Un om tînăr nu trebuie să fie încruntat.

A găsit, întrebînd, strada Gării. La nr. 71 se afla o casă mică, îngropată în pămînt și o curte năpădită de troscotel, prin care se plimba o cloșcă cu puii ei.

— Caut pe doamna Ana, Cîndea Ana, spuse ea unei femei de vre-o cincizeci de ani, care ieșise în ușa casei.

— Eu sint, spuse femeia, privind-o curioasă. Da' nu-s doamnă. Spune-mi tușă, c-așa-mi spun toți.

— M-a trimis fiul dumneavoastră? îi spuse ea, povestindu-i.

— Asta-i Ion, spuse tușă Ana, rizînd. El îi așa de bun la suflet. El trimite pe toată clasa muncitoare rămasă fără lucru să doarmă la mine. Și se ceartă pentru toți, de parcă i-ar fi frați. Bine dragă. Văd că ești tînără și necoaptă la minte. Prea repede crezi la bărbați. Acum ai avut noroc. Ion îi om de treabă. Și eu înțeleg că ești năcăjită. Oamenii săraci trebuie să se ajute între ei. Da' putea să iasă mai rău. Acuma vino să-ți dau ceva de mîncare că-i fi flămîndă.

A doua zi a venit Ion. S-a spălat și s-a îmbrăcat în hainele lui cele bune. Era un costum aproape domnesc, din stofă tărcată, și se vedea de la zece pași că nu-i nou. Haina era largă, scurtă în mînici, pantalonii strîmți și necălcați de multă vreme. Își legase la gît o cravată foarte veche de mătasă, vișinie, cu boboțe mici argintii. În cap purta o pălărie neagră, cu borurile pleoștite. Era un bărbat chipeș cu un mers bățos, cu gesturi țepene. Iar ei îi venea să ridă, văzîndu-l cum păsește, ca strunit. Îi plăcură tare ochii lui albaștri-surii, care se uitau blînd la ea, cu o anumită duioșie pe care nu se putea să n-o înțeleagă. S-au dus la domnul Kertesz și Ion s-a certat cu el. Ea asculta cum vorbește Ion, folosind tot felul de cuvinte alese, care-l enervau pe domnul Kertesz și-l făceau să tremure. „O să ne adresăm justiției, zicea Ion. Procedul dumneavoastră contravine legilor. Sindicatul nu va tolera astfel de acte samavolnice ale patronilor“. Domnul Kertesz i-a înapoiat actele, dar banii n-a voit să i-i dea.

— Mama lor de burjui! a spus Ion cînd au plecat de-acolo. Și a dat drumul unei injurători înspăimîntătoare. Maria și-a astupat urechile, strigînd :

— Vai ce urît vorbești.

— Iartă-mă, i-a spus el, dar cînd am de-a face cu astfel de oameni, nu mă mai pot stăpîni.

O ținea de braț. Ei i se părea foarte ciudat acest lucru, dar îi plăcea. Pînă atunci n-o ținuse nimeni de braț și nici nu-i vorbise atîta de familiar. Și totuși cuviincios. Sindicatul era într-o clădire mare cu două etaje, unde intra și ieșea o mulțime de lume. Pe pereți erau tot felul de afișe și portretele a doi bărbați bărboși. L-a întrebat pe Ion, cine sînt. „Marx și Engels — i-a răspuns el. Ei sînt ideologii noștri“. — Ce înseamnă aia : ideologi ? a întrebat ea curioasă. — „Ei ne învață cum să ne organizăm și să luptăm pentru eliberarea clasei muncitoare. O să facem revoluție și o să luăm puterea de la burjuii și o să facem socialism. Adică o să fim liberi“. Maria n-a înțeles nimic atunci. S-a gîndit : „Trebuie că-i un om tare deștept el“ și nu putea pricepe de ce-i fochist și nu domn. La sindicat toți îl cunoșteau pe Ion și vorbeau prietenește cu el. Au primit-o, pe baza recomandării lui Ion, și i-au promis că vor încerca să scoată de la domnul Kertesz banii ce i se cuvin. Cît despre loc de muncă, mai avea de așteptat, erau mulți șomeri în oraș, sindicaliști vechi. Să aibă încredere. Muncitorii nu-și lasă tovarășii. Vorbeau și oamenii de la sindicat la fel de ciudat ca Ion și-i ziceau „tovarășă Maria“. Erau toți foarte serioși, poate prea serioși, dar ei îi plăcea că nu simțea în atitudinea lor, desconsiderare față de ea. Și asta nu i se mai întîmplase pînă cînd îl întîlnise pe Ion.

Seara s-au întors ceva mai tîrziu acasă, pe la ora zece. Tușa Ana îi aștepta cu lampa aprinsă.

— Am întîrziat puțin, a spus Ion.

— Văd, a zis maică-sa, supărată.

— Am mai stat de vorbă la un pahar de bere.

— Înțeleg, a zis maică-sa. Și cum se încrunta, semăna uimitor cu băiatul ei.

Pe urmă Ion a povestit ce s-a mai întîmplat în ziua aceea și maică-sa a zis :

— Bine. Apoi privind ciudat la Ion, a adăugat : — Maria o să doarmă cu mine.

Ion a tresărit și s-a înroșit tot.

— Da. Bine-nțeles, — a răspuns, fîsticit. Așa m-am gîndit și eu.

Maria s-a înroșit și ea, căci ghicise la ce se gîndește bătrîna și-i era puțin ciudă pe ea. Altfel, îi devenise dragă.

Nu și-a găsit de lucru. Vre-o două-trei luni de zile, a umblat la spălat pe la case, unde o recomanda tușa Ana sau vecinele ei. A putut în felul acesta să-și plătească mîncarea ce-o mîncă. Tușa Ana nu-i ceruse niciodată nimic, dar nu o refuza și primea banii cu un gest firesc, care n-o umilea, parcă i-ar fi fost fiică. Ion a dus-o de două ori la ședințe la sindicat și odată la o serbare, urmată de petrecere. Acolo a cunoscut o mulțime de fete și de bărbați tineri, toți muncitori, care glumeau cu ea ; bărbații o cereau la dans, dar ea nu știa nici valsul, nici polca, și-atunci fetele au luat-o s-o învețe. S-a simțit foarte bine între ei. Era gălăgie mare, toți vorbeau tare, rîdeau și glumeau și se vedea că-s toți săraci, că nu erau îmbrăcați cine știe cum, și toți se purtau frumos cu ea. Ii plăcea mai ales că bărbații erau cuviincioși și nu făceau glume urîte cu fetele și nu le ciupeau.

Apoi în drum spre casă, Ion a sărutat-o și l-a sărutat și ea. Era primul bărbat străin pe care-l săruta. Ii era puțin rușine. Dar i-a plăcut și pe urmă

cînd el i-a mîngîiat sîinii nu s-a ferit. Parcă s-ar fi așteptat la asta și i se părea că nici nu s-ar putea întîmpla altfel. Pe urmă, peste cîteva zile, cînd tușa Ana nu era acasă, s-a întîmplat ceea ce se întîmplă de-obicei și ei i-a fost tare rușine. A plîns și s-a gîndit că acum trebuie să plece neapărat de-acolo. Dar n-a plecat. Se și mira că nu poate fi supărată pe Ion și că adesea caută ea singură prilejuri să se găsească singuri acasă și să se lase dezmiardată de el.

Tușa Ana, și-a dat seama repede că s-a întîmplat ceva și a luat-o din scurt :

— Fată dragă, spune-mi ce ți-a făcut Ion ?

Ea a tresărit, speriată, a plecat ochii în pămînt și a început să plîngă :

— Păi...

— Așa, va să zică... Bine. Am să vorbesc eu cu el. Eu nu vreau să mă amestec în treaba asta, dar nu-i frumos. Mă rog, vă iubiți, — vă iubiți, dar nu sînteți căsătoriți și nu-i bine așa. Doar nu sîntem animale.

Maria nu știe nici azi ce-a vorbit atunci maică-sa cu el. A întreat-o cînd au rămas singuri :

— Te-ai plîns mamei ?

— Nu. Ea m-a întreat. Pe dumnezeul meu că nu i-aș fi spus nimic, dacă nu m-ar fi întreat.

— N-ai încredere în mine ? Doar te iubesc.

Atunci ea s-a supărat.

— Mă iubești, dar tot nu mi-ai dat pace pînă n-ai făcut ce ți-a plăcut cu mine.

— Așa vorbești tu, Marie ? Îmi pare rău.

Îi părea rău și ei de ceea ce-i spusese, dar nu mai avea ce face. Ca să-l împace, l-a sărutat și l-a tras de păr.

— Ești un prost ! — i-a spus. Doar și eu am vrut. Dacă n-aș fi vrut, nu s-ar fi întîmplat. Nu-s eu chiar așa de proastă.

S-au căsătorit peste vre-o trei săptămîni. Nuntă n-au făcut, n-aveau cu ce. Au invitat numai cîțiva din tovarășii lui Ion la masă în ziua aceea, soacră-sa a făcut cozonac și au băut două kile de vin.

Și într-o zi, a venit aici, cu Ion. Poate s-au oprit chiar în acest loc, unde stă ea acum pe scăunelul ei pliant.

Era tînără, n-avea nici douăzeci de ani, era subțire și fricoasă și-l ținea strîns de mînă. Privea dezamăgită cîmpul gol, sterp, pe care creșteau doar mărăcini și asculta vuietul apropiat al Mureșului care se năpustea peste vaduri. Din loc în loc erau înfipti-țărushi, pe țărushi erau bătute tăblițe cu inscripții ciudate. S-au oprit în dreptul unei tăblițe pe care scria : Lotul F, parcela nr. 15. Ion a spus :

— Asta-i. Îți place.

— Îmi place.

— E-un loc frumos aici. Mureșul la doi pași. Toată vara o să facem baie și-o să prindem pește. Peștele-i un aliment foarte sănătos. Conține fosfor mult. E foarte folositor pentru nervi.

— Și cînd o să mergi la lucru ?

— M-am gîndit la timpul liber.

— Cînd ai tu timp liber ?

— Ei, se mai întîmplă. Și... nu te mai lega și tu de toate fleacurile...

Ea a ris atunci mult, dar nu de aceste vorbe, ci pentru că a înțeles că el încearcă s-o încinte cu alegerea acestui loc de casă care n-avea nimic atrăgător în el și nu-i plăcea nici ei și nici lui, dar căutau amîndoi să se convingă că-i foarte avantajos. Singurul avantaj era că-l cumpărau mai ieftin decît în cartiere în care se clădise deja, și-l puteau plăti în rate, timp de zece ani. Erau însă tineri și le plăcea să viseze.

În aceeași seară au semnat contractul și au achitat prima rată, care a înghițit aproape tot ce agonisise ea în patru ani cît fusese servitoare și cît putuse economisi el din leafa lui de fochist pe locomotivă. El a luat-o și pe ea la tocmeala cu antreprenorul care negocia terenurile; ea se împotrivise la început, el însă insistase:

— Tu trebuie să înțelegi, Marie, că soțul tău nu-i un terchea-berchea; îi un muncitor conștient, care-și mai viră nasul prin cărți. Tu trebuie să știi asta: eu îs pentru egalitate între bărbați și femei. Noi de-acum, tot ce facem, facem împreună și trebuie să știi tot și să-ți dai părerea...

Ea a ris și a zis:

— Bine. Fie cum zici tu.

Ion era pe atunci un tînăr înalt și zdravăn, cam prea țațoș în hainele lui sărăcuțe, și-și încrunta fața aproape fără fir de barbă, dîndu-și importanță de om serios și deștept.

Îl vedea și acum, cu înfățișarea lui de atunci și își aducea aminte tot ce gîndise despre el. „Tare mă mai și sinchiseam eu atunci de egalitatea asta. Ce știam eu atunci? Îmi părea bine că l-am găsit. Că am și eu pe cineva. Poate nici nu l-am iubit așa de mult la început. Îmi era drag fiindcă-l vedeam bun și cumsecade“...

Și-au clădit o odaie nu prea mare, din cărămizi nearse, făcute de țigani, că erau mai ieftine. Ea amesteca mortarul, așa cum o învățase el, și i-l căra cu găleata, iar el așeza cărămizile și le potrivea după un fir de ață de care atirna o greutate. Așa au ridicat zidurile. (Le-a ajutat prietenul lui Ion, Vidrăsan și el fochist la calea ferată și nevasta acestuia, Lina. Peste un an sau doi i-au ajutat și ei pe Vidrăsani să-și facă o odaie, la vre-o cincizeci de pași mai încolo, pe aceeași uliță). Acoperișul l-au făcut din tablă folosită, cumpărată de la un antreprenor care dărimase niște case vechi. Au făcut și un gard rar, de treceau cîinii printre scînduri și o portiță prinsă în țîțîni de curea.

Jur împrejur încă nu erau alte case. Aproape doi ani de zile au locuit aici numai ei, ca într-o pustie, fără vecini. Puteai să înnebunești de atîta liniște; iarna cînd bătea vîntul, fluierînd ca o mie de locomotive, zguduind gardul, clătînînd acoperișul, îți venea să-ți iei lumea în cap. Seara cînd venea de la lucru, Ion trebuia s-o aștepte la barieră; era întuneric, drumul plin de gropi, mereu se împiedicau; el înjura, iar ea abia-și stăpînea plînsul, de frică; se temea mereu să nu fi venit niște tilhari să le fi jefuit ce bruma aveau pe-acasă. Iar cînd el era în tură, atunci trebuia să vie singură acasă prin întuneric și s-apropia de casa ei de parcă n-ar fi călcat niciodată pe-acolo, pare-ar fi fost un loc străin și ar fi așteptat să-i sară cine știe ce fiară sălbatică în spinare, și cînd găsea cheia la locul știut, se grăbea să deschidă ușa și mîna-i tremura de frică și de ostenită ce era și intra repede — și repede, fără să răsufle măcar, aprîndea lampa și se uita speriată în jurul ei, bucurîndu-se că toate sînt așa cum le lăsase. Îmbuca ceva în grabă și

se culca, după ce rezema un scaun de clanța ușii, și cît era de obosită, nu putea să doarmă.

Vara era mai bine. Nu trebuiau lemne. Nu era noroi pe drum. Ieșeau seara pe țărnul Mureșului, între sălcii și uneori se drăgosteau chiar acolo. Atunci erau fericiți. Își rezema capul de pieptul lui și-i auzea inima cum bate și i se părea că în lume nici nu poate fi ceva mai frumos decît să ai un bărbat ca Ion.

Odaia lor era mică și n-aveau în ea decît un pat, soba de gătit, o masă mică și un scaun. Hainele încăpeau toate în lădița ei ce-o avea de cînd fusese servitoare. Intr-o seară, Ion, cînd a venit acasă cu leafa, a spus :

— Acum să-ți cumpăr de-o rochie și o pereche de ghete.

— Nu, a zis ea. Încă nu-i nevoie. Zic să nici nu cheltuim nimic din leafa ta, să plătim locul mai repede. Atunci și dobînzile ar fi mai mici. Iar noi am trăi din ce aduc eu cu spălatul.

Ion a cam miriit : „o să fie prea greu pentru mînuțele tale, mamă dragă. Eu mînc mult“. „Nu-i nimic, a zis ea. Să scăpăm mai repede de datorii, pînă sîntem mai tineri. C-apoi o să avem copii și...“ „Ești tu om chibzuit, i-a spus el — da' nu chiar“. Pînă la urmă a primit. În doi ani au și plătit mai mult de jumătate din datorie. S-au și uscat amîndoi ca scîndurile. El pleca și în ture peste rînd, iar ea aducea și-acasă de spălat.

Rar își făceau ceva nou și uneori plîngea în ascuns de mila lui, că trebuia să meargă la ședințe și să vorbească în fața oamenilor și-i erau nădragii peteciți și ghetele scîlciate, iar cravata numai ațe. Iar ea umbla tot în hainele ei de fată.

Și într-o zi, el a zis : „Stai. Așa nu mai merge. Ard-o focu' de casă. Mie nevasta mi-i dragă, nu casa“. O ținea în brațe și i se uita drept în ochi. „Tu te mai uiți în oglindă, mamă dragă?“ „În ce oglindă?“ El a ris. „Așa-i. N-avem oglindă“. Și a oftat : „Ești urită, mamă dragă. Și-ai fost frumoasă. Te-ai sluit. Ai un nas de vrăjitoare“. Ea s-a supărat. „Poate îți trebuie altă femeie“. S-a supărat și el. „Dacă mi-ar trebui n-aș sta pe gînduri“. Pe urmă el a început iar cu vorbele lui ciudate. „Capitalismul l-a robit pe muncitor, nu numai prin relațiile de muncă. Asta-i numai lanțul cel mai greu, da' mai sînt o serie întregă de lanțuri și lăntișoare. Datoria la băcan, chiria, taxele școlare, mobila în rate. Te leagă de nici nu poți răsufli. Îi bine să ai casa ta, că nu te poate da afară. Da' nici așa cum facem noi“. Și-odată s-a înfuriat : „Nu-i destul că ne exploatează alții, ne mai exploatăm și noi pe noi“. Apoi a adăugat : „De-acum o lăsăm mai moale. Măcar o lună nu mai mergi la spălat, iar după aia, om vedea. Poate intri la fabrica de mobile.“ Dar n-a putut intra, și a trebuit iarăși să umble la spălat.

După vre-o doi ani de cînd se luaseră, ea și-a dat seama la un moment dat că-i gravidă și i-a și spus. Era într-o seară, toamna tîrziu. Făcuse un pic de foc, că începuse să fie frig noaptea. El a ascultat-o liniștit, fără să spună nimic, dar se vedea că-i pare bine ; îi tremura ușor colțul gurii și-și tot freca barba nerasă. Ea aștepta să-i spună o vorbă, dar el tăcea și se gindea la ceva. Apoi a luat-o în brațe și a sărutat-o multă vreme, mîngîind-o. A întreat-o :

— Oare nu-i prea de vreme să faci copii, Marie ?

Ea a ris.

— Mama m-a născut pe mine cînd avea șaisprezece ani, și eu am douăzeci și unu.

— Da, așa-i, a răspuns el.

Mai tîrziu, peste vre-un ceas, i-a spus că ar fi bine, acum să nu-l nască pe copil, să meargă la doctor. Ea n-a vrut. El a încercat s-o convingă. Mai au timp doar, is tineri. Au greutăți mari. Casa-i în mina antreprenorului, dacă trei luni nu plătesc rata, le-o ia. Se mai gîndea el și la alte lucruri și nu i le-a spus: lumea se tulburase, s-arătau semne prevestitoare de război, el știa că citea gazetele și cum umbla mult cu trenul, vedea și auzea multe. Ea însă nu știa. Poate că dacă i-ar fi spus-o, s-ar fi învoit. Ori dacă i-ar fi spus că se pregătește o grevă, că cine știe ce se mai poate întîmpla cu el, iarăși s-ar fi învoit. Poate numai azi, cu mîntea ei de-acuma crede așa, poate că atunci tot n-ar fi priceput, și mai bine că Ion n-a insistat.

În 1913 în iulie l-a născut pe Aurel. A avut noroc. Se mai clădiseră cîteva case. Aveau vecini. Altfel cine știe ce-ar fi putut păți? Chiar în ziua aceea fusese la spălat. O apucaseră durerile pe la prînz, dar nu putea întrerupe lucrul. A început să se grăbească și a isprăvit mai repede. Nici nu știe cum a ajuns acasă. A mai apucat s-o strige pe soția lui Vidrăsan, pe Lina, care era și ea tinără și nepricepută. S-a întins în pat și i se părea că moare. Nici nu-și dădea seama că urlă de durere și-l strigă pe Ion, zvircolindu-se. Au venit repede vecinele, vre-o trei, au pregătit ce trebuia, iar Lina sănaca, tot zicea:

— Așteaptă dragă, mai așteaptă puțin, c-am trimes după moașă.

Iar Clara, nevasta lui Kopandi, pantofarul, care născuse pînă atunci trei din cele nouă fete ale ei începu să bombăne:

— Vorbești și tu. Crezi că-i robinet, îi dai drumul și-l oprești după plac. Du-te repede și mai adă apă și lemne.

Iar ea se gîndea, chinuită: „eu mor și nici nu-i acasă Ion“. Era grevă la calea ferată și Ion era la sindicat și poate chiar atunci ținea vre-o cuvîntare ori poate era la camera de muncă să se tîrguiască cu domnii și simțea că-l urește pentru că n-are grijă de ea, tocmai acum cînd e mai greu.

Pînă a venit moașă, născuse. Cînd s-a întors Ion, ea era liniștită. Copilul era înfășat lîngă ea și dormea și ei îi venea să cînte așa se simțea de bine. Ion s-a așezat pe dunga patului și s-a tot uitat la ea și nu zicea nimic, numai îi mîngîia mîna. Într-un tîrziu a întreat-o:

— Te-a durut?

— Da. M-a durut. Da' nu-i nimic. Îi băiat. Trebuie să mergi dimineață să-l înscrii...

— Am să merg. Bine că a trecut.

Apoi a rîs:

— Două bucurii! Să știi c-am cîștigat greva.

— Bine, dragă. Îmi pare bine. Înseamnă că n-a fost degeaba.

Și nici azi n-ar ști spune dacă s-a gîndit că n-au fost degeaba greva sau durerile ei care trecuseră și le și uitase.

Ea a mai trebuit să umble la spălat multă vreme; chiar după ce i s-au născut copiii și trebuia să-i lase în grija vecinilor. A mai îndurat și după aceea umilințe destule. Crezuse, cu mîntea ei de fată, că dacă avea să se mărite, avea să scape măcar de umilințe. Măritată e altfel, gîndea

ea, atunci, nu te mai ciupestc bărbații, nu te mai înjură stăpînii, nu mai strigă birjarii vorbe nerușinate după tine pe stradă, nu-ți mai fac cu ochiul callele de la prăvălie cînd mergi să cumperi ceva... are cine să te apere. N-a fost așa. Umilințe au mai fost. Cucoanele la care spăla, erau bănuitoare și o pîneau tot timpul să nu fure ceva, iar cînd pleca seara îi răscoleau coșulețul în care-și lua acasă cina. Li se părea că prea se isprăvește repede săpunul, o certau că prea freacă rufele și se uzează, ieșeau pentru o clipă din bucătărie, iar cînd se întorceau repede cercetau cratițele, nu cumva să fi luat ea vre-o bucățică de carne, se tîrguiau pentru un bănuț la plată și-i era ei rușine de nerușinarea lor; pentru ea un bănuț era o bucățică de pîine, pentru ele nu era nimic, și tot se tîrguiau, și ea se simțea înjosită că trebuie să se tîrguiască pentru un bănuț și nu poate să renunțe la el.

Odată, o cucoană, nevastă de doctor, a acuzat-o că i-a furat un combinezon de mătase. Ea nu s-a mai putut stăpîni. I-a strigat cucoanei :

— Pe mine să nu mă faceți hoată. Sînt femeie cinstită.

— Vai dragă, dar numai te-am întreat. Îmi lipsește un combinezon de mătasă. Și azi n-a umblat nimeni aici în afară de tine.

— Dar cum crezi dumneata că eu pot pune mîna pe un lucru străin ?

— Vai dragă, dar nu-i vorba de asta. Înțeleg că ești săracă. Dacă ai nevoie, poți să-mi ceri; eu nu-s rea la inimă. Dar combinezonul ăsta e nou-nouț, mi l-a făcut cadou soțul meu. Poți să-ți dau un altul. E vechi, dar e în bună stare. Îl mai poți purta și un an.

— Înțelege, cucoană, că nu l-am luat. Și de pomană n-am cerut și n-am să cer cît oi trăi. Dacă nu crezi, nu-mi plăti ziua de azi, dar să știi că la dumneata eu nu mai vin la spălat.

— O, dragă, dar combinezonul ăsta e foarte scump, nici cu zece zile de spălat nu-l poți plăti. Eu am să merg la poliție, dragă.

— Mergeți sănătoasă.

Cucoana nu s-a mai dus la poliție, căci și-a găsit combinezonul sub pat; i-a trimis vorbă să meargă la spălat, dar ea nu s-a mai dus acolo.

În seara aceea a venit acasă plîngînd. I-a povestit tot lui Ion. El s-a înfuriat și-a vrut să se ducă să se certe cu cucoana. Ea nu l-a lăsat. A spus :

— Lasă-i. Nu face. Nu trebuie să ne umilim.

Atunci el i-a sărutat mîinile roase de leșie. Era pentru prima dată de cînd se știau că-i săruta mîinile :

— Ai dreptate, mamă dragă. O să vină vremea să nu mai fim mereu umiliți și batjocoriți. Noi muncitorii sîntem o forță mare. Nici nu ne dăm bine seama cît sîntem de tari. Altfel n-am mai răbda atîtea.

Maria Cîndea se trezi din amintire ca dintr-un somn, mirîndu-se o clipă că ochii ei văd altceva în jur. I se întîmpla des în ultimul timp să se piardă așa în amintire și-apoi să se mire o clipă că vede lucrurile schimbate. Și iar își aducea aminte cum au fost clădite pe rînd aceste căsuțe, cum s-au mutat oameni întrînsele și cum au trăit, crescîndu-și copii. Și-atunci își dădea seama că a îmbătrînit. Se gîndea : „Vremea a trecut și nu m-a întreat și-o să treacă mai departe și tot n-o să mă întrebe“ și ofta.

Dacă n-ar fi casele acestea și oamenii care o cunosc și copiii ei care i-au dat nepoți, nici n-ai crede că ea a trăit și s-a zbatut în lume. Dar sînt casele acestea, care toate sînt mai tinere decît ea și oamenii care locuiesc în ele, și care au ales-o membră în comitetul de stradă și copiii ei care de mult nu mai sînt copii — și toate la un loc te fac să simți viața materială, de parcă ai putea s-o pipăi cu degetul. Iar cele ce-au trecut și-au durut-o cîndva n-au rămas decît în amintire și n-o mai dor nici cînd și le aduce aminte. Și chiar îi pare rău după ele, fiindcă atunci a fost tînără și-acum nu mai este.

*

Din curtea de peste drum, ieși legănîndu-se, Aurica, nevasta lui Ioșca Muntean, tîmplarul. Ținea într-o mînă stropitoarea, din care picura apă, iar în cealaltă o mătură de nuiele. Era o femeie bine făcută, de vre-o patruzeci de ani, care îi dăruise soțului ei șapte copii, cinci băieți și două fete, toți dolofani și mîncăcioși ca ea. Muntean Iosif — Ioșca, după cum îi ziceau nevasta și prietenii, măcar că nu era ungur — era subțire și slab, de te temeai să nu-l sufle vîntul, și-i ținea el pe toți, c-avea mîini de aur.

— Bună ziua, „tușă Maria“. Ce mai faci? strigă Aurica, de parcă s-ar fi aflat în celălalt capăt al cartierului și s-ar fi temut că n-o aude.

— Bine, dragă. Dar tu?

— Bine. Nu-mi mai vād capul de lucru...

Stropi alene florile din marginea trotuarului, stropi pe urmă trotuarul începînd să-l măture fără grabă, cam în silă, continuînd să vorbească strigînd, cum era obiceiul în casa Muntenilor:

— Nici nu mai știu ce să fac. Copiii ăștia întorc totul cu susul în jos. La mine-n casă parcă-i după foc. Nici nu-ți mai vine să te apuci de ordine. Și fă mîncare, și spală-i, și dă la porc și la găini, și prășește-n grădină...

Maria Cîndea n-o mai asculta. Știa pe dinafară ce poate să-i spuie. Și nici nu-i plăcea femeia asta. Era neîngrijită. Ieșea în stradă cu rochia pătată de grăsimi, de la bucătărie, cu părul nepieptănat, curgîndu-i de sub basma. Altfel avea un obraz frumos, rumen și plin și privind la pielea fragedă a gîtului ei, nu i-ai fi dat patruzeci de ani. Ioșca Muntean era numai cu vre-o patru ani mai mare decît Aurel, fiul Mariei Cîndea, și lucraseră mult timp la aceeași fabrică a domnilor „Runcu și Șebeș“. În 1928, cînd a fost greva ucenicilor, Ioșca era calfă de vre-o trei ani; a fost singurul dintre calfe care a ținut cu ucenicii și n-a vrut să lucreze; a și fost dat afară pe urmă. Un timp a lucrat la Domokos, care avea un mic atelier de mobile. Acolo s-a încurcat el cu Aurica, fiica lui Domokos.

Aurica fusese, cum s-ar zice, domnișoară. Urmase patru clase la gimnaziul catolic al călugărișelor ursuline, purta ciorapi de mătase și în zilele de lucru, avea mîini subțiri, unghiile lăcuite și părul întotdeauna făcut cu fierul. Atunci nu era așa de grasă, era zveltă și visătoare. Citea romane și mergea la bal în rochii lungi pînă la pămînt. Ar fi putut să se mărite cu vre-un funcționar sau chiar cu un avocat, dar ea s-a îndrăgostit de Ioșca, pe-atunci un flăcău negricios, bun de gură și îndrăzneț; știa să glumească și să facă tot felul de drăcovenii; juca în echipa artistică a clubului sindical, cînta cu vioara, pe care singur și-o meșterise, și știa pe dinafară sute de poezii și romante. Vre-un an de zile și-au tot scris scrisori, măcar că se vedeau zilnic, apoi au început să se plimbe împreună și

pînă la urmă s-au întîmplat și alte lucruri. Cînd s-au trezit părinții fetei, era tîrziu; Aurica amenința că se sinucide dacă n-o mărită după Ioșca; așa că n-au avut încotro. Domokos, căruia îi plăcea de altfel de Ioșca, se gîdea chiar să-i lase lui atelierul, iar el să se mai odihnească. Ioșka Muntean însă n-avea fire de patron și după un timp s-a certat cu Domokos, l-a părăsit și s-a angajat la alt atelier. Prin 1931 a intrat iarăși în fabrica „Runcu și Șebeș”.

În același an Domokos și-a vîndut atelierul și s-a mutat la țară, unde nevastă-sa moștenise o casă cu livadă de meri de la părinți; din banii luați pe atelier a clădit casa în care locuiesc azi Muntenii. Cînd s-au mutat aici, Ioșca și Aurica aveau doi băieți. Ea era încă subțirică, se mai purta îmbrăcată elegant și se ținea cam de-o parte de celelalte femei tinere din cartier, care mai toate fuseseră ucenice și erau lucrătoare; cit era ziulica de mare, își dădăcea copii și cîtea romane. Se vedea că nu se pricepe să țină o casă și că nici nu-și bate capul cu așa ceva, doar că-i făcea mîncare lui Ioșka. În casă aveau mobilă frumoasă, lucrată de Ioșka, și covoare pe jos și multe vase de porțelan, și tablouri pe pereți, totul era însă plin de praf, podelele neingrijite erau sure, pereții parc-ar fi fost afumați. În bucătărie, toate lucrurile erau pătate de muște, iar pe pahare se vedeau urmele alburii lăsate de apa de fîntină. Aurica niciodată n-a spălat vasele cu apă fierbinte, ca să nu-și ardă mîinile, le muia numai în apă caldicioasă, apoi le ștergea cu un șervet, pe care se adunase atîta grăsimi încît puteai face supă din el.

La puțin timp după ce s-au mutat aici, Aurica a născut al treilea băiat. Maria Cîndea, care-l știa pe Ioșca prieten cu Aurel al ei, și-l socotea oarecum și ca băiatul ei (Ioșca nu-și cunoștea părinții; copil găsit, crescuse la orfelinat), s-a ocupat ea vre-o două săptămîni de gospodăria lor. Le-a curățat odăile, le-a bătut covoarele, le-a înnoit bucătăria. Aurica o privea cu admirație:

— Vai, tușă Marie, nu pot pricepe cum te descurci așa cu toate. Eu lucru toată ziua și nu iese nimic.

— Apoi nu tot lucru-i lucru, dragă. Dacă nu gîfii un pic, degeaba. Ești prea blindă, draga mea, prea îți cruți mîinile și prea cruți mătura.

Aurica tocmai își primenea noul născut. Întinsese fașa pe pat și tăia cu o foarfecă regiunile pătate de copil.

— Ce faci acolo, dragă? De ce strici fașa? Aia trebuie spălată!

— Știu, da'mi-i greață să pui mîna.

— Doar îi pruncu tău, tu!

— Ce să fac? Mi-i greață.

Ioșca însă își iubea nevasta și familia, care se înmulțea în fiecare an. Între timp ajunsese maestru și muncea mult la fabrică și acasă, unde-și înghebase un atelier într-o magazie. Era un tîmplar priceput. Mobila lucrată de el cîștiga premii la expoziții în Viena și în Paris, făcînd vestită fabrica din T. a lui „Runcu și Șebeș”. Cîștiga mai mult decît ceilalți, dar n-ajungea. Copiii mincau mult, Aurica nu se omora cu treaba, iar el se subția și se usca.

Maria Cîndea se mirase întotdeauna cum un bărbat harnic ca Ioșca poate să iubească o femeie leneșă ca Aurica. Se mirase pînă odată. Cam prin 1938 ori 39, în strada lor se mutase un plutonier tînăr, unul Popescu, înalt, frumos, cu pînteni la cizme. Om prea deștept nu putea fi,

că tot rîdea, oricui și pentru orice nimic, dar era tînăr și nu-i ședea rău. Fetele se uitau zîmbind la el, iar băieții se încruntau cînd îl vedeau. Popescu s-a îndrăgostit de Aurica; încă nu se îngrășase așa de tare, era împlinită în trup și se mai dichisea. Poate că a și fost ceva între ei. Ioșca a aflat curînd, dar n-a zis nimic. Și într-o dimineață, Popescu a plecat la cazarmă cu capul bandajat și șchiopătînd tare de-un picior. Iar după amiaza, în aceeași zi, doi soldați i-au cărat cuferele de la Moldovan, unde locuise cu chirie. Atunci, vre-o săptămînă, Aurica a fost mai harnică decît de obicei.

Maria Cîndea de-atunci nu s-a mai mirat. N-a priceput prea multe, dar și-a spus: „Numa' bărbații se prostesc așa de tare cînd îi apucă amorul“.

Ioșca a mai făcut el și alte prostii în viața lui și poate de-ai a se uscasse așa, căci de mîncat, mîncă, bolnav nu era și nici năcazuri multe n-a avut cu copiii; așa prost îngrijiți cum erau, n-au fost niciodată bolnavi ca să te sperie.

Maria Cîndea însă nu știa chiar totul. Ioșca Muntean era nu numai prieten bun cu Aurel al ei, ci amîndoi erau în aceeași celulă utecistă. Erau lucruri pe care Maria numai le bănuia; niciodată nu i s-a spus nimic lămurit și trebuia să-și sfărme mintea singură, și se și temea să întrebe ceva. Prin 1932, cîteva zile Aurel s-a tot ținut de capul lui Ioșca și se vedea că-s amîndoi minioși și se ceartă, dar nici unul nu striga. Și-ntr-o bună zi, Aurel a dispărut, iar Ioșca nu-și găsea locul, tot venea pe la Cîndești acasă, mai ales seara, și sta cîte un ceas, pînă-l striga Aurica la cină, și nu scotea o vorbă, ci numai fuma și se tot răsucea nervos pe scaun. Peste vreo trei luni de zile, Maria a primit o scrisoare de la Aurel, care era închis în penitenciarul din Galați. Maria citise în gazetă că la Galați fusese o grevă, la șantierele navale, și-acum înțelegea de ce anume plecase Aurel. A plîns cîteva zile, pregătind un mic pachet de alimente. Ioșca începuse iar să vie seara și să stea cîte un ceas fără să spună nimic, frămîntîndu-se pe scaun și fumînd într-una; iar Ion Cîndea și fiul său Vasile, care era mărișor atunci, se uitau tare ciudat la Ioșca, dar nici ei nu ziceau nimic. Și nici Maria nu-i spusese c-a primit scrisoare de la Aurel.

Aurel a stat doi ani închis, apoi s-a întors, dar n-a mai intrat în fabrică — nu l-au mai primit — lucra pe unde apuca, pe la diferite mici ateliere de tîmplărie, și nici nu mai ținea așa prietenie cu Ioșca. Acesta îl tot căuta, iar Aurel nu-l ocolea, dar nu vorbea cu el mai nimica. Iar Ioșca se tot usca și era din ce în ce mai nervos. Aurica nu băga de seamă nimic, se îngrășa și făcea aproape în fiecare an cîte un copil.

După eliberare, Ioșca a ajuns tehnician șef la fabrica de mobile, unde-i Aurel director.

Relațiile dintre Aurel și Ioșca nu sînt nici azi ca între doi buni prieteni cum au fost ei cîndva. Au mereu discuții, și de cîteva ori Maria l-a auzit pe Ioșca întrebînd:

— N-ai încredere în mine, Aurele?

— În cîntea ta am încredere. Altfel nu te-aș suferi unde ești.

— Spui tu așa, dar nu mai ești ca mai demult față de mine.

— Deocamdată nu sînt. Dar într-o zi, poate, o să fiu iar. Depinde și de tine.

Ioșca nu mai zicea nimic. Oîta și fuma.

Odată, fără să vrea, Maria a auzit următoarea discuție :

Ioșca spunea :

— Nu mă duc. Nu pot. Mi-i rușine.

— Da'ce, ești domnișoară ?

— Nu pot. Nimeni nu uită că m-am dat de-oparte. Nici eu nu pot să uit.

— Toți oamenii greșesc.

— Dar o greșală, ca asta, n-are iertare.

— Acum pentru asta noi n-o să te mîngîiem. Să nici nu te aștepți la asta. Ba, o să te frecăm de-o să-ți iasă peri albi. Asta însă îi altă căciulă. Altfel cum crezi că o să speli murdăria asta, dacă nu printr-o activitate bună, orice ți s-ar da să faci ?

— Știu. Dar nu pot. Mi-i rușine de tovarăși. Ei și-au făcut toți datoria, unii au stat în pușcărie și eu m-am ținut de-o parte.

— Pe dracu, ți-i rușine. Știu eu ce-i. Ai devenit un individualist afurisit. Ți s-a subțiat obrazul. Ți-i milă de el. Ți-i frică să nu fii criticat. Da' nu te las eu. Am să scot eu individualismul ăsta scîrbos din tine, boierașule.

Maria Cîndea se gîndise atunci : „Cum și le fac oamenii cu mîna lor !” Poate chiar Aurica să-l fi ținut pe Ioșca prea legat de fusta ei. Și el, se usucă, iar ea, nepăsătoare, se îngrașă și trăiește mulțumită, fără să întrebă și fără să-și bată capul.

Acum văzînd-o cum se mișcă a lene, măturînd cu un fel de dezgust în toate gesturile ei molcuțe, pe Maria Cîndea începu s-o furnice enervarea și și-o simțea pină-n virfurile degetelor, dar nu spuse nimic.

Aurica isprăvi de măturat și rezemînd mătura de gard și lăsînd stropitoarea în mijlocul trotuarului, trecu strada, legănîndu-se. Continua să vorbească aproape strigînd, repede, fără să se gîndească prea mult la cele ce spunea :

— ...Nici nu poți să știi, dragă tușă Maria, cît mi-i de greu. Cîte-odată îmi vine să las totul și să-mi iau lumea în cap... Am noroc de bietul Ioșca. Mîncă ce-i pun în farfurie, nu-i mofturos... Cu copiii nu mai pot să rezist. Sînt mari și nu mă pot înțelege cu ei... Prea i-am educat blînd, dar așa-i caracterul meu. Nu pot fi aspră cu nimeni...

În vremea asta se gîndea : „Ei ce-i pasă ? A avut noroc ! Democrația i-a ridicat toți copiii în rang. Nici nu și-a bătut capul vre-odată cu viitorul lor, și uite-i ce noroc au avut”.

Maria Cîndea se gîndea : „I-a educat !... Nu i-a educat nici cum. Au crescut ca bălăriile. Da' ce-i pasă ei ? Mîncă, doarme, și se îngrașă ca animalul...”

Aurica se opri în fața Mariei, încrucișîndu-și brațele ; Maria nu se sculă de pe scaun. Ii întinse numai mîna, cu un gest cam silnic. Ridicînd ochii spre ea, tresări văzînd niște umbre discrete, unde gîtul Auricăi avea cîteva cute delicate. Se gîndi : „Asta nu s-a mai spălat de-o săptămîină, ce sfîntu'ei !” Nu-i mai veni să se uite la ea. Se mira numai că a făcut brusc. Simțea cum o privește țintă și nu-i era la îndemînă. Se ridică de pe scaunel, gemînd și trebui să privească iar drept în fața pe Aurica. O văzu cum se uită la ea, cu ochii ei, mari, albaștri, aproape copilăresc de frumoși, și ghici în privirea lor parcă o undă de înduioșare. „Ce-o mai fi apucat-o și pe netoata asta ?” se întrebă, dar nu zise nimic.

Vorbi Aurica :

— Tușă Maria, câți ani ai dumneata ?

— D-apoi am destui, răspunse Maria supărată. Nu-mi pierd vremea să-i număr. Am și altele de făcut.

— Trebuie să-ți fie greu să te mai ocupi de casă, la vârsta dumitale.

— Ba nu mi-i greu de loc, dragă. M-am obișnuit.

Aurica amuți iarăși. Maria se mira de purtarea ei ciudată și de vorbele ei. Aurica era o fire nepăsătoare care n-avea gânduri și preocupări decît pentru sine, destul de puține și-acelea. Acum, se uita tîntă la ea și părea tulburată de ceva ; i se ivise la colțul gurii un suris fin, și Maria se gîndi : „Îi frumoasă și-acum, afurisita !” apoi își spuse : „Te pomenești că vrea să-mi ceară ceva”.

— Am vrut să te întreb ceva, da' să nu te superi, tușă Marie.

— Întreabă-mă, dragă. Nu mă supăr.

— Spune-mi, ai purtat vre-odată mărele ?

Maria începu să ridă. De mult n-a mai ris așa de bine. Îi tremura tot trupul de ris. Se opri însă repede. O obosea și rîsul. „Ce prostii pot să-i treacă unui om prin cap, chiar la vârsta de patruzeci de ani — gîndi ea. Mărele !”

Răspunse, răsuffînd greu după risul care aproape o sufocase :

— Da, Aurică dragă. Am purtat și eu mărele cîndva. Am fost și eu tînră doar. Și nici n-am fost urită.

— Și-acum de ce nu mai porți ?

— Apoi de mult nu mai port eu mărele.

— Gîndesc că ți-ar sta bine.

Maria rîse din nou. Acum însă de ciudă. I se păru o clipă că Aurica își bate joc de dinsa. Pe urmă își spuse : „Prea-i leneșă ca să-și bată joc. Cine știe ce prostii îi umblă prin cap” !

Se auzi atunci un guițat disperat izbucnind brusc și nemaîncetînd. În cocina din curtea Muntenilor, porcul începuse să se zbată, de s-o dărîme.

Aurica tresări.

— Vai, cum zboară timpul. Nici n-am avut vreme să pregătesc mîncarea porcului. Ah ! mă duc. La revedere, tușă Marie. Complimente Rozei, n-am văzut-o de mult. Ce mai face ? Spune-i că mi-i dor de ea.

— Am să-i spun, dragă. Du-te și dă la porc, că-ntr-o bună zi îți sparge cocina și ți-l mîncă pe careva din copii.

Aurica rîse și plecă domol. Simțise ironia din vorbele bătrînii. „Nu i-s simpatică, fiindcă nu sînt din tagma ei” — se gîndea. Era însă o fire domoală și nu putea să urască pe nimenea cum nici să iubească peste măsură nu izbutea. Era nepăsătoare, fiindcă nepăsarea nu cere nici un efort. Pînă a ajuns în mijlocul ogrăzii, a și uitat totul și-acum se gîndea cu neplăcere că trebuie să hrănească porcul acesta care-i scoate peri albi în cap cu pofta lui de mîncare.

★

Maria Cîndea rămase iarăși singură. Se așezase iarăși pe scaunelul ei, obosită. Nu-i ieșeau din cap întrebările prostesti, fără nici o noimă ale Auricăi. „Mărele ! — gîndi ea. Tare-mi arde mie acum de mărele.

Da' așa se întâmplă. Într-un cap sec nu pot încăpea decît gînduri seci. Aurica, și cînd o să aibă șaptezeci de ani, tot la mărgele o să se gîndească. Așa s-a obișnuit, așa a trăit". Ar fi vrut să uite și să se gîndească la altceva, dar nu putea uita. Prea era ciudat. Toată atitudinea Auricăi și vorbele ei neașteptate. Și de-odată se înfurie. „I-i milă de mine, că-s bătrînă. Să-i fie milă de ea însăși, că-i o puturoasă și o murdară“.

Ceasurile trecuseră, s-apropia seara. Se auzeau din depărtare zgomotele orașului, estomplate, parcă învelite în vată. O locomotivă suiera lung, la semafor, cerînd intrare. Se auzi un camion huruind greoi, pe strada Fabricii. Cînd ajunse în dreptul străzii Cîmpului, huruitul său deveni asurzitor, de parcă ar fi trecut la doi pași, și îndată nu se mai auzi decît ca un mormăit ușor, apoi amuți cu totul. Treceau căruțe încărcate cu saci, trecuseră Mureșul la vad; țărani aduceau cereale la tîrgul de a doua zi, vorbeau domol, îndemnîndu-și caii.

Strada Cîmpului nu era o arteră prea frecventată. O călcau doar cei care o locuiau. Și-acum era un ceas de pustiu, ca o pauză. Bărbații care lucrau în schimbul de după amiaza, plecaseră mai demult, cei de noapte dormeau prin casele lor, cu ferestrele închise și acoperite cu pături. Copiii erau la joacă în zăvoaiele de pe malul Mureșului.

Rar trecea cîte un om, salutînd-o de depărte pe Maria, fiindcă o cunoșteau toți și-i cunoștea și ea așa de bine, încît ar fi putut să povestească viața fiecăruia; avea păreri despre fiecare, păreri ce se formaseră în zeci de ani de viață trăită mereu alături; știa și ce mîncă și cîte cămăși au și de ce se ceartă cu nevestele lor și chiar de ce sînt veseli sau de ce sînt necăjiți, știa tot ce se cade să știe un vecin bun despre vecinii săi buni, așa cum și ei știau despre dînsa aproape tot ce se cădea să știe. Și despre fiecare ce trecea, ea avea un gînd și o preocupare fiindcă fiecare, în organizarea tacită a acestei străzi, avea un rost și un rol.

Se auziră apropiindu-se pași mărunți, repezi, parcă așezați cu sfială pe pămînt, pe furîș. „Vine Kopandi, pantofarul“. L-ar fi ghicit și cu ochii închiși; un omuleț sfrijit, veșnic grăbit, călcînd cu multă grijă ca să-și cruțe pingelele. Așa un mers n-avea nimeni în strada aceasta. Era și acum îngîndurat, cum se obișnuise de mult să fie din pricina vieții sale. Ducea și acum o pîine sub braț, obicei vechi de care nu se mai putea dezbara; mai de mult, cînd copiii lui cei mulți erau mărunți, îl așteptau grămadă la poartă și-l luau cu asalt cînd apărea, iar el rupea din pîine, împărțindu-le-o toată, pînă ajungea în casă, unde apoi scotea din servietă cealaltă pîine.

De obicei, Kopandi trecea repede și furîșat, ca un șoricel. Mormăia abia auzit un „Noroc bun“ pe ungurește. Era scump la vorbă, ca toți pantofarii, fiindcă toată ziua țîn în gură cuiele de lemn pe care le bat în pingele. Se însurase de tînăr și făcuse zece copii. Avusese ambiția să aibă un băiat, dar nevastă-sa năștea an de an numai fete. El aștepta curajos băiatul și muncea ca un rob. Ziua la un patron și seara pînă tîrziu acasă, fiindcă-i erau dragi și fetele. Abia al zecelea a fost băiat și atunci Kopandi a umblat beat trei zile și a greșit două perechi de pantofi, croindu-i toți pe calapod de picior stîng.

Acum, Kopandi se opri în fața Mariei, zicînd:

- Bună ziua, tușă Marie, și-și scoase pălăria. Ce mai faci?
- Bună ziua, Trăiane. Ce să fac? Bine.

— Da, da, spuse Kopandi privind stăruitor la picioarele ei. Era încălțată cu pantofi de pîslă neagră cu talpa de un deget și-avea ciorapi negri, groși, de ață. O chinuiau veșnic reumatismele. Maria își trase greoi picioarele sub scaun. Efortul acesta îl simți în tot trupul, și se stăpinea greu să nu gîfîie.

— Acum ce număr porți, tușă Maria ?

— Apoi nu știi că treizeci și nouă ?

— Parcă purtai treizeci și opt.

— Da, treizeci și opt, da' mi s-au îngroșat tare picioarele acum.

— Așa m-am gîndit și eu, că nu ți-s buni treizeci și opt. Cu bine, tușă Marie.

Kopandi plecă repede, cu mersul său mărunț.

Maria privi lung în urma lui. „Parcă-i mai bine îmbrăcat acum, se gîndi ea. Ar fi și vremea“. Acum ar mai putea răsufli omul, trei din fete i se măritaseră, două lucrau la fabrica de mobile, una învăța la liceu, umbla și nevastă-sa la lucru la fabrica de zahăr. Oricum, casa-i era mai ușoară. El însă se obișnuise să lucreze mult, să vorbească puțin, să nu rîdă, să fie mereu îngîndurat și puțin cam izolat de ceilalți. „Da, își spuse Maria. Viața te face să fii cum n-ai vrea și rămîi așa de la un timp“.

Maria se înveseli : „Vrea el să știe precis ce număr de ghete port. Ciudați mai sînt unii oameni ! Meseria îi face să nu-i mai vadă întregi pe oameni. Kopandi ani de zile a încălțat toată strada și la toți le cunoaște picioarele și le știe numărul și chiar bătăturile, și nu s-a mai dezvățat nici azi, cînd rar își mai face cineva ghete, la comandă ; și le cumpără de gata“.

Kopandi însă nu era un om rău și nici nepăsător și avea și el sentimente ca orice om. Pe Maria Cîndea o cunoștea de mult și o așezase printre oamenii care îi erau dragi. Se obișnuise ș-o vadă acolo, pe scăunelul ei, în poartă, și să-i zică „Noroc bun“ cînd trece. Fiind om tăcut, avea nărav să mediteze și nu uita ușor nimic. Cînd acum vre-o cincisprezece ani, el șomase vre-o șase luni, iar nevastă-sa se îmbolnăvisese și zăcuse vre-o patru săptămîni, Maria Cîndea venea aproape zilnic să le facă de mîncare la copii, să-i spele și să deretice prin casă. Iar el n-a avut cu ce să-i răsplătească bunăvoința. Și mereu se pregătea, economisind, să-i ducă în dar o pereche de ghete călduroase pentru picioarele ei diformate de reumatism. Pînă azi însă nu apucase să facă acea pereche de ghete și totdeauna cînd trecea prin fața casei ei, îi era rușine, de parcă i le-ar fi promis chiar, și se grăbea. Acum însă ghetele existau. Le avea acasă, întinse pe calapod. Mai trebuia să lucreze la ele vre-un ceas și i le-ar fi putut trimite. O să i le aducă însă chiar el, a doua zi. Oprindu-se în dreptul ei, adineaori, ar fi vrut să-i spună cîteva vorbe prietenești, dar lui îi fîpsea obișnuința să vorbească generalități cu oamenii și se trezise întrebînd-o de numărul piciorului apoi se întimidase și plecase repede. Acum regreta, dar așa era firea lui și nu se mai putea schimba.

Maria Cîndea începea să se plictisească așteptînd. Vecinele nu se arătau cine știe din ce pricină. S-ar fi întors în casă, dar acolo n-avea ce să facă. Ar fi putut merge la nevasta lui Szekeres, dar locuia tocmai pe malul Mureșului, în capătul străzii ; iar ei îi venea greu acum să se miște pînă acolo. O dureau picioarele care se îngroșaseră de-atîta stat în pi-

cioare și făcuseră varice. O dureau și când mergea, și când ședea pe scaun, întinzându-și-le.

Îl văzu venind pe Boier, frizerul. Era un om de care ceilalți făceau haz, iar el nu se supăra. Își scria numele Boier, zicea că-i de neamul lui neamț, dar era român și nu știa o boabă nemțește, și era o adevărată distracție să-l auzi vorbind ungrește. Era omul cel mai nenorocit din cartier, căci nu-și iubea meseria. „Să tai păr și să iei bacșiș și-apoi să zici: săru'mîna. Asta-i meserie?” — zicea el. Avea aproape la cincizeci de ani și încă tot îl blestema pe tatăl-său care nu-l lăsase să se facă mecanic, ci l-a obligat să învețe meseria lui, să-i moștenească sculele. „Azi așa fi fost cineva, dacă mă făceam lăcătuș” — zicea — „Un frizer și în comunism o să fie tot frizer. În branșa asta n-ai nici o perspectivă. Nu există nici ingineri, nici tehnicieni; frizeri, coafori și basta”. Era scund, bondoc, îi plăcea să mănince bine și avea o mutră tristă de om bătut. N-avea copii și-i părea bine. „Nu-i nici o mîndrie să zici: tata-i frizer. Altfel îi când zici: tata-i lăcătuș sau mecanic de locomtivă sau zidar”.

Cînd s-a înființat cooperativa frizerilor în oraș, a fost cel mai însuflețit propagandist. Rostea discursuri interminabile la ședințe și se ținea de capul colegilor săi zi și noapte, demonstrîndu-le lucruri pe care aceștia le cunoșteau tot așa de bine ca și el. În sinea lui spera să fie ales în conducere, să facă și el în viața lui o muncă frumoasă, să organizeze întreceri, să nascocoască, să inoveze, să modernizeze; dar nu l-au ales, socotindu-l prea flecar.

O salută de departe pe Maria Cîndea și o întrebă ce mai face și cum se laudă cu vechiul ei reumatism.

— Bine, dragă. N-am de ce să mă plîng. Mă doare cînd trebuie și chiar și cînd nu trebuie.

Boier rise zgomotos, oprindu-se în dreptul ei și înclinîndu-se ceremonios:

— Tușă Marie, ai un suflet vesel. Adevărat suflet muncitoresc.

Pe urmă un șert de ceas îi povesti cum ar fi putut cîștiga cincizeci de mii de lei la pronosport, dacă ar fi pus X în două locuri.

— Dacă n-am noroc? Niciodată n-am avut noroc în viața mea. Viață de frizer. Nici de romane nu-i bună.

Plecă, legănîndu-se trist. După cîtiva pași însă se întoarse, revenind surizător.

Maria se gîndi: „Omul ăsta are atîta vorbărie în capul lui, că și noaptea în somn trebuie că vorbește într-una”.

Boier se apropie și întrebă:

— Dumneata, tușă Marie, unde te coafezi?

— Nu mă coafez nici unde. Mă piaptăn singură. Port concii.

— Ei vezi, asta nu se poate. Conciu-i o rămășiță retrogradă. Dumneata, care putem spune ești mama străzii noastre și te-ai arătat totdeauna ca o femeie progresistă și ai un rol important în sistematizarea socialistă a acestei străzi, nu se mai poate să porți concii.

— Ei nu se poate. Se poate foarte bine.

— Nu, nu se poate. Dacă te decizi, și trebuie să te decizi, mă chemi. Îți retez eu părul și-ți fac o coafură serioasă, sobră, cum se cuvine unei persoane ca dumneata.

— Nu mai face glume cu mine, mă omule.

— Nu-i nici o glumă. Viața asta de azi e plină de evenimente: evenimente sociale, evenimente personale. Poate te-așteaptă și pe dumneata un eveniment. Să nu te găsească nepregătită. Ne-am înțeles? Mă chemi.

Ii făcu cu ochiul, apoi își luă rămas bun și plecă.

„Asta s-a țicnit de tot“ — gândi Maria.

Strada rămase iarăși goală.

„De-acum nu mai are cine să treacă spre casă“, își spuse bătrina. Schimbul doi ieșea abia spre orele zece. Ceferiștii veneau și plecau în zori. Copiii veneau de la școală la șapte. Ea cunoștea bine programul de viață al oamenilor acestei străzi. „Tot m-oi duce până la nevasta lui Szekeres — își spuse, pregătindu-se să se ridice. Și ce-am să-i spun oare?“ Ar fi avut ce să-i spună, dar se jena. Nevasta lui Szekeres primise în comitetul de stradă să se ocupe de igiena curțiilor, să vadă dacă oamenii curăță și văruiesc cocinile, că venea vara și cocinile miroseau; nu era misiune plăcută, dar trebuia să facă și asta cineva. „N-am s-o întreb de cocini, se răzgîndi Maria. O să-mi spună ea singură. O să întreb dacă fiul ei a reușit la examenul de meșter“. Maria știa că Iuliu Szekeres ieșise primul la examenul acesta și că fusese numit de-o săptămână, dar maică-sa se va bucura avînd prilejul să se mai laude cuiva cu succesele fiului ei. După aceea va veni vorba și de cocini.

„Am să-i povestesc de proasta asta de Aurica!“ Gîndurile i se strînseseră iarăși ghem. „Ori am îmbătrînit eu și prea le bag în seamă toate, ori a fost azi ziua nebunilor“. Obișnuită cu un anumit curs de viață bine stabilit, schimbările venite pe neașteptate chiar dacă nu erau importante, îi dădeau o stare de enervare, un soi de neliniște. De rău nu se speria, fiindcă-i cunoștea toate fețele, și nici de bine, fiindcă nimeni nu se teme de bine, dar cînd nu știa ceva ce putea să se întîmple, atunci nu se simțea bine. Se enerva. Și enervarea clătina liniștea ei, echilibrul ei interior. „Nu merită să-mi pierd vremea cu prostiile Auricăi și cu țicneala lui Boier. Nu merită“. Nici Kopandi n-a fost ca de obicei. Ceva a vrut și el să-i spuie, de s-a oprit. „S-a întîmplat, gîndi ea. S-a nimerit tocmai azi. Asta-i!“

Maria Cîndea auzi niște pași, apropiindu-se dinspre oraș și-i recunoscu. Dar nu privi într-acolo. Se prefăcu preocupată de roboteala domoală a Auricăi, care nesinchisindu-se de disperarea porcului, amesteca ușurel lăturile într-o găleată mare neagră, zicînd: „Ai răbdare Ghițișor dragă, că-i prea fierbinte mîncărîca, să se mai răcească puțin“.

Maria auzi cum pașii se domolesc și se opresc apoi în stînga ei. Se întoarse încetîșor, gemînd — se îngrășase în ultima vreme și-și purta cam cu greutate trupul — și-l văzu pe bărbatul ei, pe Ion Cîndea, stînd acolo, lîngă ea, lung, subțire și adus de spate, privînd la ea și surîzînd cu un aer de viclenie veselă. Îi căzuseră aproape toți dinții, iar ei i se părea ciudat să-l vadă știrb.

— Servus, mamă dragă. M-așteptai?

— Parcă tu ești din ăia să te aștepte omul? Ești bun de trimis după moarte. Adus-ai piperul?

— Adus! Viri mîna în buzunar, căutînd multă vreme, fără grabă. Privea la ea surîzînd, parc-ar fi vrut s-o păcălească. Mi se pare c-am uitat — adăugă, continuînd să scormonească meticulos.

— A, uite-l, zise el, întinzîndu-i triumfător un pachetel în care însă nu era pipér, ci niște bomboane acrișoare.

Maria rîse iarăși. Om cu nepoată de patrusprezece ani și se ține de prostii. Cînd era mai tînăr parcă era mai serios. Zise :

— Dă piperul încoace, măi omule !

— Uite și piperul, spuse el, făcîndu-i cu ochiul.

— Tăre ești vesel. Mi se pare că te-ai întîlnit cu Vidrăsan.

— M-am întîlnit ! răspunse el. De ce să nu mă întîlnesc. Mi-i prieten. Mai schimbăm o vorbă.

— Și n-o puteți schimba dacă n-o udați un pic, altfel scîrție ? — spuse bătrîna cu un ton înțepat.

El o privi uluit. Intreaga lui atitudine se schimbase brusc. Deveni serios, aproape țeapăn. Spuse jignit :

— Un deț, mamă dragă. Un singur deț.

— Și te-ai pilit dintr-un deț... Ea știa că el e slab la băutură, fiindcă nu-i obișnuit, dar avea chef să-l necăjească.

— Nu-s pilit, protestă el cu același ton de om jignit. Sînt vesel. Era însă serios și grav.

— Mi-am dat seama imediat că ești vesel, spuse ea, ridicîndu-se greoaie, gemînd ușor ; el o prinse de braț să-i ajute.

— Mă rog, mie mi-i tot una, continuă ea, dar pot să te vadă oamenii. Ei te-aleg deputat și tu stai prin circiumi cu prietenii.

Tonul ei suna nepăsător, dar ea știa bine unde lovește.

— Iar exagerezi. Asta-i boala ta. N-am făcut nici o crimă. Am băut un deț de drojdie cu Gheorghe și-s vesel. Am acest drept. Să beau un deț și să fiu vesel. Și dacă m-ar vedea un alegător, n-ar fi nimic. M-ar saluta cu respect și m-ar întreba cum o duc cu sănătatea și cînd o să vie ăia de la sfat să asfalteze trotuarele. Și eu, le-aș răspunde respectuos că și ieri am fost să mă interesez și că abia la toamnă vine la rînd cartierul nostru. Și în toată treaba asta, dețul de drojdie pe care l-am băut n-are absolut nici o importanță. E o chestiune strict personală, dacă mă înțelegi, tovarășă Maria. Dragă tovarășă Maria, repetă el, accentuînd, e o chestiune strict personală.

Maria nu-l mai asculta. Nu se supăraseră. N-avea pentru ce. Il dojenise așa, din obișnuință. Iar acum uitase și se gîndea la altceva. El însă voia s-o convingă și continuă :

— Nu trebuie să te grăbești în generalizări negîndite, dacă mă înțelegi. În trecut, un deț de drojdie putea fi o crimă pentru un tată ce trebuia să-și crească cei cinci copii. Un deț însemna un kil de pîine. Azi însă pentru bugetul meu, un deț la două trei-zile, nu înseamnă nimic. O distracție. O simplă distracție nevinovată. Are sau nu are dreptul un bătrîn muncitor la o mică distracție, tovarășă Maria, dacă mă înțelegi ?...

Intraseră în curte. Ea mergea înainte, mișcîndu-se anevoie ; își închipuia că merge repede, dar numai gîfîia, făcînd pași mici și repezi. El venea în urmă, purtînd scaunul pliant. Își terminase perorația și în vremea asta dispoziția i se schimbaseră iarăși. Redevenise vesel și duios. Se gîndea : „Sărăcuța. A îmbătrînit“.

Curtea părea largă, fiindcă cele două case nu erau prea mari și nu ocupau nici jumătate din spațiul ei. La stradă, era o casă nouă, cu două odăi și bucătărie, zidite pe temelie de beton. Era destul de înaltă și-avea o mică terasă, la care urcai patru scări. Pereții încă nu erau tencuiți și lemnul ferestrelor dat doar cu galben și cu chit. Casa cea nouă fusese con-

struită anul trecut de Aurel, băiatul lor cel mai mare, care locuia acolo cu soția și cu fiica lui.

În spate, parcă ascunzându-se, era casa cea veche, mai scundă, năpădită de viță; abia i se vedeau ferestrele și ușa, cu lemnul lor vechi, crăpat și cu vopseaua cafenie, aproape neagră, sărită. Aici, în două odăi și bucătărie locuiau Ion Cîndea și soția lui, fiul lor Tudor și fiica lor Ileana.

În fața caselor erau straturi de flori, amestecate fără un plan definit, panseluțe multicolore, gura-leului, vișinii și galbene micșunele, ochiul bouului, ici colo trandafiri ce acum îmboboceau, iar în lungul gardului, vre-o trei tufe de liliac, care înfloriseră și umpleau curtea de miresme.

În spatele curții era grădina de legume. Erau și cițiva meri, un vișin și salcîmul bătrîn, care se zărea de departe. Părea nins, așa era de încărcat de flori. Sub salcîm era o masă mică, rotundă și două lavițe de scîndură. Toate se zăreau de cum intrai pe porțiță, căci și curtea și grădina erau mici.

Intrară în bucătărie. Era întuneric și o căldură înăbușită, fiindcă se gătise pînă pe la ceasurile trei după amiază. Bătrînul răsuci comutatorul. Aici aproape toate lucrurile erau vechi, purtînd patina fumurie a unei alte vremi. Într-un colț, o sobă scundă, de fontă, cu picioare strîmbe, cu mici reliefuri în formă de frunze pe la încheieturi, pe ușița sobei o inscripție: „Grossmayer, Wien“. Soba lucea; la Maria Cîndea devenise pasiune obiceiul de a lustrui soba cu peria, de fiecare dată cînd isprăvea de gătit. Pe sobă se afla o cratiță mare de tuciu, care fusese cîndva zmălțuită, dar zmălțul pleznise de mult, ca la toate vasele de tuciu zmălțuit, și-acum era tot așa de neagră ca soba. O ureche îi lipsea; o scăpase Vasile, cel de-al doilea băiat al lor, care în copilărie avea mania gătitului, cînd voise să servească el la masă și se fripsese; tocana se împrăștiase toată jos, spre entuziasmul motanului; ei au mîncat în ziua aceea numai supă. Alături un dulăpior de vase vechi, cu geamuri mate.

În celălalt colț al bucătăriei se afla patul în care dormeau ei doi și dormiseră mereu, de cînd se mutaseră aici. Era un pat vechi, cu căpătiie înalte ovale. Li-l făcuse cadou o mătușă a lui Ion. De vre-o două ori, trebuise să-l repare, mai scirțîia și acum cînd te așezai pe el, dar se mai ținea destul de bine. Cuvertura de catifea era de-asemenea veche, azi nici nu se mai fac astfel de cuverturi, verde, cu franjuri ce fuseseră cîndva aurii, iar acum erau doar galbene; peste cuvertură, o broderie din ață, și o mulțime de pernițe cu față de pluș de toate culorile. Pe perete, în dreptul patului, o scoarță de lînă, în culori stinse, puțin roasă în unele părți, era cadoul ce-l primise Maria de la maică-sa, cînd se măritase.

În dreptul ferestrei se afla un lavabou de lemn, cu lighean, peste el o coperitoare albă de pînză de in, cusută cu flori și cu următoarea inscripție în limba maghiară: „Curățenia și ordinea sînt podoabele bunei gospodine“. Lîngă lavabou, pe perete, o trăistuță pentru perii și piepteni, pe care scria romînește: „Bună dimineața“.

Pe pereți erau multe fotografii, în rame simple, vopsite cu duko, pe jos preșuri de casă, cumpărate de la țărani, iar pe pervazul ferestrei, ghiveciuri cu mușcate, acum fără flori.

Cei doi bătrîni s-au așezat la masă, unul în fața celuiilalt, și-au stat un timp fără vorbe, ascultîndu-și răsufflarea.

Ion Cindea continua să suridă, cu aerul său de viclenie bonomă; ochii lui albaștri străluceau. Iși sucea alene țigara, strângînd cu grijă tutunul în foiță. Avea șazeci și patru de ani, ieșise la pensie de vre-o doi ani și se liniștise. Viața lui n-a fost însă una liniștită; fusese un bărbat înalt, puternic și neastîmpărat; încet, încet se uscaseră și se girboviseră, iar părul din cap, din blond ca spicul de secară se făcuse alb și se rărise, ca puful de pădărie; fumul locomotivei îi înnegrise pielea obrazilor, grumajii și mîinile, încît ai fi jurat că întotdeauna au fost negre.

Nu se mai gîndea la observațiile ei înțepătoare de adineaori, care nu-l supăraseră; știa că acele vorbe răutăcioase n-aveau nici o importanță pentru Maria, așa că nu le-a dat nici el nici o importanță. Erau bătrîni și viața lor începuse să se despartă de a celorlalți; deși trăiau împreună cu ei, preocupările lor erau din ce în ce mai puține și mai mărunte și chiar cînd se certau pentru cîte ceva de tot neînsemnat, numai li se părea lor că se ceartă. Și mai ales Maria avea nevoie să-și închipuie că tot mai este stăpîna casei și a familiei, drept pe care i-l recunoșteau cu toții, dar care de mulți ani era numai o iluzie. Crescuse bine copiii pînă la prima lor tinerețe, iar după aceea, alte forțe îi purtaseră în viață, însă ea își închipuia că-i conduce și îi crește mai departe și azi. Poate nici ea nu-și închipuie, ci numai se preface, ca să nu se bage de seamă cît de mult a îmbătrînit.

În autobiografia lui, scrisă în 1945, luna ianuarie, ziua 30, cînd a intrat în Partidul Comunist Român, Ion Cindea scria:

„M-am născut în T., în anul 1888. Tatăl meu, Vasile, a fost spălător de cazane; la depoul de locomotive din localitate. Bunicul meu a fost frînar. Toți unchii mei au fost lucrători și meseriași la calea ferată, iar verii mei, destul de mulți, trecuți pe tabelul anexat, sînt și ei muncitori, majoritatea la c.f.r.

Din copilărie, mi-a plăcut munca pe locomotivă și visam să ajung mașinist. Iubeam această dihanie neagră de fier și omul care o mîna, negru de funingine la față și pe mîini, cu hainele lucind de uleiuri ca tîncheaua, mi se părea un fel de dumnezeu. Cunoșteam locomotivele după șuierat și după cum gemea pămîntul cînd treceau și-mi erau dragi, ca niște ființe vii.

Pe cînd eu aveam doisprezece ani, tata a murit de reumatism progresiv, care i s-a tras de la spălatul cazanelor. Fratele meu cel mai mare, avea numai douăzeci și doi de ani și era militar, iar surorile aveau între optsprezece și cincisprezece ani. Ne-au ajutat unchii noștri, să ieșim cumva la capăt; eu, la vîrsta de paisprezece ani, am intrat ūcenic la lăcătușeria depoului. Acolo nu mi-a plăcut și ce-am învățat, am învățat din silă. Mă trăgea ața către locomotivă.

În anul 1905, printr-un noroc, am putut să mă angajez fochist. Am avut neînțelegeri cu familia din cauza asta, pentru că dacă mă făceam lăcătuș, aș fi avut un salariu mai mare. Eu însă din tinerețe am suferit de încăpățînire, care uneori m-a împins la bine, dar de multe ori, la rău.

Cînd m-am urcat pe locomotivă și m-am văzut cu lopata în mînă, aruncînd cărbunii în cuptor, m-am simțit fericit. Mi-ar fi plăcut să fiu eu

omul acela întunecat, care apăsa calm pe manete, citind grav ca un popă indicațiile monometrului, dar chiar și așa, ca fochist, eram mulțumit. Aveam o locomotivă, aproape ca a mea, pe care urma s-o îngrijesc, s-o curăț, s-o șterg, s-o hrănesc, și-aveam să umblu drumuri lungi, rezemat în cot, de ușa strimțată de fier. Eram tânăr și-mi plăcea să visez.

Tot atunci am intrat în sindicatul feroviarilor. La noi în T. syndicatele erau destul de bine organizate, dar nu se ocupau decât de problemele salari-zării și ale asistenței sociale. Abia în preajma primului război mondial, au început să aibă și caracter politic. Faptul acesta explică unele din păcatele tinereții mele, dar nu pe toate, fiindcă toți tovarășii și prietenii mei din T. au trecut prin aceste syndicate, dar nu toți au făcut greșelile și răătăcirile mele. O activitate culturală mai susținută a început cam prin 1900, poate chiar cu doi-trei ani, dar nu cu mult mai de vreme. Știu că aveam vre-o unsprezece, doisprezece ani, când am mers întâi acolo, la bibliotecă, și am căpătat cărți să le citesc. De activitatea culturală se ocupa profesorul György Ianos, un om bătrîn, trecut la șaizeci de ani, care avea barbă albă și păr alb crescut pînă pe umeri, purta lavalieră și pălărie cu borurile largi, ca artiștii; și poate era un artist, căci se pricepea la coruri și-i învăța pe muncitori să declame poezii din Heine și din Petöfi. Profesorul era un utopist întîrziat, care mai visa falanstere și credea că revoluția se va realiza de la sine, prin culturalizarea intensă a maselor muncitorești. Nimeni nu lua în seamă părerile lui filozofice și lumea cam rîdea de el; a fost totuși un suflet cinstit, entuziast, care a adus destule foloase mișcării syndicale. Mi-aduc aminte cu drag de acest om, care m-a învățat nemțește și m-a deprins să citesc cărți bune și folositoare.

Aveam cincisprezece ani cînd am citit întâi Manifestul Comunist. N-am să uit niciodată emoțiile și gîndurile ce m-au tulburat atunci; eram copil încă, dar eram fiul unei familii de muncitori și trăisem numai printre muncitori și tot ce citeam acolo era parcă scris anume pentru mine. De înțeles, n-am înțeles eu tot, doar că în lume este luptă de clasă și că muncitorii trebuie să facă și vor face o revoluție care va fi mai bună decât toate cîte au fost pînă atunci, căci va elibera pe toți oamenii exploatați. Eram foarte mîndru în sinea mea că am ajuns să știu asta. Poate de atunci s-a născut în mine ambiția să devin un mare revoluționar; visam chiar să fiu eu conducătorul sau unul din conducătorii revoluției viitoare. Era un vis copilăresc; revoluția mi-o imaginam ca o demonstrație uriașă, vedeam milioane de oameni strînși în jurul unei tribune învelite în pînză roșie, iar eu stam acolo sus și țineam un discurs, și muncitorii mă ascultau și se răsculau. Și poate tot atunci a încolțit în sufletul meu și înfumurarea mea din tinerețe, care m-a împins să fac ce n-ar fi trebuit. Am să povestesc, mai la vale.

Am citit după aceea multe cărți socialiste, ce se găseau pe atunci la biblioteca sindicatului. Am citit cărți de Bebel, de Kautski, de Plehanov și de alții. Capitalul nu l-am citit atunci și nici mai tîrziu, ci numai articole despre el, cum apăreau atunci. De Lenin n-am știut decât după 1918. Mi-am format eu atunci părerile mele despre mișcarea muncitorească și despre revoluție. N-au fost părerile cele mai potrivite și lucrul acesta nu l-am înțeles la timp. M-am ținut de ele, că eram încăpățînat și mîndru, și-apoi cînd a venit vremea și mi-a părut rău, n-am putut să schimb ceea ce făcusem.

După ce am intrat în sindicat, m-am dus la ședințe și am început să iau cuvîntul. Prostii n-am spus acolo și oamenii m-au remarcat. În 1908,

cînd aveam douăzeci de ani, am fost ales în consiliul sindical din T., odată cu Vidrăsan Gheorghe; era și el tînăr și-mi era prieten bun. Cei mai bătrîni, ziceau vorbind despre noi, „tineri de nădejde.“

În anul 1910 am intrat în partidul social-democrat din Ungaria, secțiunea Cluj. Nu mi-a plăcut ce se întîmpla în partidul social-democrat. Cel puțin în organizația T. era o harababură înnebunitoare. Era ca un cor în care fiecare cîntăret cîntă în legea lui și iese o larmă din care nu pricepi nimic. Era plin partidul de domni și de flecari. Intrigi multe în legătură cu candidații pentru alegerile parlamentare, certuri meschine pentru posturile de conducere și pentru salariile convenite acestor posturi. Erau și muncitori destui, dar glasul lor nu se auzea. Bucuros aș fi plecat, dar alt partid al muncitorilor nu era pe atunci. Eu știam că rostul unui partid al clasei muncitoare e să conducă pe muncitori pe drumul revoluției. Nu numai eu eram nemulțumit de aceste lucruri; mai era un număr destul de mare de muncitori, care cu timpul s-au și constituit într-un grup de stînga; sufletul acestui grup era Vidrăsan Gheorghe, fochistul, care-mi era prieten; prin el am ajuns și eu în acest grup. El a fost întotdeauna un om de acțiune și s-a orientat mai repede și mai just ca mine. Cîtă vreme m-am ținut după el, nu am făcut greșeli; am greșit cînd nu l-am urmat. În grupul acesta organizat de Vidrăsan Gheorghe, pot spune că aveam oarecare autoritate, datorită nivelului meu cultural mai ridicat și cunoștințelor mele teoretice, de care îmi plăcea să fac caz ori de cîte ori aveam ocazie. Eu însă n-am folosit bine autoritatea pe care o aveam. Grupuri ca al nostru existau în vremea aceea și în alte centre muncitorești, la Cluj, Arad, Oradea. Între grupul nostru și acestea existau anumite legături, dar nu organizate; purtam corespondență — pe teme politice — mai mult personală, cu muncitori pe care îi cunoșteam din acele grupuri. Erau semne că în curînd, partidul social-democrat se va desmembra. Totuși grupul nostru, încă nu era un grup de acțiune. Mai mult discutăm între noi, fără ședințe prestabilite, fără ordine de zi, puțin cam la întîmplare; întrunirile noastre erau mai mult spontane, provocate de nemulțumirile trezite de inactivitatea organizației din T. a partidului social-democrat. E necesar poate să subliniez că noi cei din Ardeal, țineam atunci de partidul social-democrat din Ungaria, care funcționa separat de cel din Austria, urmînd oarecum autonomia Ungariei ca stat component al imperiului habsburgic.

În grupul nostru, Vidrăsan Gheorghe susținea că e nevoie de o altă conducere în Partidul social-democrat, o adevărată conducere muncitorească, fiindcă numai așa, partidul, prin majoritatea sigură obținută în syndicate, ar putea conduce cu succes clasa muncitoare pe calea revoluției. Eu însă îl combăteam; ziceam că nu e încă timpul și că ne-am lansa într-o aventură. Spuneam că trebuie să păstrăm unitatea în mișcarea muncitorească. Nu-mi dădeam seama, că eu de fapt, pledez pentru unitate cu oportuniștii din conducerea partidului social-democrat. Înseamnă că deși citisem destule cărți, eram lipsit de clar-viziune și că nu eram în stare să înțeleg situația de fapt, considerînd dorințele și gîndurile mele ca realitate. Astfel am contribuit, atunci, înainte de 1914, la tărăgănarea lucrurilor în T., iar tot ce am făcut după aceea își are rădăcina în această atitudine a mea pe care cu înțelegerea mea de azi, o calific oportunistă.

După războiul din 1914—1918, aceste fracțiuni, aproape peste tot, s-au constituit în grupuri comuniste; în 1921 ele s-au contopit în Partidul

Comunist din România, care prin congresul dela București a aderat la Internaționala III. Eu însă am lipsit de la acest eveniment, deși locul meu acolo era. Această greșală a mea, foarte mare, am s-o povestesc amănunțit mai la vale.

În anul 1910, m-am căsătorit cu Maria Kiss, fată de țăran din cătunul Cocoș, pe-atunci servitoare în T. "...

Autobiografia lui Ion Cîndea contiuna încă vre-o treizeci de pagini scrise mărunț și des.

Dragostea, venită pe neașteptate și cu totul altfel decît își imaginase el că s-ar putea întîmpla, i-a complicat dintr-odată viața. Își văzuse altfel viitoarea lui căsnicie. Orice bărbat sănătos, valid, trebuie să se însoare cînd îi vine vremea. Se gîndea că-și va alege o femeie destul de deșteaptă ca să se poată înțelege cu ea, o muncitoare adevărată, o tovarășă. Cu ea împreună și-apoi cu copiii pe care-i va avea cînd vor crește, vor continua să lupte pentru revoluție. Simplu și de la sine înțeles.

Nu s-a întîmplat chiar așa. Femei mai cunoscuse și unele i-au plăcut mult, dar nu-l tulburaseră. Iar Maria îl tulburase chiar din clipa cînd o zărise, șezînd acolo, pe piatra kilometrică de la bariera orașului. O țăran-cuță cu fața plînsă, îmbrăcată cu hainele ei de duminică, cu mărgelile de sticlă colorată la gît, privind cu jale în lungul drumului. Îl înduioșase fata. Nu milă simțise pentru ea, bănuind că are un necaz. Suferința omului sărac, nu-i trezea mila, ci îl înfuria. Altceva îl mișcase. Era subțirică, slabă, și parcă nici nu era frumoasă. Negruță, cu nasul puțin într-o parte, cu buzele strînse, așa tristă și plînsă nici nu-ți puteai da seama dacă-i frumoasă. Îi venise așa din senin, să se apropie de ea, s-o mîngîie pe obraz și să-i spună : „Rîzi, fată dragă, nu plînge, că nu-ți stă bine“.

Pe urmă, mereu era surprins, în sinea lui, de sentimentul care i-l trezise această fată, cu o mie de pistrii în jurul nasului. Era simplă și destul de naivă. Cărți nu citise, fiindcă abia putea silabisii și habar n-avea de ce se întîmplă în lume. Nici nu prea avea ce să povestească amîndoi. Cînd el îi vorbea de drumurile lui cu locomotiva, îl mai asculta, dar cînd voia să-i povestească despre preocupările lui, despre lupta muncitorilor, o plictisea. Nu pricepea nimic. Concepția ei despre viață era simplă : „Omul trebuie să fie cinstit, să nu mintă și să nu-i înșele pe ceilalți“. Era o axiomă cam naivă, dar Maria credea și se conducea cu încăpăținare după ea. Pentru ea a fost un lucru cinstit să i se dea, odată ce-l iubea și nici măcar nu-i ceruse s-o ia de nevastă, drept recompensă. „Tu ești un om cu meserie, și eu nu-s decît o servitoare“. Nu era o atitudine de umilință, ci numai expresia unui gînd al ei, care i se părea cel mai rațional din lume. Pe urmă, cînd s-au căsătorit, a înțeles că-i fericită, dar nici-odată n-a considerat, că trebuie să-i fie recunoscătoare. Dacă o iubea, era firesc să se însoare cu ea. Așa judeca lucrurile pe atunci Maria.

Ion Cîndea, care avea părerile lui în privința căsniciei, își pusese în gînd să se ocupe insistent de educația Mariei. S-o crească, își spunea el. Mai întîi să-i găsească un angajament într-o fabrică. O femeie care spală rufe toată ziua, n-are timp să citească și să se mai gîndească și la alte lucruri decît la propria ei viață.

Cînd în 1914 a izbucnit războiul, Ion Cîndea spera într-o revoluție mondială, pornită din Germania, Franța și Austro-Ungaria. I-a văzut însă

pe deputații social-democrați sprijinind monarhiile și guvernele burgheze. S-a simțit pălmuit și batjocorit. Fusese înșelat. Cînd s-a mai desmeticit, și-a dat seama că nu numai el fusese înșelat, ci întreaga clasă muncitoare și că în acest joc plin de lașitate și nerușinare, își avea partea sa de răspundere, pentru că fusese și el unul dintre social-democrați. N-a mai ascultat de prietenii săi, care încercau să caute în haosul politic ce se crease, o cale de ieșire din impas.

Și-a dat demisia, scriind o scrisoare de protest pe care a trimis-o ziarului din Budapesta al partidului social-democrat; scrisoarea n-a apărut niciodată. Atunci s-a supărat pe toată lumea, a devenit pesimist și nu s-a mai ocupat decît de meseria lui și de familie, fără să se mai gîndească mult la gestul său, care a derutat pe mulți dintre tovarășii lui. În timpul războiului a condus de cîteva ori trenuri cu trupe și armament, scîrbit și demoralizat; iar nepăsarea cu care trecea pe traseele cele mai amenințate, fu considerată curaj, și mulți muncitori care-l cunoscuseră și-l iubiseră, au început să-l disprețuiască și curînd l-au uitat.

În vremea aceasta i s-a născut al doilea băiat, Vasile. E singura lui amintire luminoasă, cartea poștală care l-a găsit tocmai la Graz, veche de trei săptămîni, pe care Maria mîzgălise cu greu următoarele rînduri:

„Să știi dragă Ioane, că ni s-a mai născut un băiat. I-am pus numele Vasile, după tatăl tău. Are 3 kg. și 1/2 și e sănătos. Are ochi ca tine și nu mă necăjește că doarme tot timpul, numai cînd i-i foame se trezește și plînge tare. Eu sînt bine și mi-i dor de tine și mă tem să nu ți se întîmple ceva, dragă Ioane. Te sărut. Am primit banii și am cumpărat ghete pentru Aurel și cinci kg. de untură. E foarte scumpă. Și toate-s scumpe. Și găsesc greu de spălat, că ele nu vor să mă lase să duc copiii cu mine și cîteodată îi las la vecina Clara, nevasta lui Kopandi, care are noroc că pe bărbatul ei l-au trimis acasă, că are astmă. Mi-i dor de tine și te sărut, Maria. Tu cînd vii acasă?”

A fost perioada cea mai tristă în viața lui Ion Cîdea. Chiar și azi, cînd îi vine în minte, i se par multe de neînțeles, inexplicabile. „Mi se par numai mie așa, fiindcă le-am trăit și le-am făcut eu, cu capul meu. Dar nu sînt chiar de neînțeles”, scrie în autobiografia sa.

Vestea revoluției din Rusia, l-a ajuns la Viena. A salutat-o și el cu sirena locomotivei sale și s-a dus să manifesteze pe străzi, pierdut în mulțimea de muncitori pe care nu-i cunoștea și care nu-l cunoșteau; îi rîdeau însă și-l băteau pe umeri, pentru că hainele lui îmbîcșite de fum și lucind de uleiuri arătau că este de-al lor. Îl îneca emoția, gîndindu-se că poate nici unul din miile de oameni cu care apărea la braț, n-a crezut așa ca el în revoluție, dar nici nu s-a îndoit apoi ca el, deznădăjduind.

„Nu m-am trezit eu nici atunci. N-am fost chiar așa de deștept, cît mi s-a părut. Sau pe undeva, în sufletul meu, un șurub n-a ținut”, notează în aceeași autobiografie.

A continuat să se țină de-o parte. Nu putea uita cum a fost el înșelat în 1914. Nu mai voia să fie înșelat. Și nici să-i înșele pe ceilalți, lăsîndu-se înșelat.

În autobiografia sa, scrie astfel despre aceasta:

„Eram încă destul de tînăr, dar destul de matur ca să nu găsesc nici o scuză pentru această atitudine condamnabilă. Era vorba de soarta revoluției, deci de soarta clasei muncitoare; iar eu, orbit de îngîmfare, puneam

mai presus amorul propriu rănit, decît interesele generale ale muncitorimii. Credeam că am dreptul să fiu supărat, și nu-mi dădeam seama că mă las robît de stihia mic-burgheză ce bîntuise în sînul partidelor social-democrate din acea vreme și făcuse mult rău mișcării muncitorești“.

În toamna anului 1918 a izbucnit revoluția în mai multe centre ale imperiului habsburgic. El se zbătea s-ajungă acasă. Revoluția din Ungaria l-a prins chiar la Budapesta, în drum către Ardeal.

În autobiografia sa notează :

„În 1919, cînd s-a proclamat Comuna în Ungaria, mă aflam la Budapesta. Am crezut că totul se poate repara. Mi-am zis : „Va fi revoluție. Va fi stat muncitoresc. Mi-am zis : „Locul meu e aici“.

Părerile mele politice însă nu erau clare nici atunci. Ideologia social-democrată mai lăsase destulă zgură în concepția mea. N-am înțeles revoluția. Greșeala mea principală a fost că n-am reușit să leg teoria de practica revoluționară.

Eu n-am avut un rol în revoluția ungurească. M-am înrolat ca simplu ostaș și-am fost folosit mai mult în transporturi.

Atunci s-a întîmplat că, pentru a răspunde crimelor puse la cale și săvîrșite de contrarevoluție, puterea muncitorească a trecut la represalii. Eu n-am înțeles atunci, că aceste măsuri erau o necesitate, în acel moment, tocmai pentru apărarea revoluției. Nu mi-am dat seama că guvernul muncitoresc a fost constrîns să treacă la represalii, tocmai de uneltirile și acțiunile criminale ale burgheziei contrarevoluționare. Nu mi-am dat seama că acestea nu sînt în firea revoluției muncitorești, ci un act de apărare legitim, justificat istoric, necesar. N-am înțeles just caracterul revoluției și am fost descumpănit. Vidrăsan Gheorghe, cu care m-am întîlnit în acest timp, s-a străduit să-mi lămurească situația, dar eu atunci nu m-am lăsat convins de adevăr. Încăpăținarea mea și rămășițele oportuniste din concepția mea de atunci, m-au împiedicat să înțeleg adevărul.

Am mai servit un timp, în transporturi. Apoi într-o zi, am cerut permisiunea să mă întorc acasă la familie. Mi s-a dat această permisiune. Comisarul politic pe care îl aveam noi, Panczer Istvan (nu știu pe unde ar putea fi acum și dacă mai trăiește), a vorbit cu mine și a încercat să mă convingă să rămîn. Nici pe el nu l-am ascultat.

M-am întors acasă pe la începutul lui mai 1919...“

S-a angajat iarăși la calea ferată, a reintrat în sindicat, dar n-a mai primit sarcini de conducere. „M-am scîrbit de politică“ — zicea el.

În 1920 i s-a născut al treilea băiat, Petre. Maria s-a angajat la fabrică, la „Runcu și Sebeș“. Cîștigau acum amîndoi și trăiau mai bine. Și-au plătit datoriile, își puteau îngădui să mănînce mai bine și să-și cumpere unele lucruri în casă. În cîțiva ani și-a mai clădit două odăi, cea veche devenind bucătărie, a mai sădit doi meri, un vișin și în curte două tufe de liliac și cîteva fire de trandafir. Maria organizase traiul lor pe principiile unei economii maxime, iar el se supunea acestor principii. De atunci începuse ea să se socotească șef al familiei, și toți i se supuseră, cu încetul. Ea însă n-a abuzat niciodată de rolul ei, și nu s-a amestecat în lucruri pe care nu le înțelegea sau li se părea lor că nu le înțelege. Cultivau grădinița din spatele curții, sădiseră cîțiva meri și un dud, creșteau găini și porc. Copiii erau ceva mai bine îmbrăcați și mai bine hrăniți

decît ei. Singurul lux admis erau un abonament de ziar și din cînd în cînd cîte o carte.

Totuși nu se izolase cu totul. Citea și acum destul, se informa despre ceea ce se întîmplă în lume, urmărea cu încordare mersul războiului civil din Rusia, dar trăia singuratic; conducea trenurile și se întorcea de la lucru, drept acasă. Era taciturn, nu mai glumea cu nimeni și nu se amesteca în nici un fel de discuții. Mergea la sindicat, își plătea cotizațiile, dar nu lua niciodată cuvîntul la ședințe. Cei mai vechi se mirau de el, cei tineri nici nu-l cunoșteau. Se gîndea uneori: „Nu-i bine așa? Dar cum îi bine?”

În vremea aceasta a venit la el, într-o zi, vechiul său prieten, Vidrăsan Gheorghe, și i-a propus să se înscrie în partidul comunist, care se înființase recent.

— Păcat de capul tău, că-l lași să mucezească.

El a refuzat:

— Nu știu ce vor comuniștii. În timpul comunei din Budapesta am văzut cum au fost împușcați oameni. Sînt împotriva violenței.

— Judeci greșit — i-a spus Gheorghe. Ce fel de oameni au fost împușcați? Bandiți contrarevoluționari, sabotori, tilhari. Să-i fi lăsat să-și facă de cap? Pentru apărarea revoluției, dacă-i nevoie de violență, n-ai încotro. Dictatura proletariatului nu-i școală de dans.

— O revoluție care are nevoie de teroare ca să se menție, nu-i o revoluție, i-a răspuns el.

— Da' burghezia prin ce mama dracului se menține? Nu prin teroare?

— Aia-i burghezia!

— Așa? Adică dacă-ți sare unu' de gît și vrea să te sugrume, a spus Vidrăsan, tu te lași?

— Eu îs eu. Societatea-i societate.

Vidrăsan s-a înfuriat:

— Uite cum îți ies la iveală ghiarele social-democrate, oportuniste.

S-a înfuriat și el:

— Să nu mă faci social-democrat. S-a terminat. Îi scuip pe toți lașii ăia. Îi disprețuiesc. Mi-i scîrbă de ei.

Vidrăsan l-a privit trist:

— Îi disprețuiești tu, dar tot mai gîndești ca ei. Cu bine, Ioane.

În 1924, cînd Partidul Comunist a fost scos în afara legii, iar de social-democrați nu s-a atins nimeni, Ion Cîndea a fost izbit, și-aproape năucit, căci și-a înțeles dintr-odată eroarea. Scrie așa în autobiografia lui:

„Atitudinea burgheziei față de Partidul Comunist, clarifica multe, pentru cine voia să înțeleagă lucrurile în realitatea lor. Faptul că a renunțat și la fărîma de democrație, cît o mai menținuse cîțiva ani de ochii lumii, și a trecut la teroare fălișă, însemna că pentru burghezie, Partidul Comunist reprezenta un pericol de moarte; tolerîndu-i pe socialiști, însemna că aceștia nu-i sînt dușmani de temut. Acum înțelegeam totul bine. Înțelegeam că a avut dreptate Vidrăsan Gheorghe și nu eu. Partidul Comunist era acel partid revoluționar pe care îl visasem în tinerețe, și numai el urma just drumul revoluției.

Pentru mine a fost o lovitură că am înțeles așa de tîrziu. Păreră mea bună despre capacitatea mea de înțelegere, despre nivelul cunoștin-

țelor mele, despre mine ca om și ca muncitor, a fost zdruncinată. Mi-era rușine de mine și de copiii mei, pe care voiam să-i cresc să fie muncitori cinstiți și într-o zi aveau să mă întrebe: „Ce-ai făcut dumneata?”

M-am frământat eu atunci câteva săptămîni de zile. Nu-mi venea ușor să recunosc toată greșeala mea. Dar nici nu sînt omul să aleg neadevărul, cînd adevărul mi-i la îndemină. Am zis în sinea mea: „Poate nu-i tîrziu să-mi spăl păcatul. Poate, acum, la un ceas de cumpănă, să pot da o mină de ajutor.”

L-a căutat într-o zi el pe Vidrăsan, vechiul său prieten, l-a chemat la un deț de drojdie și i-a spus, după un timp de tăcere:

— Frate dragă, să mă ierți.

— De ce să te iert, Ioane? Mie nu mi-ai greșit cu nimic.

— Ba ți-am greșit, Gheorghe.

— Ție ți-ai greșit, frate, nu mie.

Ion a privit surprins la prietenul său. Acesta era un om tot așa de înalt ca el, mai spătos, și negru ca un țigan. Se uita la Ion trist, clătînd din cap. Erau prieteni buni și se puteau înțelege doar din câteva vorbe, și Ion și-a dat seama pentru ce-i trist Vidrăsan.

Spuse:

— Poate că ai dreptate! Dar acum să-mi spui tu ce-i de făcut.

— Nu știu.

— Mi-ești prieten, Gheorghe, trebuie să-mi răspunzi.

Vidrăsan tăcu un timp, cu ochii ațintiți către păhărelul din care lichidul gălbui nu se mai isprăvea. Își scărpină clăia de păr negru din creștet și oftă. Apoi spuse:

— Tu știi bine, Ioane, cînd un om face ceva, bine sau rău, face și pentru el, și pentru ceilalți; da' cînd nu face ceva, apoi pentru el și numa' pentru el n-o face. Că dacă este ceva de făcut, aia se face. O fac eu, o faci tu, ori altcineva. Cînd îți bagi capul sub țol, cel mult poți dormi.

— Așa-i! Da' eu ce să fac?

— Ce să faci tu? De! Prea ți-i drag ție de tine, Ioane. Prea gîndești că numa' conștiința ta ți-i singură judecător. Poate că nu-i așa.

— Ai dreptate. Dar eu ce să fac acum? Nu mai pot rămîne unde sînt. Mor. Turb. Acum înțeleg tot ce se întîmplă și turb dacă nu fac nimic.

— Ține-ți firea, Ioane dragă, spuse Vidrăsan.

Apoi rămase îngîndurat, morfolind un colț de piine. Într-un timp murmură:

— Poate fi și așa. Poate fi și altfel.

Apoi spuse:

— Hai să mergem.

Și pe drum, la despărțire, adăugă:

— Ioane, acum nu se poate. Trebuie să înțelegi. Tu nu ești om prost.

Acum e-un moment greu, și toate trebuie făcute cu cea mai mare băgare de seamă. O să mai vorbim noi.

— N-ai încredere în mine, măi Gheorghe? Doar mă cunoști.

— Eu am încredere în tine. Îmi pare bine că ți-a venit mîntea la cap. Aici nu-i vorba numai de încredere. Aici ii vorba că domnii n-o să se poarte cu mînuși cu noi și că trebuie să fim foarte prevăzători. Ți-am mai spus: o să mai vorbim... O să mă slătuiesc și cu tovarășii... Cu bine Ioane.

Acasă, a aflat-o pe Maria trează. Il aștepta. Ion se simți înduioșat; soția lui era o femeie care vorbea puțin, dar nu era proastă, și așa simplă cum era, fără școală, fără cărți citite, ghicise ceva și văzându-l seara că pleacă înțelesese că se întâmplă ceva, și-l așteptase. Și-acum se ridicase în capul oaselor în pat și făcuse lampa mare. Il privea țintă în ochi și nu spunea nimic.

Ion îi surîse. De multă vreme nu-i mai surîsese intrînd în casă și întîlnindu-i privirile. Nu spuse nimic nici el, ci s-așeză pe scaun începînd să se descalțe. Trecu în odaia cealaltă, unde dormeau copiii, apoi se întoarse și se întinse în pat, lîngă Maria, suflînd lampa.

Abia atunci, Maria întrebă :

— Unde-ai fost Ioane ?

— Am stat de vorbă cu Vidrăsan.

Femeia tresări. Se lipi de el și șopti :

— L-au căutat de la poliție.

Ion sări drept în picioare :

— Ce spui tu ? Și l-a anunțat cineva ?

— Las' că are cine să-l anunțe. De ce l-or fi căutat ?

— Știu eu ?

— Poate pentrucă-i comunist.

— Poate.

O vreme au tăcut. Intr-un tîrziu, Maria a oftat :

— Ioane, tu de vre-o cițiva ani de cînd te-ai întors din război, nu-mi mai spui mie nimic, așa cum îmi spuneai înainte.

Ion a tresărit :

— Ce să-ți spun, draga mea ? Doar ne înțelegem bine. Și tot ce facem în casa asta, facem după ce ne sfătuim.

— Nu de casă-i vorba.

— Apoi altceva, ce să-ți mai spun ? Știi bine că eu nu mă mai amestec în alte treburi.

— Da, știu, da' m-am gîndit că dacă ești prieten cu Vidrăsan, cine știe... Mai vorbim și noi acolo la fabrică... Și cîte odată mă tem...

— De ce te temi ?

— Nu, nu mă tem. Da' mă gîndesc... să nu se întîmple ceva cu tine... Aș vrea să știu, să fiu pregătită... Înțelegi ?

Ion n-a răspuns. Înțelegea și-i era rușine. Niciodată pînă în clipa aceea, nici chiar după ce vorbise cu Vidrăsan Gheorghe, nu și-a dat seama cît de zadarnic a trăit el acești zece ani din viața lui, poate cei mai frumoși ani de tinerețe. Și-a înfundat capul în perină, scuturat de plîns.

*

Cițiva ani de zile în viața familiei Cîdea și în a celorlalte familii din strada Cîmpului nu s-au întîmplat evenimente și nici schimbări pe care un străin să le fi putut vedea. Copiii creșteau, cei mari mergeau la lucru, cei tineri se căsătoreau, se mai muta cîte cineva din cartier, mai apărea cîte o familie nouă.

Întîmplări mai neobișnuite au fost dispariția într-o bună zi a lui Vidrăsan Gheorghe, o percheziție la Szekeres și iarna grea din 1928 (grea nu pentru că ar fi fost geruri mari, ci fiindcă a ținut mult și pentru că într-o singură săptămînă din decembrie s-au scumpit lemnele, carnea și pîinea,

iar în săptămîna ce a urmat s-au scumpit celelalte, continuînd să se scumpească într-una).

În vremea asta i s-au născut lui Ion Cîndea ceilalți doi copii, Tudor în 1928 și Ileana în 1930. Începuse s-o ducă greu.

Salariul său și al Mariei, împărțit cu economie, socotit și răsocotit, le putea ajunge să mînce, să-și plătească dările și cam atît. Au avut și puțin noroc, că nici unul dintre ai lor, în această vreme, n-a fost bolnav. Dacă n-ar fi avut casa de mai înainte, ar fi fost și mai greu, fiindcă timpurile se înăspriseră și mulți oameni nici n-aveau de lucru.

Dar o schimbare în viața lor a fost atunci; străinii nu aveau de unde să știe, dar ei o simțeau amîndoi și se fereau să vorbească de ea. Era o schimbare a fiecăruia în sine și a fiecăruia față de celălalt. O simțeau chiar și cei trei băieți mai mari, care crescuseră și înțelegeau multe, dar nu vorbeau nici ei, fiindcă în anii aceștia și mulți ani după aceea, în casa familiei Cîndea, oameni vorbăreți de felul lor, tonul dominant a fost liniștea.

Înainte de a fi dispărut din oraș, cam prin 1926 ori 1927, Vidrăsan Gheorghe l-a căutat într-o seară pe Ion Cîndea și i-a spus:

— Ioane dragă, tu te-ai purtat tare urît odată, dar eu tot am încredere în tine. Nu pot uita c-am fost odată amîndoi la Budapesta și am cărat muniție pentru armata roșie.

— Tu ai rămas pînă la sfîrșit, Gheorghe, și-ai tras cu pușca în cătanele burjuilor. Ai avut minte mai multă ca mine.

— Tu ai plecat de-acolo. Dar să știi că supărarea mi-a trecut. Știu eu ce-i în sufletul tău. De-aia am venit la tine. Partidul îți cere casa.

— Pentru ce?

— Pentru mai multe lucruri. Prin oraș trec oameni care nu pot dormi la hotel, că acolo trebuie să-ți scrii numele într-un registru, pe care siguranța îl citește în fiecare seară. Nici în gară nu pot dormi și nici nu pot intra în prima casă să ceară sălaş.

— Înțeleg.

— Sînt de ținut ședințe, și nu pot fi ținute în sala primăriei. Trebuie un loc mai bun. Ne-am gîndit că aici îi un loc foarte bun. Nu-ți mai spun de ce.

— Îmi dau seama, spuse Ion, înroșindu-se.

— Lasă, Ioane, spuse Gheorghe, strîngîndu-l ușor de mîină. O să ne înțelegem bine noi. — O să ai o legătură, Ioane. Numai el poate să-ți aducă oaspeți sau să ceară casa pentru cîteva ceasuri, într-o zi sau într-o noapte. Altcineva nu.

— Cine-i? Il cunosc?

— Da. Il cunoști. Aurel.

— Aurel? Da-i un copil, Gheorghe dragă. Abia a împlinit cincisprezece ani.

— Aurel nu-i un copil. Îi un tînăr muncitor. Și să-l lași în pace. Iar Mariei să nu-i spui nimic.

— Cum să nu-i spun?

— Despre Aurel, adică. Despre celelalte trebuie să știe și ea. Cred că o să se învoiască. Dacă nu, îi spui lui Aurel că nu s-a învoit.

— O să se învoiască.

— Așa cred și eu.

Pe urmă nu l-a mai văzut pe Vidrăsan Gheorghe pînă în 1932.

La Aurel a început să se uite altfel decît pînă atunci, mai atent, pînă la fiecare cuvînt, fiecare mișcare. A fost o pîndă lungă, chinuitoare, de cîteva luni. Nu putea să-l întrebe nimic; în vorbele obișnuite pe care le schimba cu el, ca ori ce părinte cu fiul său, căuta dedesubturi, semnificații ascunse, mărunte indicii care să-i trădeze lumea de gînduri a fiului său; și îl durea că nu înțelege nimic. Nu se putea ca Aurel să nu-și dea seama, iar atitudinea lui rezervată (poate i se părea numai lui rezervată) putea însemna și nepăsare față de tatăl său, și chiar dispreț. Și se gîndea că i s-a cerut casa nu atît pentru că aveau încredere în el, cît pentru că aveau încredere în Aurel, un țînc de cincisprezece ani care abia știa să înclieze un scaun și să șlefuiască o margine de pat.

Într-o seară, curînd după plecarea lui Vidrăsan, Aurel s-a întors tîrziu acasă, mult mai tîrziu ca de obicei. A șușotit ceva cu Vasile și au ieșit repede amîndoi. Maria s-a repezit după ei, dar Ion a spus:

— Lasă-i!

Maria l-a privit lung, a oftat și s-a așezat la loc pe scaun.

După un timp, l-au auzit pe Vasile fluierînd de zor, ceva ca un cîntec, în stradă. Apoi ușa s-a deschis și a intrat Aurel cu un necunoscut.

— Tată, a zis Aurel, dumnealui o să doarmă în noaptea asta la noi.

Ion se gîndea: „Și Vasile? Nu se poate. Îi prea mic. Da-i prieten bun cu Aurel. Știe mai multe decît mine. Și nu spune. Se feresc amîndoi. Și nu se poate să nu știe ei că eu știu. Totuși se feresc“. Și abia atunci a înțeles: „Nu. Nu-i neîncredere. E numai prevedere“. Și a început de atunci să-și stimeze băieții și să-i socotească drept oameni mari și-un pic îi invidia, deși tremura pentru soarta lor, și chiar dacă s-ar fi putut amesteca, știind că i-ar putea abate de la aceste preocupări ale lor, n-ar fi făcut-o, fiindcă ei aveau dreptate, iar el, amestecîndu-se n-ar fi avut.

După aceea a mai găzduit oameni, ce veneau noaptea însoțiți de Aurel, nu prea des, și de fiecare dată cîte o singură noapte. Din Iulie 1928 — pînă în Ianuarie 1929 n-a mai venit nimeni. Nici el, nici Maria n-au întrebat nimic. În ianuarie 1929, în casa lui s-a ținut conferința regională. Atunci Aurel a venit și i-a spus. Ion și Maria cu Petre și cu Tudor, care n-aveau decît cîteva luni, au dormit la Szekeres.

Acestea au fost schimbările din familia Cîndea, și poate ele s-au petrecut și în alte familii din strada Cîmpului, dar aceste schimbări nu se vedeau căci nimeni nu vorbea de ele; erau urmarea unui curs subteran, care împingea într-o anumită direcție destinul acestor oameni mărunți, neînsemnați, de la marginea orașului; și aceasta nu se întîmpla numai în acest cartier din T., ci și în altele și nu numai în T. ci și în alte orașe. Riul avea să se reverse de cîteva ori, ieșind la suprafață definitiv mult mai tîrziu, dar cursul său era într-o comunicare firească cu tot ce se întîmpla și avea să se întîmple în următorii șaptesprezece ani.

În vara lui 1932, a dispărut de-odată Aurel, fără să lase vorbă nimănui. Ion a aflat numai a doua zi seara, cînd s-a întors din tură. Maria a venit la depou, înaintea lui, ceea ce nu făcea de obicei. Era trasă la față și-avea o privire aspră, rea.

— Ce-i Marie? a întrebat-o.

— Nu-i Aurel.

— Cum nu-i?

— Nu-i! De ieri dimineața n-a mai venit. Nici la fabrică n-a fost. Vasile se preface că nu știe. Și Ioșca se preface că nu știe. Unde-i? Unde s-a dus? Unde umblă?

— Parcă eu știu!

— Și tu te prefaci să nu știi. Faceți, desfaceți, acolo între voi și mie nu-mi spuneți nimic. Unde-i copilul?

— Nu-i copil.

— Ba-i copil.

— Marie, n-are rost să ne certăm. Aurel nu mai e copil. Știe el ce face. Prostii n-o să facă.

— Vezi? Știi și nu-mi spui. De ce nu-mi spui? Eu n-am dreptul să știu? Nu ți-s nevastă? Nu i-s mamă?

A fost prima lor discuție mai lungă din ultimii trei ani. Nici n-a fost o ceartă, ci numai un strigăt de spaimă al mamei, care a rămas fără răspuns. Și poate că Maria nici nu așteptase vre-un răspuns. Ci numai simțise nevoia să plîngă și căutase un pretext. N-a plîns însă. N-a ajuns la lacrimi.

Peste vre-o lună i-au citat pe el și pe Maria la Siguranță. Au citat atunci pe rînd aproape toată strada și poate întreg cartierul.

Acolo, într-o încăpere sură, cu podelele date cu bradolină, era o singură masă, plină de dosare; la masă un civil grăscior, cu mustați mari, cu ochelari groși de baga, lîngă el un tinerel destul de bine îmbrăcat, cu un inel mare, gros, în inelarul mîinii stîngi (Ion vede și azi inelul acesta cu piatra sîngerie sucită dedesubtul degetului); în fața mesei un scaun, iar pe scaun Vidrăsan, tîns în cap, neras de cîteva zile, slab ca un țîr, ținîndu-și mîinile, cu toate degetele umflute, pe genunchi. Intr-un colț, sta în picioare un sergent de stradă, cu un baston de cauciuc în mînă, într-o atitudine nepăsătoare.

Vidrăsan nu s-a mișcat cînd ei au intrat. Îl vedeau dintr-o parte și l-au recunoscut imediat. Ion o ținea pe Maria de mînă, și a simțit cum îl strînge ușor, dar nu s-a întors să se uite la ea. Privea numai la omul grasuț de la masă.

— Domnu' Cîndea, a spus acesta, v-am chemat să ne dați o mînă de ajutor. Vă avertizez că ori ce declarație falsă, o să vă coste. Îl cunoști pe acest individ? Întoarce-te! îi spuse lui Gheorghe.

Gheorghe se întoarce. Îl privi în ochi, fără să clipească, cu un soi de nepăsare.

— Nu-l cunosc.

— Nu-l cunoști pe Vidrăsan? N-ați fost amîndoi în conducerea P.S.D. înainte de război? Doar sînteți prieteni vechi. Și colegi.

— V-am mai spus că nu mă cheamă Vidrăsan Gheorghe! spuse Gheorghe.

— Taci din gură! strigă grasul și privind la Ion Cîndea întrebă iar: — Îl cunoști?

— Pe omul ăsta nu-l cunosc. Nu-i prietenul meu, de care vorbiți dumneavoastră. Și de P.S.D. și de politică m-am lăsat de mult.

— Știm și asta, și de-aceea v-am chemat. Îți menții declarația?

— Da.

— Nici dumneavoastră nu-l cunoașteți, doamnă Cîndea?

— Nu-l cunosc, a răspuns ea, cu un glas aproape nefiresc de calm și nepăsător.

— Bine. Vom vedea. Sper că ne vom mai întâlni. Semnați aici.
Grăsunul părea nervos sau grăbit și i-a invitat imediat să iasă. Au ieșit fără să mai privească în urmă.

Cineva însă l-a „recunoscut” pe Vidrăsan. A avut proces și l-au condamnat la zece ani închisoare.

În drum spre casă, Ion Cîndea și Maria au tăcut mereu. Din cînd în cînd, o privea dintr-o parte, cu un soi de curiozitate. Îi venea cumva că n-o cunoaște și parcă se mira că-i ea totuși. Reapăruse pe fața ei acea expresie aspră, rea, ca în seara cînd dispăruse Aurel de-acasă. Mai avea să vadă des, pe chipul nevestei sale încruntarea aceasta care nu putea s-o aibă decît un om trecut dincolo de disperare și hotărît la orice.

Acasă, ea l-a întrebat :

— De ce ai zis că nu-l cunoști pe Vidrăsan ?

— Ce voi ai să spun ? Dacă ei întreabă lucrul ăsta, înseamnă că și Gheorghe a spus că nu-l cheamă așa, înseamnă că are un motiv să nu fie cunoscut.

— Ce motiv poate să aibă ?

— Parcă tu nu știi ?

— Nu-i tot una sub ce nume îl bagă în pușcărie ?

— Cred că nu-i tot una.

— Și dacă le-ai fi spus că-i Vidrăsan ?

— Nu puteam să le spun asta.

— Și crezi că pe alții n-o să-i cheme să-i întrebe ?

— O să-i cheme.

— Și crezi că nimeni n-o să spună ?

— Nu știu. Numai că nu pot să fiu eu ăla.

— Ioane dragă, îmi pleznește capul. Știi ce m-a întrebat azi dimineață Vasile ?

— Ce ?

— Dacă n-avem vre-o fotografie a lui Vidrăsan, ori vre-una în care noi să ne fi fotografiat cu el.

— Nu, n-avem.

— Știu, dar de unde i-a venit lui Vasile să întrebe ?

— Nu știu.

— L-am întrebat : da' de ce-ți trebuie ? Mi-a spus : trebuie distruse.

În seara aceleași zile, casa le-a fost răscolită de siguranță pînă în pod. Venise același grăsun, care le ceruse să-l recunoască pe Vidrăsan, împreună cu tînărul cu inel în inelarul mîinii stîngi, și cu încă vre-o patru, care cotrobăiau muți ca pămîntul, vîrîndu-și mîna în saltele, pipăind pernele cu meticulozitate, răsfoind cărțile pagină cu pagină. Grăsul se așezase pe un scaun și privea, tînărul cu inel sta lingă el în picioare, lumînd.

— Zi, domnu' Cîndea, nu-l cunoști pe Vidrăsan Gheorghe ?

— De care Vidrăsan vorbiți ?

— Vechiul dumitale prieten și coleg.

— N-am spus că nu-l cunosc.

— Ce vorbești ? Era la doi pași de dumneata, azi dimineață.

— Pe-acela nu-l cunosc.

— Rău faci că nu-l cunoști. Alții l-au cunoscut.

— Alții l-or fi cunoscind. Eu nu.

— Dar pe Aurel, pe Cîndea Aurel, fiul lui Ion, îl cunoști ?

Auzind întrebarea, Maria, care şedea pe un scaun fără spetează, lângă sobă, se ridică. Era cu Tudor, pe-atunci sugaci, în braţe. Privea la el, cu disperare, dar nu zicea nimic.

— Am un băiat pe care-l cheamă Aurel, zise Ion. Se mira că nu simte frică şi că glasul îi sună, ca într-o convorbire banală cu cineva întâlnit într-o împrejurare banală.

— Şi unde-i băiatul acesta al dumitale?

— Nu ştiu!

— Eeei, domnule Cîndea, prea mă crezi prost pe mine.

— Nu pot să vă cred nici prost nici deştept, că nici nu vă cunosc.

— Ai să mă cunoşti curînd.

— Am să mă bucur de cunoştinţă.

Atunci, tînărul se apropie repede şi cu stînga îl plesni drept în obraz. Înţelese atunci de ce piatra inelului stă dedesupt. Işi simţi trupul tremurînd tot de-o încordare aproape insuportabilă. Pumnii i se strînseseră brusc şi simţea în muşchi senzaţia înnebunitoare a loviturii pe care trebuiau imediat s-o dezlănţuie. Izbuti însă să-şi stăpînească trupul răzvrătit. Privi drept în ochi pe grăsun şi zise:

— E trecută şi asta în mandatul de percheziţie?

Atunci tînărul îl mai lovi odată şi zise:

— Să vorbeşti frumos cu domnul inspector.

Grăsunul surîse:

— Lasă-l, Ionaşcule! E ambiţios. Vom folosi metode mai subtile.

Ion sta în picioare nemişcat în mijlocul odăii, ţinîndu-se cu greu să nu sară asupra celor doi; era voinic şi-avea mîna grea şi într-o clipă i-ar fi putut dărîma la pămînt. Işi simţea toţi muşchii tremurînd pe dinăuntru şi efortul pe care-l făcu să se stăpînească îl duru violent, în spinare sau în ceafă, sau undeva adînc în creier, încît privirile i se împăienjeniră. Atunci auzi mişcările celor patru agenţi care cotrobăiau prin odăi. Se întoarse aproape surprins. Văzu odăile vraiste, pernele pe jos, dulapul larg deschis, albiturile răscolite, paturile întoarse pe dos, saltelele despicate şi paiele împrăştiate pe jos, muşcatele scoase cu rădăcini din ghiveciuri, fotografiile dezmărate, scoarţele smulse de pe pereţi, preşurile îngrămădite peste olaltă, soba desfăcută. „Lucrează repede!“ — gîndi el, aproape neutru. Şi-l văzu atunci pe Vasile, rezemat de uşciorul uşii dintre cele două odăi, privindu-l ţintă. O privire uluită, care poate să preceadă plînsul sau un strigăt de ură, dar faţa lui purta aceeaşi expresie de asprime, de răutate pe care o văzuse la Maria. Iar Petre, al treilea băiat, care atunci avea doar opt ani, sta lângă Vasile, ţinîndu-l de mîna şi-avea lacrimi în ochi, dar se stăpînea. Toate lucrurile acestea pe care le vedea că se împlină şi le înregistra pe rînd, parcă ar fi vrut să le înveţe pe dinafară ca să le ţină minte, aproape îl liniştiră. Şi se întoarse spre Maria. Sta în picioare, cu copilul în braţe, şi tremura din tot trupul ei. Nu privea la el, ci în direcţia inspectorului. Şi în ochii ei negri, căscaţi, ficşi, nu trăia decît pornirea înnebunită a celui care peste o clipă va ucide. N-o văzuse niciodată așa şi nu-şi putuse închipui că ochii femeii sale pot privi astfel. Se temu să nu facă femeia lui un gest necugetat şi tuşi ușor, parcă dregîndu-şi glasul ca să spună ceva.

Maria tresări, îşi întoarse privirea spre el, mînioasă. Il umplu atunci duioşia. Era o femeie frumoasă, de treizeci şi şase de ani, împlinită în trup,

cu fața încă netedă, cu ochi negri mistuitori. O simți cum se împlinzește. Înțelese din privirea ei, care se schimbă, cât de mult îl iubește pe el. Maria se așază iarăși cu o mișcare moale, de maximă oboseală, și începu să-și legene copilul din brațe. Inspectorul a spus apoi :

— Dumneata, domnule Cîndea, mergi cu noi.

Maria nici nu s-a clintit.

Ion și-a luat șapca din cui, și-a sărutat băieții și a sărutat-o pe Maria.. Ea i-a șoptit :

— Ioane să ai grijă.

L-au ținut vreo trei zile. L-au bătut. Nici azi nu știe ce-au voit de la el. L-au condamnat apoi la o lună închisoare pentru inducere în eroare a autorităților.

Autobiografia lui Ion Cîndea se încheie astfel :

„După întîmplarea aceasta m-au dat afară de la C.F.R. M-au reprim numai în 1935, fiindcă eram un bun mașinist și nu erau mulți ca mine să cunoască așa, traseele grele din Ardeal. Din 1928 și pînă cînd am fost reprim, am lucrat prin diferite locuri ca angajat cu ziua, în meseria mea mai veche, lăcătușeria, pe care n-o uitasem chiar de tot.

Starea mea sufletească nu era ușoară. Aurel și Vasile, băieții mei mai mari, erau în U.T.C. Știam lucrul acesta și ei își dădeau seama că eu știu. Și nu găseam nici un prilej să vorbim deschis. Poate eu n-am știut să gășesc acest prilej, poate se fereau ei. Eu aș fi dorit să intru în partid sau să gășesc o formă de activitate prin care să ajut partidul. N-aveam cu cine să vorbesc. Vidrăsan era închis. Szekeres Eugen era liber, dar trecut pe lista siguranței ca suspect și era supravegheat ; cînd am încercat s-aduc vorba, mi-a dat să înțeleg că nu se poate.

Cîteva ani, a mers așa și începusem să mă consider un om nefolositor ; gîndul acesta nu era ușor de îndurat. Mă mîngîia ideea că băieții mei au fost mai deștepți decît mine și au pornit de la început pe o linie bună.

Între anii 1937 și 1940 am făcut cîteva servicii. Am transportat material, pe care l-am predat unde trebuia, am cotizat la ajutorul roșu, prin Iuliu, băiatul lui Szekeres Eugen, care era utecist, și în 1940, cînd a fost refugiu, am primit să duc niște documente — nu știu ce — de la T. la Brașov.

Am fost foarte mulțumit că partidul avea încredere în mine. Dar nu mai eram tinerelul de odinioară, plin de sine, și mi-am dat seama că asta nu se datorește meritelor mele — pe care nu le aveam — ci băieților mei și prietenilor care mă știau cinstit și devotat clasei muncitoare.

În 1940, după dictatul de la Viena, Szekeres, m-a slăuit să nu mă refugiez, ci să rămîn pe loc. Atunci n-am știut de ce mi se cere asta. Mai tîrziu am înțeles : Aurel, Vasile și Petre, băieții mei, (acum și al treilea era utecist, dar nu știam) au primit sarcina să rămînă în teritoriul cedat și să-și continue aici activitatea.

Și am rămas. Avînd soție unguroaică, am fost menținut în servicii. Și în această perioadă, de la 1940— pînă la eliberare am făcut ceea ce mi s-a cerut. Tot numai transport de material.

Aceasta este viața mea. A fost pildă de șovăieli și de greșeli. Nici odată însă, sentimentele mele n-au fost streine clasei mele. Greșelile am încercat să le explic. Ele provin din concepția greșită pe care am avut-o în tinerețe și la care am renunțat de mult.

Am cincizeci și șapte de ani. Nu i-am folosit cum trebuie. Vreau ca timpul cit mi-a rămas de trăit, să-l pun în slujba partidului“.

Aici se încheie autobiografia lui Ion Cîndea. Pe azeziune, mai sem-nau, recomandîndu-l, Vidrăsan Gheorghe și Eugen Szekeres.

Autobiografia mai are anexată o complectare de mai tîrziu :

„În 1948 am organizat la C.F.R. o întrecere pentru economii. În 1949 am fost decorat. În 1950 am trecut în pensie. În 1951 am fost ales deputat în Sfatul Popular Orășenesc“.

Acum ședea la masa din bucătărie și privea la Maria, continuînd să surîdă. Își fumase de mult țigara și-și sucea alta, strîngînd cu grijă tutu-nul în foită. Degetele mîinii lui mari, ciolănoase, erau deformate de gută și se mișcau greu. Își aprinse țigara și tuși, încercîndu-se de primul fum tras în piept.

— Mai las-o dracului de țigară, spuse Maria. Ești ca o scîndură și tragi toată ziua din țigară, parc-ar fi cine știe ce fericire.

— Ei, lasă, lasă... Țigara nu-i fericire, da-i fericire că la vîrsta mea mai pot trage din ea... Eeee, mamă dragă, am îmbătrînit...

Se ridică și se apropie de ea. Prinse cu un deget o șuviță de păr sur, ce lunecase de sub basma și zise :

— Îmbătrînești, mamă dragă. Ți-i părul ca cenușa. Și cum a fost de negru! Puteai să cumperi o țară cu el. Ehe!...

Bătrîna se încruntă. Nu-i plăcea să i se spună că a îmbătrînit, măcar că își simțea bătrînețea durînd-o în toate oasele. Cu un gest nervos, își așeză șuvița sub basma. Zise :

— Eu îs sură ? Da' tu ești alb de parcă ți-ar fi turnat cineva smîn-tină în cap.

— Te-ai supărat ! Poftim... Nu trebuie să te superi, dacă ți se spune adevărul...

— Grozav adevăr... Am îmbătrînit ! Și ce ? Doar nu-i fi vrînd să ră-mînem mereu tineri...

— Ehe ! Azi merită să fii tînăr. Ne-am născut prea devreme noi.

— Trebuia să se nască și-atunci cineva ca să-i nască pe cei de azi... Tot numai prostii îți trec prin cap.

— Nu-s prostii, Maria. Asta-i filozofie... Ești o femeie înțeleaptă.

Femeia începu să ridă. Vorbele acestea aveau o legătură cu alte vorbe pe care le schimbaseră între ei — era o pasiune a lui să discute despre lume și ale lumii — și el numea discuția asta filozofie, și ea întot-deauna rîdea cînd auzea acest cuvînt. I se părea caraghios auzînd că doi soți ar putea discuta între ei filozofie. Privi la el cum sta lîngă ea, în picioare, rezemat ușor de masă, îngîndurat. Nu era un om prost și ea știa acest lucru, și-l admirase întotdeauna, dar nici odată nu i-o arătase. Nu trebuie niciodată să știe un bărbat care-i prețul lui în ochii femeii sale.

— Noi i-am născut pe cei de azi. Grozav lucru ai spus tu, Maria. Fac o treabă frumoasă, cei pe care noi i-am născut. Înseamnă c-avem și noi aici o părțică. Înseamnă că n-am îmbătrînit chiar degeaba.

Bărbatul se așeză iar. Aprinzîndu-și țigara, mîna lui tremura ușor.

Îl privea pe acest om, care fusese cîndva în tinerețe blond ca un spic de grîu. Fumul locomotivei însă îi înegrise pielea feței și grumazii și mîi-nile. Și era și-acum negru, numai părul îi era alb, ca puful, și rar. Cu el

trăise patruzeci și mai bine de ani și nu trăise rău, pentru că el nu era un om rău și ea nu era o femeie rea. Făcuse cinci copii cu el și toți — și fata — semănau cu el, de parcă ea nici n-ar fi fost acolo; erau blonzi, înalți, subțiri și neastîmpărați. Uneori simțise un soi de necaz, gelozie; doar și ea fusese frumoasă, de la ea de ce nu luaseră pruncii ăștia nimic? Eh, așa se întimplă.

Se auzi portița dinspre stradă deschizîndu-se și niște pași repezi scrișnind pe pietriș. Pașii urcară scările casei din față, pe urmă se auziră coborînd și apropiindu-se repede.

— Vine Nuța.

— Da. S-a întors de la școală.

— Ai ceva să-i dai?

— Ba n-am. Is și eu negîndită ca cineva!

— Nu-i nici el negîndit. Numai că fondul de rulment nu stă la discreția lui.

— Nu stă, nu stă, da' pentru un deț de drojdie se găsește.

— Vai de mine, mamă dragă. Eu am și uitat de dețul ăla. Iar tu, dacă nu mă înșel, le ții minte toate dețurile cîte le-am băut vreme de patruzeci de ani.

Un glas de copil strigă de-afară:

— Sărut mina! Iar vă certați? Nu-i frumos la vîrsta voastră!...

— Servus, Nuța, ai dreptate! Nu-i frumos. Dar așa-s bătrînii. Se ceartă să uite că vremea trece... Hai, vino. Spune cum a fost azi la școală?...

Nuța începu să ridă. Avea paisprezece ani, era înaltă, prea înaltă pentru vîrsta ei, subțire și blondă. Semăna la față uimitor cu Ion, bunicul ei, doar că avea trăsăturile ceva mai netede, bărbia rotundă și genele lungi, întunecate. Maria se gîndea, privind-o: „Prea-i frumoasă, scumpa de ea. Nu-i bine ca o fată să fie așa de frumoasă. E neliniștitor“. Fata purta o fustiță bleu-marin de doc și o bluză albă, iar la gît cravata de pionier. Era în pragul vîrstei de femeie și în toate atitudinile ei se amestecau gesturi bruște de copil cu mișcări ușoare prelungi, femeiești; pufnea în rîs, țuguindu-și buzele, apoi devenea brusc serioasă, netezindu-și cu grijă fusta, aranjîndu-și alene o șuviță de păr lunecată pe frunte, cu moli-ciune, surizînd cuiva care nu era de față și poate nici nu era decît închipuire. Se așezase pe scaun, ridicîndu-și fusta să n-o șifoneze. Maria o examina cu priviri stăruitoare, pline de blîndețe. Era nepoata ei preferată; putea spune că ea o crescuse, fiindcă maică-sa lucrase tot timpul la fabrica de mobile și mai lucra și acum, cînd n-ar fi fost nevoie, fiindcă Aurel era acum director la aceeași fabrică; privea la ea și se gîndea la soarta ei viitoare și-i părea bine că copilul acesta nu va trebui să treacă prin ceea ce trecuse ea în viața ei; și dacă se va face artistă sau doctoriță sau profesoară și va avea griji, vor fi numai grijile ce ți le aduce o răspundere pe care o ai, și nu vor fi umilitoare. N-o să-i fie ușor, ori ce drum are să-și aleagă, însă niciodată nu va fi obligată să renunțe la demnitatea ei. În privința asta, Ion al ei are multă dreptate cînd zice, în felul lui pompos, de parcă ar ține un discurs: „azi demnitatea omului muncitor e garantată prin constituție“.

Ion ieși în curte să fumeze o țigară.

Maria întrebă:

— Ce-ți dă ție bunica? Ia ghici?

Nuța începu să adulmece ațîțată.

— Stai, stai. Am ghicit. Plăcinte cu urdă!

— Ai ghicit. Dar mai întii mînci puțină tocană de cartofi.

— Oooo!

— Fără o, că mă supăr.

— Bine. Fie și cu tocană. Dar puțină, cum ai spus.

În timp ce mîncă, Nuța o întrebă de-odată, oprindu-se:

— Bunică, spune-mi, cum e să fii bătrîn? O privea serioasă, aproape gravă, așteptînd atentă, nemișcată răspunsul.

— Ei, cum să fie? Nu fi așa de nerăbdătoare. Ai să afli tu, n-ai grijă.

— Ei, spune-mi! de ce nu-mi spui? Am învățat azi despre Constituție. Acolo scrie că Statul are grijă de bătrîni, că le asigură o bătrînețe liniștită.

— Ei, vezi că știi.

— Dar eu nu asta te-am întreat. Cum e să fii bătrîn? Ce simți?

— Ei, asta-i bună. Simți că n-ai putere, te dor șalele și încheieturile, n-ai somn, obosești repede... ce să-ți mai spun...

— Ce simți așa... știi, adică ce simți în sufletul tău?

— Ei, așa și așa... simți că trece vremea.

— Și cum e cînd simți așa...

— Cum să fie. Îți pare rău.

— Tare?

— Tare și nu prea. Începu să rîdă. Îți pare rău că trece, că multe lucruri frumoase n-ai apucat să le trăiești, le-au trăit alții și tu nu, și îți pare bine că n-ai făcut în viață lucruri de rușine, c-ai trăit cinstit. Așa-i cînd ești bătrîn. Dar tu acum mînîncă și gîndește-te la altceva, că astea nu-s gînduri pentru vîrsta ta.

Nuța rîse. Întrebă:

— Da' cînd ești bătrîn și cineva îți face un cadou, îți pare bine?

— Sigur că-ți pare.

Nuța rîse iarăși. Și nu mai întrebă nimic. Plecă repede, spunînd că are de învățat. O auzi vorbind ceva cu bunicu-său, dar nu înțelese ce, fiindcă vorbeau prea încet. O auzi rîzînd iarăși. I se păru că-l aude pe bătrîn scotocindu-se în buzunare. „I-o fi cerut bani, dar nu cred să aibă la el. De ce nu mi-o fi cerut mie?”

Maria Cîndea o iubea pe Nuța nu numai fiindcă-i era nepoată. O crescuse de mică dar îi crescuse și pe copiii lui Vasile o bună bucată de vreme. Era în firea fetiței ceva ce Mariei îi era foarte apropiat și se gîndea: „Toți copiii mei și copiii copiilor mei au moștenit înfățișarea și caracterul lui Ion. Se vede că a fost el mai puternic în dragostea noastră. Numai Nuța a moștenit caracter de la mine. E neastîmpărată și vioaie. Și-i așa, bună, bună. Are un suflet duios și plînge dintr-o nimica. Să nu te răstești la ea!... Tare-i cuminte, draga mamei”. Maria încerca să refacă prin destinul nepoatei sale destinul pe care ea însăși l-ar fi meritat, dacă vremurile ar fi fost altele. Se gîndea: „aș fi învățat la școală. Aș fi învățat bine. N-am fost un copil prost. Aș fi aflat de mică multe lucruri pe care le-am aflat numai la bătrînețe, aș fi ajuns alt fel de om. Poate m-aș fi făcut profesoară. Mi-ar fi plăcut. Am multă răbdare cu copiii...”

„Eh! prostii! — își spuse. A fost cum a fost.“ Ii era ciudă pe sine cînd îi veneau astfel de gînduri, dar ele tot îi veneau din cînd în cînd. „Așa-i să fii bătrîn, Nuța dragă!“ oftă ea, continuînd în sine convorbirea cu nepoata ei care nu mai era acolo în odaie. „Își aduc mereu aminte și s-amărăsc degeaba, că nimic nu mai poți schimba în ceea ce s-a întîmplat odată. Cît despre cadouri, nici nu mai face să vorbim. Eu, draga mea, n-am primit cadouri niciodată. Ba da, din cînd în cînd cîte un pachetel de bomboane acrișoare de la bunicul tău.“ Se simți tristă și nu-i plăcea. Dacă ar fi avut o fire care să rabde tristețea, nu s-ar mai fi ales nimic de toată viața ei. Se și ridică și ieși în ogradă. Cînd îi venea cîte un acces de tristețe, se enerva și avea nevoie de Ion să se certe cu el. Ion însă nu mai era în curte. Se făcuse întuneric și în lumina palidă răsrîntă de la becul îndepărtat din stradă, nu vedea. Il strigă pe Ion, dar nu-i răspunse nimeni. I se păru că aude larmă de glasuri în casa lui Aurel. „Poate-au venit acasă“, își spuse și ascultă cu atenție. „Sînt mai mulți. Rîd. Da, rîd. Se veselesc.“ Mai ascultă un timp, încordată. I se păru că aude și voci străine. Făcu un pas, aproape fără voie, să pornească într-acolo. Se răzgîndi: „Ce să cauț acolo. Nu m-au chemat. Inseamnă că n-au nevoie de mine. Poate au invitați. O fi petrecere“.

N-avea cum să fie petrecere. Nu era nici un motiv de petrecere. Aurel s-a născut în iulie, Roza prin noembrie, Nuța în martie, sărbătoare nu era. O banală zi de miercuri. Nici măcar simbătă!

Se întoarse iritată în casă. Acum enervarea ei părea să aibă o noimă. O lasă singură și pleacă toți. Pînă și Ion! Iar ei nu-i spun nimic. Parcă n-ar fi mamă la toți și nu i-ar fi crescut ea!

Se așeză tristă pe scaun, gîndindu-se ce ar putea să facă să-i treacă tristețea și să i se potolească enervarea. La ora asta însă nu mai avea nimic de lucru. Ar fi citit ceva, dar cu ochii ei, să citească la lumină de bec, era un chin. S-ar fi enervat mai tare.

Tresări, auzind pași. Încercă să-și schimbe expresia feței, nu-i plăcea s-o vadă, nici măcar copiii, tristă. Intră Tudor, după ce bătuse la ușă:

— Sărut mîna, mamă. Ești singură?

— După cum vezi...

— Tata unde-i?

— Întreabă-l pe el, că știe mai bine.

— Nu ți-a spus unde merge?

— Așa cum ți-a spus ție...

În vremea asta, Tudor începuse să se spele; se întoarse către măicăsa și rîse. Era plin de clăbuci de săpun pe obraz și pe gît. Spuse:

— De ce ești supărată, mamă? Nu cred să fie la vre-o întîlnire...

Bătrîna se încruntă. Așternea masa. Se trezi trîntind tacîmurile. Nu răspunse. Gluma lui Tudor o sîcîia. Fusesse toată viața ei o soție geloasă, fiindcă avusese parte de un soț chipeș, și nici la bătrînețe gelozia ei nu adormise, dar niciodată nu voise s-o recunoască și nu-i plăcea cînd cineva își permitea să glumească pe seama unor lucruri pe care ea totdeauna le ținuse ascunse.

Puse mîncarea puînd și nu se așeză la masă, ca de obicei, ci de-o parte, lîngă sobă, pe scăunelul ei pliant.

Tudor, văzînd unde s-a așezat, încruntată, hotărîtă să tacă, rîse iar și începu să mînnce cu poftă. Era băiatul preferat al lui Ion, căruia

îi semăna leit. Tot așa de înalt și de blond; parcă și glasul și felul lui de a vorbi erau aceleași și mișcărilor trupului, suplu, puternic, și firea lui, încăpăținată, voluntară; era ambițios și greu de domolit; cînd liniștit și meditativ, cînd repezit și îndărătnic.

Se auziră iarăși pași apropiindu-se afară. Ciocăni în ușă și intră Vidrăsan, aplecîndu-se ușor, să nu se lovească de pragul de sus al ușii. Îmbătrînise, dar nu se îngrășase, rămăsese uscat și negru și părea încă și mai înalt decît era.

Spuse:

— Bună seara. Ce mai faci Marie?

Și se așeză lingă Tudor, fără să înai aștepte răspunsul ei. Il întrebă:

— Ei?

— S-a făcut. Totul e-n ordine.

— Bun. Și scîrțitorii?

— Și.

— Și verzele?

Tudor rîse:

— Și verzele. N-am uitat nimic. Organizare perfectă. Am impresia însă că nu vom scăpa fără demonstrație. Există propuneri concrete pornite din masă. Personal, le-am acceptat.

— Hm! făcu Vidrăsan Gheorghe, iar Maria ascultînd intrigată acest schimb de vorbe aproape misterioase, deveni de-odată atentă: „Iar pre-gătesc ceva“.

— Eu zic că nu e rău să fie și un pic de demonstrație. Dar numai un pic, continuă Vidrăsan, și rîse, făcînd cu ochiul. Cînd rîdea, i se vedea șirul de dinți de metal din față (dinții lui fuseseră zdrobiți mai de mult la interogatorii). — Și-așa risul lui nu inspira veselie. „Iar leagă și dez-leagă“ — își spuse Maria cu ciudă. Avea ea de multă vreme necaz pe omul acesta. Pentru Aurel, pentru Vasile și chiar pentru Ion. Între ei și Vidrăsan, fusese întotdeauna o legătură secretă, care mereu se dovedise mai puternică decît dragostea familiară. Și gelozia ei veche născută pe cînd ea nu putea înțelege această legătură, lăsase urme, chiar după ce a știut că nu-i nimic dezonorant la mijloc; existau cauze și motive mai presus de instinctul ei de apărare a vieții și liniștii puilor ei și acceptase de mult ca necesare aceste cauze și motive; dar i-au adus numai neliniște chiar și după ce acceptase această situație. Apărea Vidrăsan prin oraș și Aurel pleca în alt capăt de țară, unde era arestat; apărea altă dată Vidrăsan și Vasile trebuia să se facă dispăruți și după luni de hărtuire să cadă și el în plasa siguranței și să facă pușcărie; iar ea n-avea altceva de făcut, decît să trimită cîte un pachetel de mîncare. Anii aceia au trecut și de mult nu mai trăiește cu spaime. L-a iertat și pe Vidrăsan; omul nu făcuse nimic pentru sine, răbdase și el destul și își petrecuse ani destui în închisoare. Rămăsese doar ca o zgură, o ciudă obscură, fără obiect precis, față de omul acesta care și azi are atîta autoritate asupra soțului ei și a copiilor ei.

Acum vorbeau așa de încet între ei, încît ea nu-i mai auzea și nici nu le era rușine. „Iar organizează! Și mie nu-mi spun nimic. Eu sînt un fleac. O treanță. În politica lor înaltă, eu nu mai sînt bună de nimic!“

Enervarea îi ascuți auzul. Desluși parcă numele lui Kopandi, apoi al lui Szekeres, apoi auzi uimită, clar, numele Auricăi Munteanu.

„Asta-i — își spuse. Pregătesc cine știe ce demonstrație. Vor fi toți acolo, pînă și Aurica, iar pe mine mă lasă pe dinafară. Nu-i nimic. O să merg singură. O să încap și eu, acolo în mulțime, iar ei o să stea în frunte undeva, poate chiar în tribună“.

Și de-odată se liniști. Se bucura chiar că a ghicit și că o să-i tragă pe sfoară.

Inchise ochii, prefăcîndu-se că doarme. Viclesugul ei nu prinse.

Bărbații continuară să vorbească în șoaptă. La plecare, Vidrăsan mai spuse :

— Atunci ne vedem dimineața ! La revedere.

Curînd apoi, veni Ileana și fără multe vorbe, plecă împreună cu Tudor.

Erau ceasurile zece. Maria însă nu mai era nervoasă. Puse fierul de călcat la priză, scoase din dulap rochia ei neagră de stofă, ce-o îmbrăca în zilele de sărbătoare, și-o întinse pe scîndura de călcat. Se calmase. Avea de lucru și se simțea bine.

Și vorbea singură. Il dojenea pe Aurel, primul ei băiat și cel care-i era mai drag dintre toți. Vocea ei suna ca de-obicei, aproape nepăsătoare, puțin înăspriță de vîrstă, monotonă — și numai din repetarea anumitor lucruri se putea înțelege că era preocupată de un gînd.

— M-ai uitat și tu, Aurele. Azi nici n-ai mai dat pe-aici să-mi spui bună-ziuă și să mă întrebî ce mai fac. Acum eu nu mai însemnez nimic pentru voi. Și nici pentru tine. Sînt bătrînă. Ai plecat și ieri de dimineață și te-ai întors tîrziu și dacă nu veneam eu la voi, tu n-ai fi venit. Ai mult de lucru și multe griji pe cap. Ești director. Dar eu tot mamă îți sînt, iar tu tot băiatul meu ești. Numai că voi sînteți gata să mă uitați și să mă dați de-o parte, fiindcă eu nu mai însemnez nimic. Sînt bătrînă. Voi ați ajuns toți oameni mari, iar eu am rămas ce-am fost. Dar pe voi eu v-am crescut...

Știa că n-are dreptate, că în ciuda ei s-amestecă și amorul propriu rănit, dar era pornită, și-acum nu-i păsa că exagerează. Poate că dacă ar fi venit Aurel s-ar mai fi domolit ; de plîns tot i s-ar fi plîns, dar altfel, fiindcă Aurel care avea, ca de altfel toți bărbații familiei Cîndea, mania exactității și a proporțiilor, s-ar fi apucat să-i demonstreze, meticolos, vreme de un ceas, parcă ar fi fost la un cerc de agitatori, cu zeci de dovezi, că numai i se pare ei, dar nimeni n-a uitat-o, că ea ocupă același loc în inima și în mintea lor, ca întotdeauna, e doar mama lor. Așa că dacă ar fi fost Aurel aici, ar fi vorbit altfel, l-ar fi întrebat : „Ce pun la cale oamenii ăștia ? Și mie de ce nu-mi spun nimic ? Numai mă întrebă tot felul de prostii, de mărgelă și de coafură. Iar Kopandi parcă s-a prostii așa pe neașteptate, de nu mai ține minte ce număr port la ghetă, el care mi-a făcut ghetă și mi le-a reparat o viață întregă“. Și poate că Aurel i-ar fi răspuns la întrebare.

Aurel însă nu se mai arăta. La ora aceea tîrzie din noapte se afla în cabinetul său directorial de la fabrica de mobile ; era o încăpere pătrată, cu mobilă puțină, masa lui de lucru, o altă masă, simplă de stejar, lungă și greoaie, pentru ședințele mai restrînse, scaune obișnuite de lemn lustruit din prima producție a fabricii, vre-o trei cuiere și o mică biblio-

tecă cu geamuri, în care nu se aflau cărți, ci albume și teancuri de planșe conținând diferite proiecte de mobile. La masa cea lungă ședeau vre-o opt oameni, în hainele lor de lucru, cum ieșiseră de la schimb, pe la orele patru; vreo trei maiștri mai bătrâni pătrunși în toată ființa lor de importanța lucrului pentru care veniseră aici, ședeau acolo țepeni și foarte atenți, notînd în carnete cu creioanele lor late de timplărie; secretarul organizației de bază, Moroșanu cel tînăr, fiul unuia dintre maiștri, care încă nu-și spusese părerea ci umpluse un carnețel cu cifre și însemnări pe care numai el le înțelegea; Iuliu Szekeres, cel mai tînăr maistru al fabricii, Ioșca Muntean și Petrică Ionescu, inginerul fabricii, tînăr și înflăcărat.

Aurel se pregătea cam de un ceas să încheie o ședință care începuse la cinci după amiază. Discutau un răsdiscutat proiect al lui Ioșca Muntean pentru reorganizarea benzii rulante.

Era un proiect bun, minuțios, în care se vedea la fiecare pas ceea ce în discuțiile lor se obișnuiseră să numească lupta pentru secunde, noțiune care-și pierduse pentru ei ori ce caracter solemn și o gîndeau firesc, cum gîndeau numele uneltelor sau ale mașinilor. Aurel, studiînd planul se gîndise, cu un soi de satisfacție: „Uite că și dintr-o lucrare aridă ca asta, plină de cifre reci și calcule, poți ghici caracterul unui om și mersul gîndirii lui“. Ioșca socotise vreme de două luni, cu o răbdare aproape diabolică, pentru fiecare mașină și pentru fiecare fază, pentru fiecare piesă în parte și pentru fiecare om în parte, pînă și jumătățile de secundă pierdute. Urmărise procesul fabricării la o sută de garnituri de mobilă, de la intrarea scîndurilor în depozit și pînă la ieșirea mobilei din fabrică, alcătuisese apoi o statistică comparativă, apoi studiasse stilul de lucru al fiecărui lucrător din banda rulantă și notase un număr de mișcări inutile care însă se moșteneau de la lucrător la ucenic, apoi studiasse ritmul și puterea, firea fiecărei mașini și socotise cît timp se poate cîștiga prin sporirea numărului de turații doar cu cîteva zecimi; și-acestea erau numai detalii care duceau la un cîștig considerabil de timp, în situația dată a fabricii.

„Are răbdare, catîrul! Are multă răbdare. Și-i deștept!“ gîndise Aurel uimit și bucuros. Aurel fusese prieten bun cu Ioșca în tinerețea lor. Prietenia lor însă se stricase într-o împrejurare mai veche și nu se mai făcuse la loc. Ioșca se arătase laș într-un moment greu. Refuzase o sarcină e adevărat, dificilă și plină de riscuri; ar fi trebuit să plece de acasă, într-un oraș străin, să contribuie la organizarea unei greve. El șovăise și se ferise de greu și de atunci se și izolase de partid. Nici Aurel, nici Ioșca nu puteau uita acea împrejurare. Aurel putea să se îndoiască — în urma acelei împrejurări — de anume laturi ale caracterului lui Ioșca, dar continuase să-l prețuiască pentru priceperea sa în meserie; se spunea despre el: „are mîini de aur“ — „are el cap“ — își spunea Aurel — „nu numai mîini de aur“. „Păcat că-n sufletul lui s-ascunde un iepure“. Și o undă de regret îl încercă ușor, la gîndul că trebuise cîndva să-l disprețuiască pe acest om, regret nu pentru că disprețul ucisese prietenia, ci că tocmai Ioșca trebuise să facă o faptă pentru care nu poți plăti decît cu dispreț. Cine știe, dacă Ioșca va mai putea spăla vre-o dată amintirea acelei fapte și urma care a rămas ca o umbră între ei doi. „Păcat de el“ — își spuse Aurel. — „Mare păcat!“

Planul lui Ioșca nu se limita la aceste detalii, ci preconiza reorganizarea bandei rulante, o altă amplasare a mașinilor, reducerea numărului de oameni pe parcurs; planul plăcuse tuturor și tocmai de aceea se munceau cu el de atîta vreme; ajunseseră aproape la capăt, cînd descoperiseră că undeva se strecura o eroare de calcul, căreia nu izbuteau să-i dea de rost. O căutau împreună de vreo cinci ceasuri. Ioșca tot socotea, înnebunit, și de oboseală greșea la adunări și împărțiri. Slab și galben de nesomn, tremura tot. Era nebărbierit. Se umpluse pe piept de scrum de țigară. Rupea mereu vîrfurile creionului și tot bodogănea: „șapte ori opt fac... cît fac de șapte ori opt?...“ „Cinci zeci și șase“, răspundea cîeva cu un glas de om adormit, iar Ioșca mirat: „cincizeci și șase? Da! Cincizeci și șase!“

Se sătuarse și Aurel și privea mereu la ceas fără să înregistreze ora. Ii era foame și-și simțea oboseala amortîndu-i fiecare mușchi și mai era și nerăbdător știind că acasă îl așteaptă oaspeți, iar el îi promisese Rozei că va fi acasă cel mai tîrziu la orele nouă seara.

Sala se umpluse de fum de țigară ca de ceață. Erau obosiți și ceilalți și nu mai reușeau să fie atenți. Ar fi amînat bucuroși luarea unei decizii pentru a doua zi, dacă Ioșca n-ar fi stăruit, repetînd mereu, încăpățînat: „fiecare zi de întîrziere ne costă zece mii de lei“ (adică garnitura de mobilă în plus ce rezultă din economii).

De vreo oră, Aurel nu se mai amestecase în discuții; obosit cum era și sîcîit de dorința să lase totul baltă și să plece acasă unde îl aștepta bucuria întîlnirii cu oamenii dragi pe care nu-i mai văzuse de mult, tăcea și părea plictisit; izbutea însă să se stăpînească, simțînd că n-ar putea pleca oricînd ar fi așteptat acasă. Privea la fețele galbene, trase, ca de oameni bolnavi, ale colaboratorilor săi și se întrebă: „Ce-i ține aici pe ăștia?“ Era o întrebare inutilă pentru că știa ce-i ține aici pe ei și-l ține și pe el; era o pasiune nouă, căreia încă nu-i găsisse nume, deosebită de ori ce alte pasiuni omenești; iar el însuși o simțise mai demult stăpînindu-l și o ghicise și în alți tovarăși de ai lui și o urmărise fără să o studieze anume, dar solicitînd-o de fiecare dată cînd se iveau lucruri noi de făcut în fabrică și mai ales lucruri dificile.

Acum, ascultînd discuția și urmărind calculele pe care le refăcea inginerul Petrică Ionescu rostind cu glas tare cifrele, de frică să nu greșească, Aurel calcula în gînd altceva, notînd din cînd în cînd în carnetul său niște cifre care nu figurau în planul lui Ioșca, deși erau direct legate de acesta. În plan se calculase numai cîștigul, nu și cheltuielile: platoforme noi pentru mașini, refacerea rețelei electrice, perioada de timp necesară transformărilor, în care fabrica avea să lucreze numai cu jumătate din capacitatea ei, și care putea să dureze și două și chiar și trei săptămîni. Acestea Ioșca nu le adăugase proiectului său și nici perioada de timp în care aceste cheltuieli se amortizau. Dar Aurel nu putea să nu-și facă griji și de pe acum se gîndea la nopțile nedormite ce-l mai așteptau pînă cînd avea să semneze referatul către Minister, chiar după ce planul va fi — în sfîrșit — pus la punct. El nu putea să lase nici o alternativă nejudicioasă pînă la capăt, ca director răspunzînd direct de fiecare secundă din munca fabricii și de fiecare leu realizat sau pierdut în procesul destul de complicat al acestei munci; și nu-l lăsa nici firea lui meticuloasă să nesocotească nici cel mai mărunt detaliu; se învățase încă de pe cînd

organiza ședințele ilegale ale celulei uteciste, să socotească și să răso-cotească fiecare mărunțiș, să nu uite nimic, pe dinafară, să evite ori ce surpriză și dacă-i posibil s-o prevadă chiar. Acum erau altele împreju-rările și altele preocupările muncii sale; acum îl stăpînea liniștea cînd lucra și nu starea aceea încordată de pîndă continuă și tot nu se putea dezbăra, cînd era vorba să înceapă ceva nou, de vechea lui încordare interioară — aproape o neliniște — cînd toată ființa lui tremura de emo-ție și cînd trebuia să-și stăpînească față de ceilalți emoția (pentru că — așa gîndea atunci și gîndea și azi : „curajul nu-i o calitate înăscută, ci deprinsă prin educație; un pericol bine cunoscut, nu naște frică, ci pre-vedere“). Iar de curaj avea nevoie și azi, cînd era director comunist al unei fabrici socialiste și chiar acum cînd trebuia să semneze referatul pentru planul lui loșca. Iar Aurel își stăpînea destul de bine firea și in-teligența, ca să poată avea curaj chiar în situații mai grele decît acestea. El judecase planul, vreme îndelungată, și nu uitase de cheltuielile ce aveau să se ivească și care se puteau amortiza în cel mult o jumătate de an; iar planul fabricii, chiar mărit în urma reorganizării, putea fi îndeplinit la timp, fără emoții de prisos. Doar că trebuia să-i scuture pu-țin pe loșca și pe cei ce colaboraseră la proiect pentru că au omis chel-tuielile și chiar să-i întrebe : „De ce, măi, tovarăși? Doar nu din prostie, că nu-i un proiect făcut de proști?! Entuziasmul nu strică, dar ce fel de entuziasm e ăsta? Chiar așa de ușor vă amețește perspectiva succesului, încît să uitați în ce condiții trebuie realizat?“ Nu i-ar fi convenit să ajungă aici. Considera metactic ca tocmai el să le răcorească înflăcărarea. Pentru el ar fi fost mai convenabil ca unul din ei să pomenească de treaba asta, iar el să le spună : „Ei, vezi! Era gata să uitați că mai este și o buturugă mică ce trebuie dată la o parte. Ar fi trebuit să vă gîndiți mai din vreme“. Și s-ar fi înțeles din asta că și el se gîndise, dar că nici ei nu uitaseră și că între ei și director colaborarea nu-i chiar formală, că oarecum chiar el, directorul, conduce prin ei. Așa ar fi fost cel mai bine. (Aurel conducea fabrica de la intrarea ei în funcțiune, deci aproape de cinci ani de zile și păstrase intact în conștiința lui respectul pentru ini-țiativa de jos — cum se spune — pe care o încuraja cît putea; pentru el idealul era fabrica în care toți muncitorii, fiecare în parte gîndesc, iar conducerea propriu zisă a fabricii să fie — în fapt — coordonarea acestui proces complex de muncă și gîndire contopite — și era convins că acest ideal e realizabil și că se va realiza chiar mai curînd decît trecerea a două generații.)

Era însă un alt lucru care îl necăjea pe el, despre care nimeni nu pomenise nici în această ședință, nici în altele. Și-l necăjea pentru că nu era sigur că vre-unul din cei prezenți se gîndise la acel lucru: Ce vor face cu cei zece oameni care în urma noii așezări a mașinilor vor cădea din circuit? Loșca nu-i vorbise de acești oameni, ci simplu, trecuse salariile lor la rubrica „economii“, și nici ceilalți nu pomeniseră nimic. Aurel tot aștepta, în cele cinci ședințe cîte avuseseră loc în ultima lună și era tot mai necăjit că ei nu vorbesc și de acest lucru, care pe el îl preocupa chiar mai mult decît cheltuielile provocate de schimbarea locu-lui mașinilor.

Acești zece oameni erau muncitori necalificați, acum cinci ani. Lu-craseră la construcția fabricii, săpînd la fundații și cărînd cu spatele că-

rămizi. Învățaseră o meserie la vârsta când alții îi învățau pe ceilalți și nu ajunseseră încă meseriași de mîna întîia. Acești oameni trebuiau plăsați undeva, și nu în altă parte, ci în fabrica asta, și nu la o muncă neproductivă, namalic sau întreținerea curățeniei ori la pază, ci tot într-o muncă productivă. „Nu-i vorba doar de pîinea lor de fiecare zi — se gîndea Aurel. De foame n-o să moară în nici un caz. Asta nu se poate întîmpla azi la noi. Dar nu-i tot una ce anume lucrează un om, după ce patru ani a lucrat la mașină și s-a obișnuit să știe despre sine că are o meserie, că e muncitor calificat“. Aurel era convins că munca organizată transformă profund omul. Și munca adevărată aceasta e, care implică și activitatea conștiinței, și nu doar efortul mușchilor, ori oamenii aceștia, învățînd să lucreze la mașini, deprinseseră nu numai o meserie oarecare, ci se situaseră într-un anumit stil de viață. Și pe el nu-l lăsa inima să-i scoată din acest stil de viață. Mîncarea și-ar fi agonisit-o ei oricum, dar Aurel știa că sînt lucruri mai importante pentru viața omului decît mîncarea. Iar el voia să nu trimită pe acești oameni *înapoi* de unde se ridicaseră. Ar fi fost pentru ei, pentru cei mai mulți dintre ei, o lovitură morală.

Aurel privi lung, pe rînd, la fiecare din cei ce se aflau în fața lui. Îi văzu, prin fumul gros ce se adunase de la țigări, moțîind și făcînd eforturi să nu moțăie, privind fix la hîrțile ce le aveau în față și pe care notau din cînd în cînd cîte ceva. „Tare-s obosiți“ — se gîndi. Erau palizi și cu fețele trase. Erau obosiți și îi mai ținea numai încordarea provocată de ideea că mai e puțin, un fleac, un detaliu undeva, pe care-l pierduseră din vedere, și pe care-l va descoperi careva din ei, îndată, și-atunci toți vor răsufila ușurați, se vor veseli și parcă mai proaspeți și se vor felicita. Și Aurel se gîndea necăjit: „Am să vă arăt eu vouă, nesimțitorilor! Planul ca planul, dar ce facem cu cei zece oameni? Ei!“ Îl asculta pe Ioșca, cum bodegănea, socotind iarăși ceea ce mai socotise astăseară de vre-o zece ori, pe bătrînul maistru Moroșan oftînd: „ai mai socotit-o asta, mă Ioșca“; pe Iuliu Sechereș: „Dacă am așeza un „bandsäge“ aici, un singur om ar croi pentru două benzi...“ iar inginerul Ionescu, subțire, nervos, care-și rosesese și al doilea țigaret, sărînd și strigînd: „Cum aici?. „Bandsäge“ nu poate sta aici. Unde pui circoulul?“ Iar Iuliu Szekeres, repetînd: „Ba se poate!“ dar nu spunea de ce și cum, ci mormăia trăgînd niște linii în carnet.

Aurel își spuse: „Poate exagerez. Poate-i o exagerare din vina mea. S-or fi gîndit ei că oamenii nu pot ajunge pe drumuri. Construcțiile au mereu nevoie de brațe de lucru și acolo nu se cîștigă mai puțin“. „Poate exagerez!“ — își spuse Aurel, cu prudență. „S-au gîndit și ei!“ Dar era convins că s-au gîndit la plasarea acelor zece oameni ca la o simplă problemă administrativă și de loc la latura morală a chestiunii și considera că are motiv să fie necăjit pe colaboratorii săi.

Ajungînd aici cu gîndurile sale, parcă lucrurile i se părură mai limpezi, deși nu erau de tot limpezi. Spuse:

— Tovarăși, credeți că o să mai putem rezolva astă seară, mai bine zis, astă noapte, treaba asta?

— Desigur, strigă Ioșca. E-un fleac.

— Poate nu-i chiar un fleac. Și uite, e douăsprezece. Eu zic s-o lăsăm pe vineri. Pînă atunci îmi sistematizez și eu observațiile, vă mai gîndiți și voi...

Se făcu tăcere. Nimeni nu protesta, deși fiecare ar mai fi stat; parcă le-ar fi fost mai greu să meargă acasă să se culce, decît să continue a calcula înțepenîți acolo pe scaune. Se ridicară greoi și plecară pe rînd, fără să spună un cuvînt, mormăind doar: „Atunci pe vineri. Fie“. Și fiecare în sinea lui se gîndea că Aurel avea dreptate. Erau prea obosiți ca să mai poată gîndi.

În drum spre casă, în micul turism al fabricii, pe care Aurel îl conducea singur, îi luase și pe Iuliu Szekeres și pe Ioșca Muntean. Se legă între ei o discuție neutră, dar Aurel simți că ei rămăseseră cu gîndul la cifrele proiectului și-i lăsă în pace, căutîndu-și de propriile sale gînduri. Lăsă mașina la garaj, care se afla pe o stradă învecinată și se despărți de ei în poarta casei sale de la numărul 14. Era tîrziu, dar văzu lumină la fereastra căsuței bătrînilor. Și porni repede într-acolo. Bătu ușor la ușa bucătăriei și-o auzi pe maică-sa răspunzînd — parcă surprinsă:

— Intră!

Maria încă nu terminase de călcat și lui Aurel i se păru tulburată de vizita lui.

— Sărut-mîna, spuse el și se-apropie sărutînd-o pe maică-sa pe obraz și-aplecîndu-și fruntea sub sărutul ei.

— Vai, Aurel, spuse femeia, și vocea ei tremura, am gîndit că astă seară n-ai să mai vii...

— Nu se putea să nu vin. Doar dacă te-ai fi culcat, aș fi venit dimineață. Știi bine că nu se poate altfel. Măcar un sfert de oră pe zi, noi doi trebuie să stăm de vorbă. N-am alt prieten mai bun și dumneata mă înveți unele lucruri care încă n-au fost scrise în cărți.

Maria rîse ușor. Era încîntată, fiindcă ceea ce spunea Aurel era adevărat; el îi cerea adesea sfatul, cînd era vorba de unii oameni și de firea lor, oameni pe care ea îi cunoștea mai de demult, iar el nu avusese timp să-i cunoască. Ea însă nu era atît de încrezută și își cunoștea prea bine feciorul, încît să-și închipuie că o hotărîre a lui (om cu destulă importanță și destulă putere, fiindcă era directorul unei fabrici cu aproape două mii de lucrători) ar putea atîrna numai de părerea ei. Părerea ei însă îi putea fi de folos și ea era mulțumită cu atît. Zise:

— Șezi dragu-mamii. Șezi. Să-ți dau ceva să mînci?

Era un obicei, pe care nu se înduraseră să-l părăsească. El trebuia să guste ceva cînd venea s-o vadă pe maică-sa, măcar o bucată de piine; deși acasă Roza îl aștepta cu mîncarea. El se așeză, iar ea scoase de sub perna de pe pat un șervet, în care se afla o plăcintă cu brînză, făcută anume pentru el, ce se păstrase caldă.

Aurel începu să mînînce, descoperînd că este foarte flămînd și că dorise chiar o astfel de plăcintă. Tăcea, așteptînd ca maică-sa să-l întrebe ceva. Nu se putea să nu-l întrebe, fiindcă era tulburată. Ea continua să calce și punea prea multă atenție în lucrul ei, de parcă l-ar fi făcut pentru prima oară în viață; și asta era semn că se gîndește la cu totul altceva.

— Spune-mi Aurel, ce se întîmplă cu oamenii ăștia? întrebă ea de-odată. Scoase fierul din priză și-l așeză pe platforma lui de sîrmă, venînd să se așeze la masă. Privea țintă la băiatul ei. Simțea cum îi revine enervarea.

— Care oameni? — întrebă el, gîndind: „A băgat de seamă. Iar eu n-am ce să spun și ea o să se supere. Ce situație!” Simți că-i e rușine puțin de maică-sa.

— Ei care? Păi tată-tău și Vidrăsan și Tudor și toți...

— N-aș putea să-ți spun nimic... Vezi...

— Nici tu nu vrei să-mi spui. Poate te-ai înțeles cu ei. Doar nu-s chiar așa de bătrînă, încît să n-am dreptul să știu cînd se întîmplă ceva... De ce nu-mi spun și mie? Doar pot să mă duc și eu la o manifestație, dacă trebuie. Voi totdeauna ați făcut lucrurile în secret. Vai, Aurel, așa-s de necăjită...

Aurel își spuse: „Nu mă mai întrebă! Știa că eu știu, și nu mă mai întrebă. Își închipuie că-i cine știe ce la mijloc și nu insistă.” Și-i păru rău acum că toată pregătirea aceasta se făcuse în secret, că fusese de acord să se facă astfel și că promisese că nu-i va spune nimic maică-si.

Maria tăcea, supărată. Se întorsese brusc la fierul ei, care se răcise și-l purta repede pe rochia de stofă care nu mai avea nevoie să fie netezită. Aurel își aduse aminte de-o întîmplare mai veche.

Prin 1928 sau 1929, venise acasă însoțit de un om necunoscut, pe care i-l încredințase bătrînul Szekeres, tatăl lui Iuliu. Omul acesta, după o înțelegere dintre Vidrăsan și Ion Cîndea, trebuia să doarmă o noapte la ei și să nu mai aile nimeni despre trecerea lui prin T. Maria nu spusese nimic. Ii dăduse omului să mănînce, ceea ce aveau, așternuse patul în odaia a doua, în care dormeau ei, copiii, dimineața pregătise ligheanul cu apă în bucătărie și un prosop curat și-i oferise omului ceai de tei, spunînd: „Noi asta mîncăm dimineața!” Au fost singurele vorbe pe care i le-a adresat necunoscutului și păstrase tot timpul o înfățișare închisă, chiar aspră. Aurel plecase în zori cu necunoscutul, conducîndu-l pînă la gara Cornești, cale de vre-o cincisprezece kilometri, unde acesta trebuia să se urce în personalul de Războieni. Cînd se întorsese seara acasă, Maria îl chemase de-o parte pe Aurel și îl întrebuse, foarte serioasă și cam supărată:

— Aurel, cine-i omul ăla?

— Un prieten, îi răspunse el, pregătit pentru această întrebare.

— Prieten! Doar are vre-o patruzeci de ani!

— Poate să aibă atîta.

— Aurel! Uită-te în ochii mei... Tu nici nu-l cunoști!

— Il cunosc. Doar n-oi aduce în casă oameni de pe drum?

— Omul ăsta nu-i din T!

— Ba da.

— Nu-i. Nu vorbește ca-pe-aici. E din altă parte de țară. Din regat.

— Doar sînt în T. destui oameni veniți din regat.

— Aurel, dragu-mamii, tu pe mine nu mă poți mînti. Vasile poate și chiar și tatăl tău. Dar tu nu poți. Eu știu ce-i cu omul ăla. De ce a venit așa de tîrziu și a plecat așa de vreme. Nici n-ar fi trebuit să te mai întreb. Ai putea să crezi altceva. N-am să-i spun eu nimănui nimic despre omul ăsta... Vai, Aurel, așa-s de neliniștită, că tu... că nu-ți vezi tu de treaba ta... Doar ești copil încă...

Aurel nu mai răspunsese nimic. Ii venea să plîngă, era o fire sensibilă și se emoționa ușor. Ii luase mîna și i-o sărutase, ținînd-o multă vreme lipită de obrazul care-i ardea. Murmurase:

— Mamă... Lasă... Nu-i nimic.

Ea îi mîngîiase creștetul, suspinînd :

— Aurel. Să te păzești, dragul mamei... Doar ești așa de tînăr...

Aurel n-a putut uita această întîmplare.

Amintindu-și-o acum surîse. „Cine știe ce crede ea!“ Ar fi vrut să-i spună : „Doar nu-i nimic, mamă!“

Se ridică și mulțumind pentru plăcintă, plecă, luîndu-și rămas bun. Maria îl conduse pînă la ușă și-l întrebă :

— Ai oaspeți ?

— Poate să fie. Văd că-i lumină...

— Du-te, dragă, poate te-așteaptă... (și-n vocea ei suna un ușor reproș). Dacă-i tatăl-tău pe-acolo, trimite-l acasă, că-i vremea.

Ion Cîndea însă nu era acolo. Pe la nouă seara, cînd se întorcea acasă, se întîlnise în poartă cu Vidrăsan. Ion l-a condus pe Gheorghe pînă în poarta casei sale, unde au discutat vre-o jumătate de ceas, fumînd, pînă a ieșit Lina și i-a chemat în casă. Au continuat discuția și în timp ce Vidrăsan își mîncă cîna, chinuîndu-se cu dinții lui de metal. Acum întîrziiau la un pahar de vin și nu mai isprăveau. Lina, o femeie cam de vîrsta Mariei, se culcase de mult, lăsîndu-i singuri.

Ședeau la masa de brad, nevopsită, lustruită de multă întrebuintare și de cit fusese spălată cu peria, din bucătăria lui Vidrăsan, sorbeau rar și cîte puțin din al doilea pahar de vin, fumau mult amîndoi și făceau pauze lungi între vorbe, ca să se gîndească.

Erau prieteni buni, încă din prima tinerețe. Prin 1908 sau 1910 se întîlniseră ei și se hotărîseră să-și închine viața revoluției proletare. Erău amîndoi fochiști pe locomotivă și erau firi tare deosebite. Ion, mai frămîntat, mai reflexiv, dispus să devore bibliotecile, Gheorghe mai spontan, mai direct, cu mai puține cărți citite în urma sa. Se completau bine unul pe celălalt și pînă cînd i-au despărțit vîltorile anilor 1914—16, treceau drept conducătorii de fapt ai muncitorilor din T. Pe urmă cărările lor s-au despărțit și și-a urmat fiecare soarta sa ; Vidrăsan hărțuit aproape o viață de om de siguranță, suferind închisoare și lagăr, dar foarte liniștit în conștiința sa ; Ion Cîndea, lăsat în pace, avînd aproape mereu de lucru, ducîndu-și în tăcere supărarea și nemulțumirea față de sine însuși.

În 1945 s-au întîlnit iarăși drumurile lor. Atunci la ședința în care se discutase primirea în partid a lui Ion Cîndea, fusese de față și Gheorghe Vidrăsan, căci el îl recomandase și luase cuvîntul. Spusese :

— Sînt și eu pentru primirea lui Ion Cîndea. Îl cunosc bine. Am încredere în el. El și-a spus aici toate greșelile și n-a uitat nimic. A fost sincer. Și totdeauna el a fost sincer. Dar eu am să spun iarăși aceste greșeli. Fiîndcă noi, tovarăși, trebuie să învățăm și din greșeli. Tovarășul Cîndea a părăsit lupta într-un moment greu pentru clasa muncitoare. Iar el atunci nu era un oarecare. Era un muncitor cult, citise cărți destule și studiasse teoria și-avea și experiență și oamenii noștri aveau încredere în el. Asta a agravat greșala lui. Prin retragerea lui lașă, într-un moment așa de greu, cum a fost perioada primului război mondial, cînd încă nu exista pe lume Uniunea Sovietică, cînd muncitorii în lupta lor se bazau numai pe sufletul lor și pe solidaritatea internațională a proletariatului, lovită atunci din toate părțile, tovarășul Cîndea a mai dat și el o lovi-

tură dinăuntru. Și a derutat pe mulți tovarăși prin fapta sa rușinoasă, căci după cum v-am spus, muncitorii din T. aveau încredere în el. Tovarăși, eu nu pot să nu spun că a fost o greșală foarte mare fiindcă eu am fost și sînt prieten cu Ion Cîndea și mă obligă calitatea mea de comunist și de prieten. Să nu ziceți: „A fost și a trecut. N-a fost bine ce a făcut, dar revoluție tot s-a făcut și fără el“. Ion Cîndea n-a fost un oarecine și în vremea aceea ceea mult hotăra chiar și prezența sau absența unui singur om, fiindcă rîndurile noastre erau rărîte. De-aceea și am spus asta. Și mai spun: noi îl primim în partid pe Ion Cîndea. Și ne luăm răspunderea să-l dezvățăm de înfumurarea lui mic-burgheză. El are cap de filozof, să fie filozof pentru mișcarea muncitorească, nu pentru gîdilarea amorului său propriu. Să-i dăm sarcini, că le poate îndeplini și să nu-l mai lăsăm să și-o ia în cap. Are el cincizeci și șapte de ani aproape, da' mai poate duce, că-i zdravăn și mintea încă nu i-a îmbătrînit.

Din 1945 pînă în ultimii ani, Ion Cîndea primise destule sarcini și muncise bine. Fusese ales președinte de sindicat în perioada grea de dinainte de 1946, cînd fracțiunea de dreapta din partidul social-democrat încerca în toată țara și încerca și în T. o dezmembrare a forțelor muncitorești, o spărtură în frontul unic. Atunci experiența lui Ion Cîndea dăduse roade și izbutise să țină în mînă conducerea unui sindicat numeros ca al feroviarilor. Acum, era deputat al cartierului; misiunea lui nu era complicată, dar nici ușoară; oamenii erau de multe feluri și pretențiile lor de multe feluri, iar el trebuia să le cearnă și s-aleagă; trebuia să s-amestece în conflictele dintre vecini, trebuia cu grijă să-i convingă pe egoiști să vină să lucreze voluntar la pavatul străzii, la săparea șanțului pentru conducta de gaz; și avea răbdare pentru toate. Se liniștise, era mulțumit că poate fi folositor, ajunsese la vîrsta cînd omul își judecă soarta și-i în măsură să-i definească sensul.

Acesta era și obiectul discuției sale cu Vidrăsan.

— Am plătit pentru greșala mea, spunea el. Am plătit. Oare veșnic o să stea aici, scrisă pe fruntea mea?

— Doar nu-i scrisă pe frunte. E o greșală. Ai făcut-o? Gata. Nu poate fi trecută cu vederea, de parcă n-ar fi fost făcută. Nimic nu piere fără urmă. Dar nu poți zice că ți-i scrisă pe frunte. Mai mult pe tine te rîciie, decît pe alții, care poate au uitat-o.

— Da. Mă rîciie. Ce să fac? Eu nu pot să uit.

— Nu trebuie să uiți, dar nu trebuie să te rîciie. Las-o dracului!

— Am s-o las.

Dar n-o lăsa. Frămîntarea lui de atîția ani de zile, se domolise, dar mai lăsase sub cenușa ei o mînă de jărat, oare răscolit, îl ardea. Și Vidrăsan era singurul om căruia, din cînd în cînd i se destăinuia.

— Numai că, Gheorghe dragă, dacă ai putea să scoți din viața ta un lucru care nu-ți place cum l-ai făcut, așa cum te duci la doctor și-ți taie un neg de pe frunte și negul parcă nici n-ar fi fost, încă ar fi bine.

— N-ar fi bine.

— De ce n-ar fi bine?

— Negu-i neg, faptele omului îs altceva.

— Mă, da' eu ți-am dat numa' un exemplu.

— Ce exemplu mi-ai dat? Un neg. Și noi vorbim despre un lucru ca greșala vieții unui om.

Ion Cîndea privi mirat la prietenul său, care sorbea îngîndurat o înghițitură de vin, privind absent la fumul țigării lui. Spuse intrigat:

— Da' n-ai spus tu s-o las dracului?

— Am spus. Adică s-o lași dracului și să nu te mai frămînti atîta, că nu merită acum. Te-au judecat. Ți-au spus ce și cum și gata. Ei, dac-ar fi s-o iei razna din nou, atunci ar cădea pe cîntar iarăși, și vechitura asta, dar așa, pînă cînd ești om de treabă și muncești cinstit pentru partid, pentru clasa muncitoare, ce nevoie ai să scoți mereu momîia, să-ți tulburi sufletul? Numai că pe tine cînd te-apucă pasiunea ta filozofică, atîta tot sucești și răsucești lucrurile, încît pînă la urmă rămîi cu gîtul strîmb.

Ion Cîndea începu să pufnească. Era supănat. Aproape jignit. Goli repede jumătatea de pahar de vin ce-o mai avea și care se încălzise și-și turnă alt pahar. Spuse:

— Ce să fac? Asta-i pasiunea mea. Imi place să gîndesc. Știu că nu-ți place. Nu ți-a plăcut niciodată. Tu ești om de acțiune și nu înțelegi.

— Ba tu nu înțelegi. Pasiunea asta-i bună și-i nevoie să fie și oameni dintr-aceștia. Da' să stai și să faci filozofie cînd este vreme, nu să stai să filozofezi cînd te împunge vremea în dos. Atunci trebuie să acționezi. Asta-i. Iar tu, cînd trebuia să acționezi, ai stat să te gîndești.

— Ei vezi? Vezi că nu se poate uita.

Vidrăsan rise, apucat de-o veselie năpraznică. Avea un trup mare și ciolănos și se cutremura tot, arătîndu-și dinții de metal. Și tremura masa, de care se agățase cu amîndouă mîinile, și vinul în sticlă. După ce se liniști, spuse:

— Da' eu ți-am dat numa' un exemplu.

— Exemplu! asta nu-i exemplu. Asta-i faptul.

— Da. Da' eu ți l-am dat ca exemplu.

— Ei, da. Ți-i ușor. Pe tine și firea ta te-a ajutat. Ați fost toți și tu și băieții tăi oameni de acțiune. Ce mai?

— Lasă! spuse Gheorghe înnegurîndu-se brusc. Lasă exemplele astea! Și tăcură amîndoi apoi, multă vreme.

Din șazece și vre-o cinci de ani, cîți avea Vidrăsan Gheorghe în 1952, dacă scădem paisprezece, adică anii copilăriei, cînd a trăit destul de senin printre ceilalți vre-o opt copii ai zidarului Vidrăsan Andrei, nu mai flămînd și nu mai dezbrăcat decît ceilalți copii de muncitori ce locuiau în cartierul „Colina cu piatră“, ani în care personalitatea lui de mai tîrziu, de-abia se manifesta în priceperea de a-i convinge pe ceilalți copii să se organizeze în grupe și să-i ia la bătaie pe domnișorii care îndrăzneau să însoțească acasă pe felișcanele cartierului, — dacă mai scădem cei patru ani cît a fost ucenic și apoi cei doisprezece ani cît i-a stat în închisoare — și dacă mai socotim că din 1924 pînă în 1932 cînd a fost arestat, n-a dat pe-acasă decît de trei-patru ori, stînd de fiecare dată numai cîte o noapte — ne putem da seama ușor că i-a rămas foarte puțină vreme să se ocupe de familia sa.

Cei doi băieți ai săi erau abia de zece și de nouă ani cînd Vidrăsan a intrat în ilegalitate, dar se poate spune că viitorul lor era croit atunci. Știau cine e tatăl lor, îi cunoșteau ideile, știau ce se întîmplă cu el, iar restul aveau de unde să-l afle, pentru ca să se angajeze deciși, cînd au

ajuns la vârsta deciziilor, pe drumul lor propriu, oare era același cu al tatălui lor. Cel mai mare, Gherasim, a murit în 1942 într-un lagăr hitlerist din Ucraina, după hîrțile oficiale, de dezinterie, iar după mărturiile unora care s-au întors vii de-acolo, împușcat pentru tendințe de rebeliune. Al doilea băiat, Ion, a murit la București, judecat pentru înaltă trădare și împușcat în anul 1943, împreună cu alți opt soldați cu care încercase într-o noapte de decembrie a anului 1942, să treacă linia frontului și să se predea sovieticilor. Acum și Lina și Gheorghe creșteau un băiat moldovean rămas orfan în timpul secetei din 1946, pe care-l înfiaseră.

Vidrăsan ajunsese la vârsta, cînd omul tînde să-și părăsească activitatea și să se odihnească. Avea acest drept. Și nici prea sănătos nu era. Trupul lui mare, cîndva puternic și bucuros de efort fizic, era măcinat de reumatism, îl necăjea ficatul și uneori stomacul; nici vederea nu-i mai era bună, nu era miop, n-avea nevoie de ochelari, dar ochii lui nu mai rezistau la citit; obosiseră și ei. Și-acum, cînd avea răgaz și posibilitate, ar fi vrut să citească toate cărțile pe care nu apucase să le citească timp de o viață de om.

Totuși nu voia să se odihnească. „Am drept să primesc pensie, a spus cînd i s-a propus pensionarea, dar cred că am tot atîta drept să muncesc mai departe. Nu?” Cum fusese ales membru în comitetul raional, i s-a dat o sarcină în colegiul de partid. Această nouă îndeletnicire l-a prins și pasiunea lui de a cunoaște oamenii și viața lor, i-a adus destule satisfacții și mai ales satisfacția unei răspunderi de care nu oricine-i vrednic.

Intr-un tîrziu, spuse:

— Nici acum n-ai dreptate. Băieții tăi s-au dovedit toți mai hotărîți ca tine.

— Da. Așa-i — răspuse Ion, încă sub impresia emoției prietenului său pe care el o provocase fără să-și dea seama și-acum îi părea rău; îi și trecuse cheful de discuție și se gîndea cum s-o încheie. Ca să schimbe vorba, spuse:

— Și tu zici, să facem mîine și așa un pic de manifestație.

— Firește.

— Da-i un lucru așa de mic, familiar.

— Nu dragă, noi trebuie să-i dăm semnificația politică pe care o are.

— Ei, na! Pentru tine toate musai să aibă semnificație politică.

— Azi toate lucrurile au semnificație politică.

— Ei, chiar toate n-or fi avînd.

— Eu zic despre tot ce se întîmplă în societate.

— Mai făcut mat! Societate. Familia Cîndea și vecinii lui, societate. Ai tu o boală, mă Gheorghe. Eu te înțeleg. Din toate ai face miting. Dar mi-i că de astă dată exagerăm.

— Mai bine să exagerăm, decît să diminuăm.

— Zdup! Parcă ești la ședință.

— Eu nu-s altfel nici acasă, nici la ședință. Tot eu sînt.

— Acuma, ce să mai discutăm? Am hotărît, am hotărît. Aș zice să mă duc acasă. Uite că-i trecut de douăsprezece.

— Da' îi tîrziu. Și mîine ai zi grea. Ei, la revedere.

★

Cînd Ion ajunse acasă, Maria așternea patul pentru noapte. Femeia îl privi scurt, fără să spună nimic. Privirea aceasta, pe care el i-o cunoștea, însemna : „Știu tot. Crezi că nu știu ?“ Altă dată, cînd erau mai tineri, dintr-o astfel de privire putea să se iște o ceartă, sau ceea ce era mai rău, o tăcere de cîteva zile. Acum însă nici unul nu mai avea răbdare nici să se certe, nici să tacă supărat trei zile. Ion întrebă de Tudor și de Ileana.

— Au venit. S-au culcat, răspuse ea.

— Bine ! spuse el.

Se culcară și adormiră.

Se treziră în zori. Puteau fi ceasurile cinci. S-auzeau de-afară pași, prin pietrișul curții, voci șoptite și niște zgomote ciudate, ca niște ciupituri de strune.

— Ce-o fi asta ? întrebă Maria.

— Ce ?

— Tu n-auzi nimic ?

— Eu n-aud nimic, răspuse Ion, înfundîndu-și capul în pernă, ca să nu-l simtă Maria că rîde.

Și de-odată s-auzi o melodie duioasă de vioară, însoțită de geamătul coborît al contrabasului și de plînsul aproape omenesc al unei viole. Melodia o cunoșteau amîndoi. Era o romanță ungiurească, tare veche și tare plîngăcioasă, dar ei îi plăcuse cîndva și el i-o cîntase adesea. Acum aproape o uitaseră și cum răsunase pe neașteptate, simțiră amîndoi tresărind în ei o emoție veche.

— Ce-i asta ? întrebă iarăși Maria.

— Parc-ar cînta cineva.

— Tu te-ai prostiț, omule. Doar cîntă.

— Cîntă ? Da. Cîntă.

— Tu auzi ce cîntă ?

— Aud.

Atunci, o voce de bărbat tînăr, începu să cînte moale, cuvintele romanței în care se pomenea de o alee de salcîmi, de o fereastră, de-o fată și era rugat un lăutar să s-oprească la fereastra aceea și să cînte așa, încît fata aceea să plîngă, dar să cînte încet, să nu mai audă altcineva decît ea...

— Ioane, să știi că cineva îi dă serenadă Ilenii.

— Ilenii ? Da' parcă ar cînta la fereastra noastră.

— Or fi greșit fereastra.

— Te pomenești, mamă dragă. Și-atunci au greșit și cîntecul. Prea-i vechi. Prea-i de pe vremea noastră. Cei de azi nici nu-l știu.

— Vorbești prostii ! Doar nu i-or da serenadă lui Tudor. Mă duc s-o trezesc pe Ileana.

— Lasă fata-n pace. Știi bine că ei nu-i plac módele astea vechi. Mai bine să n-audă.

El însă știa că Ileana aude chiar și vorbele lor. Ea ținuse morțiș la serenadă și anume la acest cîntec. Ion adăugă cu glas schimbat :

— Marie, eu zic să primești cîntecul ăsta vechi, așa, după moda noastră veche.

Femeia nu se putea să nu fi simțit schimbarea din glasul lui, care trecuse de la glumă la o gravitate aproape solemnă. Țipă scurt :

— Cum ?

Ion se ridică din pat, se apropie de comutator și aprinse lumina, deși afară era ziuă, apoi o stinse. Mai avuse timp să vadă uimirea de pe fața ei. Se întoarse lângă ea, așezându-se pe marginea patului, o cuprinse ușor pe după umeri și o sărută. Zise, iarăși cu tonul său obișnuit :

— Marie dragă, să trăiești, ani mulți și fericiți. Darul meu am să ți-l dau ceva mai târziu, când vor veni și ceilalți.

— Care ceilalți ?

— Ceilalți. Petre, Vasile, Aurel. Poate-or veni și vecinii dacă le-o trece prin cap.

— Da' de ce, Ioane ? întrebă ea tulburată.

— Păi tu nu știi, mamă dragă, că azi împlinești șaiszeci de ani ? Femeia murmură, cu un soi de uimire în glas :

— Da... Șaiszeci de ani... Știam... Dar...

— Și au venit băieții să te felicite de ziua ta și au trimis lăutarii să-ți cînte cîntecul.

— Au venit... spuse ea, aproape șoptind.

— Da, da. Au venit. Și-acuma de ce trebuie să plîngi ?...

— Nu știu.

— Lasă — mamă dragă. Ai tu șaiszeci de ani, da' nu ești așa de bătrînă. Mai trăim noi mulți ani și n-o să fie rău de loc...

Maria însă nu se mai potolea. Plîngea cu sughituri, cum poate n-a mai plîns din copilărie. Ion îi mîngîia ușor umerii murmurînd :

— Ei, taci. Taci. Trezești copiii.

— Lasă-mă. Doar nu plîng, și se trezi deodată într-însa firea ei obișnuită și glasul ei sună iarăși aproape arțăgos : Și mie de ce nu mi-ați spus nimic ?

— Cum o să-ți spunem ? E surpriza pregătită de noi.

— Și vin și Vasile și Petre ?

— Au venit.

— Cum au venit ?

— Sînt la Aurel.

— Și nici el nu mi-a spus.

— Poate nu știa.

— Și eu n-am pregătit nimic. Doar niciodată n-am făcut nimic de ziua mea.

Se ridică din pat, cuprinsă de o înfrigurare pe care trupul ei ce devenise greoi, nu o mai putea manifesta. Se îmbracă cît putu de repede și tot mai nervoasă, fiindcă gesturile ei erau mult prea încete față de nerăbdarea ei.

— Vai, și n-am pregătit nimic. Vai. Ce mă fac ? Vin băieții și ce le dau ? Hai scoală-te și te îmbracă. Du-te și cumpără niște vin și carne și ia zahăr că n-avem destul. Vai, Ioane, așa le trăznești tu toate ; o să creadă că n-avem nici ce mânca. Vai de mine.

Ion se îmbrăca alene, amuzat. Zise :

— Mamă dragă, nu te mai agita atîta. De astă dată Ion nu le-a mai trăznit deloc, că are și el ceva în capul lui. Toate-s pregătite și oamenii o să fie foarte mulțumiți. Și-acum ce mai vrei ?

— Cine a pregătit și ce-a pregătit ?

— Noi. Am pregătit tot ce trebuie. Gata. Acum tu culcă-te frumos la loc, că-i devreme încă, iar eu am să mă duc să dau alarma.

— Unde te duci cu noaptea în cap ?

Ion privi la ceas.

— Ai dreptate. Unde să mă duc așa devreme ? Om mai sta de vorbă, Marie, ca bătrînii fără somn. Numai că n-am răbdare de loc. Hai șezi aici, să mă uit puțin la tine.

Maria își îmbrăcase rochia de sărbătoare, o rochie de stofă neagră, lungă pînă aproape de glezne, pe care o călcuse aseară, își împletise cozile lungi și dese, într-un coc bătrînesc și-și pusese năframa cea neagră. Era palidă de emoție și de nerăbdare și-i tremurau mîinile. Privea rătăcită, parcă speriată la Ion și nu știa ce să-i spuie, măcar că tare ar fi vrut să vorbească ceva, mult și repede, ca să-și ascundă tulburarea.

Ion își îmbrăcase și el costumul cel bun, negru, cu o croială învechită, și-și pusese cravata. Sta în picioare, înalt, subțire, adus de spate și se uita la Maria, înduioșat. Ar fi vrut să spună și el ceva, pentru ca ea să nu se mai frămînte, dar nu găsea nici el vorbele. Nu mai erau de mult tineri și de mult uitaseră vorbele de dragoste. Sentimentul care-i adunase și-i ținuse într-o casă patruzeci de ani de zile, nu se stinsese, dar luase alte forme, bătrînești, care semănau mai mult cu obișnuita viață de fiecare zi, și-acum erau amîndoi mirați, dîndu-și seama că relațiile dintre ei, atît de obișnuite, sînt ceea ce ei ar fi vrut să-și spuie unul celuilalt, și nu mai găseau vorbe.

Se așeză și Ion, oftînd :

— Devreme ne-am mai sculat.

— Da. Cam devreme. Ceilalți dorm cu toții.

— Da, dorm.

Și tăcură o bună bucată de timp. Aceste cîteva cuvinte schimbate între ei, parcă o liniștiseră pe Maria. Paloarea i se stinsese și mîinile nu-i mai tremurau. Ochii ei negri, priveau cu liniște la Ion, domol, iar el o privea cu aceeași liniște.

Pe urmă începu una din discuțiile lor obișnuite, în care toate lucrurile se amestecau ; despre purcelul ce trebuiau să-l cumpere, despre porumbul pe care țaranii l-au scumpit iarăși („ar fi fost bine să luăm două felderi“. „Da, ar fi fost bine“. „Acum o să ne coste treizeci de lei“. „Om vedea noi ce-i de făcut“), despre Iuliu Szekeres care își trecuse examenul de maistru, despre bătrînul Szekeres care-i supărat că a fost scos la pensie, despre răsaturile din grădînă care mai aveau nevoie de ceva bălegar („Da, n-ar strica să mai cumpărăm. Ce bună-i slămina cu salată de roșii“), despre vremea care s-a încălzit așa de bine... Numai despre ei, despre copiii lor, despre nepoți, n-au vorbit. Iar ea ar fi vrut mult să întrebe dacă Vasile și Petre și-au adus copiii, de care îi era dor pentru că nu-i mai văzuse de un an și cît trebuie să fi crescut ei în vremea asta ! El poate ghicea nerăbdarea ei, să alle aceste lucruri, dar nu spunea nimic, să n-o vadă iarăși tulburată, tremurînd cu fața speriată de emoție. Mai era un ceas ori două de așteptat și-o să fie atunci destul timp și destul loc pentru emoții.

Și iarăși tăcură un timp.

S-auzi Iarmă de la cotețul galițelor și Ion ieși să le deie drumul și să le pună de mîncare. Atunci veni Ileana, din odaia ei, cu un buchetel de trandafiri și cu o cutie mare lată în mînă. Se repezi la maică-sa, o sărută.

— Mamă dragă, la mulți ani.

Veni și Tudor cu flori și cu un pachet. Și îndată s-auziră pași mulți afară, bătăi în ușă și intrară Vasile cu familia sa numeroasă, Petre și cu nevastă-sa, apoi Aurel, Roza și Nuța, cu flori, cu pachete, stîrnind o gălăgie ca într-o recreație de școală. Maria ședea pe scaun, înmărmurită, privea la ei și tăcea, iar ei vorbeau cu toții, fără să se mai audă.

Apoi apăru Ion cu două sticle de rachiu. Tudor ieși și se întoarse repede cu un coș de gustări. Inchinară, felicitară pe Maria, băură și iar închinară. Apoi Ion mai aduse o sticlă, spunînd: „Asta-i numai pentru bărbați“! „Adică așa arată egalitatea voastră“ strigase Roza. Și iarăși au rîs, de parcă s-ar fi spus o glumă nemaipomenită.

Maria tăcea, stînd pe scaunul ei, și numai privea la ei, mereu, la fiecare în parte, și pe fața ei albă, cu crețuri largi, s-alegea încet, un suris calm.

Apoi fură desfăcute pachetele cu daruri. Și iarăși au rîs, pentru că nurorile aduseseră fiecare cîte o pereche de ciorapi și cîte o fustă de stofă, pentru că băieții aduseseră fiecare cîte o pereche de ciorapi și cîte o bluză de mătasă, iar Tudor o pereche de ciorapi și un costum bătrînesc de stofă sură. Numai Ileana adusese o pereche de ciorapi și o rochie călduroasă de lînă. Au rîs iarăși cînd Ion a spus: „Darul meu am să-l dau la urmă“.

Maria continua să tacă, privind la toate lucrurile acestea, și surisul ei calm n-o mai părăsea.

Pe la zece începură să s-arate vecinii, pe care ei îi așteptau pentru orele douăsprezece. Au venit mai întîi doi băieți, nepoți de-ai lui Sechereș sau de-ai lui Moldovan, cu un coș mare de flori, în care s-amestecau crengi de iasomie și liliac, cu boboci de trandafiri, cu gura leului, cîteva garoafe albe și roșii, cam fără pricepere înmănunchiate, culese din toate grădinile străzii. Era și un cartonaș, pe care cineva scrisese: „Pentru tușa Maria, președinta comitetului de stradă, la mulți ani!“ Și iar au rîs, cînd cineva a spus: „Buketul ăsta să știți că l-a meșterit Boier“.

Se alcătuiseră o atmosferă, în care aproape orice vorbă putea stîrni rîsul.

Au venit apoi Gheorghe Vidrăsan cu Lina și cu băiețelul pe care-l adoptaseră, Ioșca Muntean cu Aurica și cu copiii lor, Kopandă cu Clara și Boier cu soția lui și ceilalți prieteni și cunoscuți din strada Cîmpului. Se înghesuiau la mesele întinse în curte, rîdeau și strigau tare și nu se mai domoleau. Ileana și Roza serveau mîncarea, iar Tudor băutura.

Boier ținu un discurs lung și încilcit, se cherchelise și repeta mereu „dumneata ești o adevărată mamă a clasei muncitoare, dumneata ești cineva“.

Ion spuse:

— Cum mă, mamă a clasei muncitoare?

— Păi așa... Uite! Aurel, Vasile, Petre, Tudor, Ileana. Toți îs muncitori. Și tu ești muncitor. Aurel, director muncitor, Vasile, căpitan de artilerie în armata poporului, Petre, președinte de raion, Tudor, mastru lăcătuș, Ileana, activistă de partid. Ce mai vrei? Clasa muncitoare, clasa conducătoare, asta-i. Oameni cu meserii adevărate, care s-au ridicat de

la ciocan și de la mașină, nu ca mine un pîrlit de frizer. Tai păr și iau bacșiș. Bîrrr !

— Iar începe, șoptise cineva și iar se rîse cu hohote prelungi.

— Da' de ce iei bacșiș ? întrebă Ion.

— Nu mai iau. De la întii Mai n-am mai luat și n-am să mai iau niciodată. Gata. Și fac propagandă să nu mai ia nici ceilalți.

— Le ții discursuri ?

— Le țin. Mi-am luat sarcina asta. În branșa asta a noastră singura posibilitate de progres e încetățenirea unei conduite morale socialiste. Adică fără bacșiș. Jos bacșișul.

Se așeză, uitînd că voise să închine în cinstea Mariei.

Atunci se ridică și Aurica și apropiindu-se de Maria, o sărută și-i puse la gît un șirag de mărgele negre cu ape vineții. O privi lung și rîse, alintîndu-se :

— Iți vin foarte bine. Să le porți sănătoasă ! La mulți ani, tușă Marie !

— Mulțumesc. Mulțumesc, dragă.

Se furișă aproape și Kopandi, ascunzînd ceva la spate. Era foarte încurcat și tot tușea să-și dreagă glasul. Se făcu de-odată liniște și Kopandi se tulbură mai mult. Intinse repede pachetul și zise :

— Tușă Marie, la mulți ani. Și să le porți sănătoasă. Să știi că le-am făcut anume pentru picioarele dumitale, să nu te mai supere bătăturile. Da. Și să mă ierți că pînă acum nu mi-am putut ține promisiunea. Da.

— Ce promisiune ?

— Dumneata nu știi, că nu ți-am spus. Da. Ai avut grijă de copii. Da. Clara era bolnavă și eu eram șomer. N-aveam de lucru. Șase luni nici un ban. Da. E-o piele foarte moale, care se întinde după picior. Da. Și înăuntru le-am căptușit cu meșină, calitatea aint. Da.

Vorbea tot mai repede, tot mai încurcat și nu izbutea să termine.

— Da. Și talpa-i moale și flexibilă și nu supără de loc piciorul. Da. Le-am socotit cum am știut eu mai bine. Au ieșit foarte bine. Da. Și Clara a zis că așa ghetete bune n-am mai făcut niciodată în viața mea. Clara. Da.

Rîse stingherit.

Și tot așa de repede, se furișă înapoi la locul său, unde nu mai scoase nici un cuvînt pînă la sfîrșit.*

Larma se refăcu de-odată la loc. Mereu felicitări. Mereu glume. Rîsete.

Maria stătea și privea tăcută, surîzînd.

Apoi au cîntat romanțe, romînește și ungurește, uneori amestecîndu-le și apoi iar au început să închine în cinstea Mariei, să ridă, să vorbească toți de-odată.

Intr-un timp, puteau fi ceasurile două sau trei după amiază, Maria se ridică și zise :

— Vreau să spun și eu ceva.

— S-auzim.

— S-auzim !

— Liniște !

Se întoarse spre Ion și-i spuse, gravă :

— Tu să mă ajuți dacă greșesc.

— Zi-i, mamă dragă. Tu n-ai să greșești.

— Uite ce-am vrut să spun, începu ea, serioasă, preocupată de un gând care-i încrunta fruntea. Așa! Intii să vă mulțumesc. Mă bucur tare că v-ați gândit la mine. Doar sînt o femeie bătrînă și neînsemnată. Și voi aveți toți treburi multe și importante. Și uite, v-ați lăsat lucrul vostru pentru mine. Eu înțeleg și vă mulțumesc.

Se înecă, tuși. Spuse apoi :

— Dă-mi Ioane un pahar de apă, că-mi stă ceva în gît și tot îmi vine să tușesc.

Bău, înghițind rar, surîse către băieții ei, întîrziind mai mult cu ochii la Aurel, continuă, înecîndu-se mereu, că-i pare rău că a îmbătrînit, că-i pare bine că s-au gândit la ea. Spuse, tușind sec de mai multe ori, întreprîndu-se, repetînd cuvintele, că a avut griji multe, crescîndu-i, și că acum e bine și ea-i bucuroasă. Apoi se așeză, răsufînd greu, ștergîndu-și cu batista fruntea transpirată.

— Ei, Mărie, mi-ai luat piinea, strigă Vidrăsan rizînd. Doar îi meseria mea să fac agitație.

— Gheorghe dragă, spuse Maria, gîfîind după efort, în timp ce se așeza, ți-am plătit-o. Că mereu tu ai vorbit cu copiii ăștia, de parcă tu le-ai fost mamă și tată.

— Nu le-am vorbit rău, Marie, și ei au înțeles bine.

— Știu că nu le-ai vorbit rău. Da' mie-mi era frică și te blestemam.

— Las'că a ieșit bine cum a ieșit.

— Doar asta am spus și eu.

Se ciocniră pahare și larma de glasuri vesele crescîndu la loc.

Se ridică Ion și spuse că are și el un dar care trebuia dat mai demult, cînd au fost douăzeci și cinci de ani de la căsătoria lor, dar că e potrivit și acum. Scoase din buzunarul de la piept o cutiuță, și de-acolo două inele subțiri, simple, de aur, îl vîrî unul în degetul Mariei, iar celălalt într-al său, lîngă inelul cel vechi de dublă. Îi sărută mîna, cu un gest nefiresc, fiindcă nu era obișnuit, și se așeză repede la locul său, strigînd :

— Să bem !

Pe urmă, după puțin timp, oaspeții plecară și rămase pînă seara numai familia Cîdea. Cam pe la ceasurile zece plecară Vasile și Petre, ca să mai poată prinde ultimul tren. Se duse și Aurel și cu ai lui să se culce. Au rămas puțin Ileana și Tudor s-adune masa și să facă curat. Pe urmă s-au retras și ei, în odăile lor.

S-au culcat și bătrînii. Erau amîndoi obosiți. Maria mai întrebă :

— Cît să fie ceasul ?

— Vre-o douăsprezece.

— Ai închis galițele ?

— Le-am închis. Așa cred.

— Crezi numa' sau le-ai închis ?

— Le-am închis, le-am închis. Dormi, că ești ostenită. Las' că nu vine vulpea la ele.

— Vulpea nu, dar...

— Nici hoți nu mai umblă prin cartierul nostru. Dormi.

— Bine.

Afară era liniște. Orașul dormea. Din grădină s-auzeau greerii picurînd. Și bătrînii adormiră.

ÎMPĂRĂȚIE PROLETARĂ

DIMOS RENDIS

PROLOG

„...Zdrobiți orinduiala cea crudă și nedreaptă !...“

Mihail Eminescu — „Impărat și proletar“

Cea dintîi scînteie



venit în sat
cu șorțul ruginit, de fierar.

Țăranul
și-a adus la ascuțit secerea,
jelindu-se :
— Cît vezi cu ochii — ciulini...
ciulini... și neghină...

Fierarul a zis :
— Ne trebuie un foc
un foc purificator
să mistuie ciulinii, neghina...

— Și focul ? Cine-l aprinde ?

Și fierarul a zis :
— De-ți vei atinge secera
de ciocanul meu
va scăpăra prima scînteie !

Revoluția

Revoluția se pregătește
cînd oftaturile se izbesc
de gardul dinților încleștați,
cînd lacrimile se opresc
la porțile pleoapelor sub sprîncenele încruntate,
și nu poți spune nimic,
și nu poți plînge,
și nu poți vedea nimic altceva
de cit
cercurile roșii, aprinse, repetate.

Revoluția se presimte
cînd desaga s-a golit de merinde,
cînd pe fundul ulciorului n-a rămas nici un strop
de ulei

și bunica pentru prima oară
în viața ei
nu aprinde candela milenară...

Revoluția se apropie
cînd ochii copilului
(„mîine o să avem pîine, mîine...“),
cînd ochii copilului se măresc
ca două pîini negre, rotunde
și totul miroase a pîine.

Revoluția bate la ușă
cînd soldaților li s-a urît
de tranșeele fără ieșire,
de carne putredă și de amărăciune,
de hainele cu iz de abator, de năluci,
de cizmele lor
cu duhoare de ciine și mortăciune,
de urletul ofițerilor cu miros de cruci,
și părăsesc tranșeele, cazărmile
și-și întorc armele !

Revoluția izbucnește
cînd Partidul
transformă lacrimile în gloanțe,
transformă oftaturile în strigăte de luptă
și arată armelor ținta.

Noaptea cu soare

A venit noaptea de 23
ciocănind la ușile oamenilor,
bătînd cărări și poteci,
s-a oprit în Piața teatrului.
În mîna ei strînge
un port-drapel uriaș
ca să înalțe cu el, de pe lespezile reci,
pata de sînge.

A venit noaptea,
s-a strecurat în celula lui Pintilie,
a smuls din cui lampa —
flacăra străvezie
s-a alungit brusc cu sclipiri de topaze
(suflată parcă de tovarășii căzuți)
și a ieșit săgetînd străzile
cu raze.

A venit noaptea,
a pășit în atelierele Griviței,
a tras mînerul sirenei repetat
și tare —
urletul ei s-a ciocnit de liniște.

A venit noaptea de 23 August,
noaptea cu soare.

În Piața Teatrului

S-a adunat lume
în piața teatrului.

Lumea a adus flori
în piața teatrului.

Lumea a făcut un cerc
în jurul cercului de sînge din piața teatrului.

„Îmi voi lua steagul“ — a spus muncitorul
și s-a aplecat și a luat o fișie de sînge.

„Îmi voi lua cravata“ — a spus copilul
și s-a aplecat și a ridicat o fișie de sînge.

Poemul și-a înmuiat condeiul
în cercul de sînge.

S-a adunat lumea
și a adus flori în piața teatrului.

Toate florile
s-au făcut roșii.

Nimeni n-a dormit

(23 August)

În noaptea aceea nimeni n-a dormit
așa cum nu se doarme
în casa care așteaptă o naștere —
moașa se spală pe mîini vorbind tare,
vecinii aduc pe buzele lor surîzătoare
un sfat cald,
iar viitorul tată
pipăie stofa buzunarului drept
unde clincăne primul dar — sunătoarea,
pînă cînd se aude
— între rîs și plîns —

primul țipăt al noului născut.
În noaptea aceea
nimeni n-a dormit
în cartierele muncitorești ale țării.

Cîntec despre „Katiușa“

„Înfloresc merii,
înfloresc perii...”

...Noi, care număram merele
— fiece măr o bătătură
în palmele noastre muncite —,
n-aveam dreptul
să gustăm din rodul cules.

Katiușa era încă departe,
tunurile ei săpau gropi adînci
să îngroape dușmanul primăverii,
și cînta :
„Înfloresc merii,
înfloresc perii...”

Noi, care făuream sapele
ca să se sape rădăcinile-n adînc,
n-aveam dreptul
să prindem și noi rădăcini
unde va într-o curte cu pomi...

Dar Katiușa se apropia,
șenilele ei scormoneau țărîna
să arate lumii rădăcinile,
și cînta :
„Înfloresc merii,
înfloresc perii...”

Noi, care cîntam florile,
verile reci și viața de plumb,
n-aveam dreptul
să luăm din ramurile uscate
să încingem vetrele.

Și Katiușa a venit,
răsuflarea ei caldă — răsuflarea verii
a încălzit casele noastre
odată cu cîntecul ei :

„Înfloresc merii,
înfloresc perii!...”

ANII CINCINALULUI

„...Zidiți din dărmături gigantici piramide...”

Mihail Eminescu — „Împărat și proletar”

Chemările Partidului

Începînd de azi
pînă-n ziua cînd
fiece casă va avea
șapte odăi,
fiece odaie va avea
două ferestre,
fiece fereastră va avea
două perdeluțe
brodate cu cîte-un trandafir roșu,

anii
îi vom număra
cîte cinci!

(...Am așteptat mult,
am așteptat...
îngropați în cocioabe,
acoperiți cu puful fulgilor de zăpadă,
înfășurați în țesătura ploii...
Am așteptat mult...)

Începînd de azi
pînă-n ziua cînd
copilul va avea
șapte perechi de pantofi,
fata va avea
șapte bluze înflorate,
muncitorul va avea
două Duminici,

anii
îi vom număra cîte cinci!

(...Am așteptat mult,
am așteptat...
copiii se scufundau desculți în noroiul
bolnav,

fetele tușeau
învelite în rochiile triste,
muncitorii n-aveau
nici-o duminică.
Am așteptat mult...)

Începînd de azi
pînă-n ziua cînd
pe același pai

își vor răsuci mustățile
șapte spice de grâu
și-n gura conductei
se vor înghesui
șapte râuri de țitei, —
iar pe pământ
își vor proiecta silueta
șapte coșuri înalte,
anii
îi vom număra
cîte cinci!

(...Am așteptat mult,
am așteptat...
pîinea se termina
pînă s-o duci la gură,
căldura se isprăvea
pînă să-ți întinzi palmele,
lumina se stingea
pînă să clipești din pleoape.
Am așteptat mult...)

De aceea
începînd de ASTĂZI
anii
îi vom număra
cîte cinci!

Comuniști!
Voi, cei dintîi
începeți
numărătoarea cea nouă!

Visurile

Patria
e plină de visători.

Visurile
au izbit
cu umerii lor lați
porțile Doftanei,
le-au dat în lături
și au ieșit să se scalde în fapte,
în aerul ce miroase
a brad și a lapte.

Visurile
au împins dinăuntru și au deschis
cu mîinile lor vînjoase
coperțile operelor lui Lenin,

s-au întins să se desmortească,
au ieșit și s-au bărbierit
în oglinjoarele ochilor patriei,
gata să-și încerce tinerețea,
și tăria.

Cincinalul

Cîte cinci numărăm anii

*precum compozitorul
numără
rîndurile în portative,*

*precum numără copilul
pe cele cinci degete ale sale
bilele,
stelele,
anii,*

*precum poetul
numără silabele în melodii.*

*Azi sădim un măr ionathan
sau o viță de vie
și adormim cu visul primului rod :
tăiem mărul felii
și-l scaldăm în paharul cu vin, alb-roșcat ;*

*Azi punem o piatră de temelie
și visăm dansuri în săli spațioase
cu arcade din gaz metan solidificat.*

*Azi sfredelim pământul
și îndată întindem palmele,
să le încălzim la dogoarea cărbunelui,
topim minereul în furnale,
sorbim lumina din cascade,
pentru că noi
numărăm anii cîte cinci
în cincinale
precum anticii numărau anii în Olimpiade.*

*Cîte cinci numărăm anii
învățînd numărătoarea cea nouă
pe băncile școlii,
pe tractoare,
pe schele...*

Zidarul

A venit zidarul
și-a tras șapca pe ochi
ca să se apere de soare,
și din vârful schelei, lângă ramul de brad,
măsoară distanțele,
înaltul și adîncul,
măsoară.

A aruncat firul cu plumb.

Plumbul se leagănă încet și solemn
și-n legănarea lui,
se leagănă parcă toate leagănele copiilor patriei,
și-n legănarea lui,
se leagănă ramurile tuturor pădurilor,
în legănarea lui
chiar și pămîntul se învîrtește mai repede,
iar soarele
îi trimite un pumn de raze
și plumbul lucește la temelia schelei
ca o pendulă ce măsoară
primele secunde ale erei noi
primele clipe ale vieții noi.

Cînd plumbul s-a oprit,
zidarul a luat o cărămidă,
a strîns în mînă mistria
și a lovit cărămida, s-o potrivească.
Și era ca și cum ar fi bătut un ceasornic nou,
era ca și cum toate ceasurile țării ar fi bătut
și ceasurile bunicilor,
care măsoară trecutul și ridurile
și ceasurile copiilor
făcute din hîrtie colorată
care numără primii pași,
primele vise.
Și era ca și cum
toate ceasurile țării ar fi bătut
și cele din biserici și din piețe
care măsoară clipele de dragoste
cînd se întîlnesc la umbra lor
perechile de-ndrăgostiți,
și ceasurile deșteptătoare din casele muncitorești
ce cheamă la fapte,
ore lungi,
nesfîrșite,
de zi și de noapte.

*Era ca și cum ar fi bătut
toate ceasurile țării
când zidarul a lovit prima cărămidă, ca s-o potrivească,
atunci când sfoara cu plumb s-a oprit
ca o speranță verticală,
măsurînd adîncimile cele noi,
măsurînd înălțimile cele noi.*

Drumurile

*Drumurile se rostogolesc,
cu nervii încordați pornesc spre șantier
încărcate cu camioane și oameni,
drumurile se desfășoară
ca sulul de hîrtie pe rotativă
gîfîind sub greutatea visurilor,
se împletesc, se întretaie,
suie, cotesc, coboară
încărcate cu oameni și camioane,
se încrucișează ca săbiile
în duel cu ziua de ieri,
cu ziua de azi,
cu ziua de mîine,
aduc sare și pîine
și se îndreaptă spre șantier,
se bat cu ploaia și timpul,
se bat cu munții și rîurile
de la Iași și pînă la Timișoara
drumurile
luminate cu cele 20 miliarde de wați
ale primului cincinal
trec prin curți, prin ogoare,
prin parcuri și orașe
încărcate cu camioane și oameni —
cîte o globulă roșie fiecare
în arterele patriei, uriașe.*

Inginerul

*Inginerul
și-a pierdut pălăria cea nouă
unde va
printre pietre și cărămizi,
haina lui
luni întregi a rămas uitată
unde va printre scînduri.
Servieta, goliță,
stă la picioarele sale.*

Foile de hîrtie cu desene și cifre
și-au desfăcut aripile
și zboară — mii de fluturi albi —
inundînd terenul.
Își cîntăresc zborul
în vîntul patriei,
își măsoară avîntul
pe înaltul schelei,
își încearcă rezistența
în palmele zidarului.
Inginerul
dirijează zborul stolului de fluturi
ținînd în mîinile sale
teul partidului.

Femeia

În vechea tavernă, cantonament pentru zidari,
au venit femeile — surorile și mamele ninse,
legate cu basmale la cap
și cu șorțuri încinse.
Gîturile lor albe lucesc,
brațele albe spintecă întunericul străbun,
umerii alunecă —
par niște bucăți de marmoră pe-o stivă de cărbuni.

— Puneți mîna cu toatele să scuturăm pîianjenii,
să rupem pînza lor fină —
ei ne-au supt sîngele,
ei țeseau și noi rămîneam goale în tină.

— Puneți mîna cu toatele să dăm foc băncilor de lemn
— negre, murdare, scîrboase —
cînd erau întesate de bărbații noștri,
ele ne furau căldura din case.

— Puneți mîna cu toatele să spălăm ușile,
să spălăm geamurile, — negreala s-a strîns an de an —
afară lumina zilei dănțuia în sărbătoare
și în noi domnea întunericul de catran.

Au venit femeile în fosta tavernă,
au venit cu șorțuri și basmale —
gîturile albe, umerii albi sorb întunericul
cîntînd luminii Osanale !

Dialog

- (a. Voci dincolo de ocean ;
b. vocile noastre)

a — *Veniți ! Priviți ! Avem de toate !
La noi veți găsi scinduri,
scinduri de prima calitate !*

b — *Da, știm :
Scinduri pentru coșciuge și spinzurători...
Noi avem nevoie pentru schele și leagăne !*

a — *Veniți ! Priviți ! Avem de toate !
La noi veți găsi versuri,
versuri de prima calitate !*

b — *Da, știm :
Versuri pentru uitare și adormire.
Noi avem nevoie pentru memorie și pentru trezire !*

Visurile (II)

*Visurile
au zvrilit bocancii lor ce s-au topit
și s-au suit în mașini, și-n trenuri ;
roțile înfășoară șoselele în grabă,
pentru că visurile, călătoare în mașini și în trenuri
aduc beton armat din Hunedoara,
și cabluri din Craiova.
Mașini și trenuri se-ndreaptă spre șantier,
o școală
trimite corul de copii
să cînte un cîntec
despre flori și despre albine.*

*Uralul
trimite pentru hidrocentralele noastre turbine.*

*Marinarul
trimite, drept salut,
o fișie de mare, albastră.*

*Grănicerul
trimite pe șantier darul lui :
liniștea noastră.*

*Docherii apusului
trimit darul lor
greva la descărcarea morții transatlantice.*

*Roțile înfășoară șoselele,
mașinile transportă în grabă visurile
ce îmbrățișează țara,
cu brațele lor gigantice.*

Drumurile (II)

*Toate drumurile sînt ale noastre,
toate drumurile aleargă spre șantier.
Odată cu zidurile cocioabelor vechi
au căzut și tăblițele de ieri
cu nume neînsemnate, derutante
și drumurile au luat nume noi ;
un drum cu numele de Marx
nu poate să ducă decît la libertate,
un drum cu numele de Lenin
nu poate să ducă decît la lumină,
un drum cu numele de Grivița
nu poate să ducă decît într-o mare uzină.
Fiecare drum
este un om de-al nostru
care pune o piatră de temelie —*

*Strada Tudor
strada Vuia
strada Pintilie...*

Zidarul (II)

*Zidarul a uitat
șirul cărămizilor trecute prin mîinile sale,
nu mai numără
cărămizile, nici secundele,
nu mai numără
picăturile de sudoare.
Doar plumbul aninat la capătul sforii
se leagănă cu mișcări rare.*

*Copiii ajută zidarului :
iau var și bucățele de cărămizi.
Copiii construiesc.
Repede mai construiesc copiii !
în joaca de dimineață
sapă adînci temelii
în joaca de amiază
înaltă o uzină
(e bineînțeles de automobile)
iar seara, în vis
se plimbă cu cea dintîia mașină !*

*Zidarul scrutează din vîrful schelei,
cu mîna streășină privește spre cărarea
de unde vine nevasta nechemată :*

„Fă să adie un vînt ușor
cărarea ta să fie o grădină de flori,
că vine nevasta
să ajute zidirea.“

Cincinalul (II)

Cîte cinci numărăm anii.
Un an predă ștafeta celuiilalt,
cu fețele arzînd,
cu sudoarea ce curge șiroaie,
cu trupurile în culoare de bazalt,
un an predă ștafeta celuiilalt
s-o ducă mai departe.
Și aleargă,
aleargă,
sub vînt, sub soare, sub ploaie
pînă acolo unde așteaptă firul întins,
aleargă,
aleargă
cu chipul aprins,
cu sudoarea curgînd șiroaie
firul să-l rupă,
să vină gornîștii
să trîmbițeze victoria,
să vină generațiile
să-i predea aurita lor cupă !
Aleargă,
ștafetele, anii, aleargă,
departe-nainte să meargă,
una,
două,
trei,
și-aleargă...
și-aleargă.

Ingînerul (II)

Ingînerul
a agățat o oglinjoară
pe un stîlp de schelă...
Oglinjoara
îi curăță centimetru cu centimetru
obrazul nebărbierit,
îi șterge ridurile de pe frunte
și-i pune pe buze un surîs.

Inginerul
își scutură haina
— în sfârșit a găsit-o
doar că i-a rămas mai scurtă —
își șterge cu mîneca pălăria,
își scutură servieta golită,
o leagănă vesel
ca un școlar ce-a terminat,
cu bine, un an
și merge la serbarea șantierului
să prindă pe pieptul zidarului
mulțumirea patriei.

Femeia (II)

(Cuvîntul ei
la inaugurare)

De cîte ori n-am spus că iubesc!
Ferecată-ntre patru pereți,
fără vrere, fără gîndire,
dragostea-mi mare voiam s-o arăt
— robia numind-o iubire.

Așteptam neputincioasă
să mi se întorcă bărbatul și fiul acasă
de la muncă, de pe front,
număram pașii trecătorilor pe trotuare
— mîndrindu-mă cu slaba mea fire —
și-n fiece pas
inima mea tresărea ca o căprioară
— neputința numind-o iubire.

Nu știam
s-ajut altfel zidirii
decît să mă las zidită în orice zidire,
nu știam
s-ajut altfel copilului
decît să mă fac roaba lui
— ignoranța numind-o iubire.

Astăzi, iată,
în fața voastră vorbesc
iubirea o numesc Libertate!

Astăzi, iată
împărțind cu bărbatul povara
în casă și-n țară,

pe fronturile drepte, pe șantiere
— iubirea o numesc Putere !

Astăzi, iată,
îmi trăiesc a doua mea naștere
cu bărbatul pe schelă,
cu copilul în școală
— iubirea o numesc Cunoaștere !

Cincinalul (III)

Au venit copiii la serbare.
Copiii aplaudă pe poet, pe inginer, pe zidar.
Copiii aplaudă fără-ncetare
 cu palmele lor fragile,
cu degețelele lor diafane, de cleștar
cu care numără cinci cîte cinci
stele,

ani,

bile...

Și undeva, — în al șaselea an —
 pe frontul pașnic al patriei,
un inginer se oprește
în mijlocul unui teren viran.
Își dă cu dosul palmei pălăria pe ceafă.
Acolo unde calcă —

 ciulini cu frunze de punnal,
ciulini și acolo unde arată ;
spatele încă și-l sprijină
de zidul celui dintii cincinal.
În mîna sa stîngă ține o servietă grea

E o fabrică în ea.

Dar noi am învățat

 să numărăm anii cinci cîte cinci
pe bănci de școală, pe sonde, pe schele festive
precum compozitorul numără
 notele în portative,
precum poetul numără
 versurile în strofe optimiste,
precum anticii numărau
 anii în Olimpiade
așa și noi numărăm anii în cincinale
— Olimpiade Comuniste !

EPILOG

sau

PROLOG

pentru un nou poem

„...Va crește tot ce-n lume este menit să crească”.
Mihail Eminescu — „Impărat și proletar“

Telegrama din cosmos

(sosit 2 ian. 1959)

Motto

Către toate plantațiile,
către toate fabricile,
către toate porturile,
care n-au un steag roșu.

„— *Ti-ta-ti-ti-ta...*

*...Ascultați cîntecul meu triumfător,
acest cîntec ce zboară printre astre,
nu e un simplu sunet —
cu intensitatea luminii mășor,
ce se răsfrînge.*

*în miliarde de ace aurii, măiastre,
și ție-ți trimit telegrama,
ție care bijbii în întuneric
căutînd opaițul de seu să-l prinzi
în bordeiul acoperit cu o rogojină —
Ti-ta...
mîine vei avea lumină...
Lumină!*

*...Ascultați cîntecul meu de milioane de wați,
nu este un sunet simplu,
mășor suprafața pămîntului — ascultați! —
îl privesc de-aici din înălțime
și văd cît e de mare, nesfirșit de mare,
inundat de grîu și de soare,
și ție-ți trimit telegramă,
ție, care crezi că orizontul sfîrșește
la gardul pogonului tău cu plug și cu seceri bătrîne
care niciodată nu te-a săturat...*

*Ti-ta...
mîine vei avea pîine...
Pîine!*

*...Ascultați cîntecul meu îndestulător
nu este un simplu sunet,
mășor temperatura Cosmosului
în fiecare firicel sînt atîtea calorii
cîte se află în cele două mîini ale tatălui*

— mîini fierbinți —
și ție-ți trimit telegramă
ție, care îngheți
fără pantofi și fără părinți
pe la vreo cotitură
Ti-ta...
mîine vei avea căldură...
Căldură!

...Ascultați cîntecul meu cald.
Nu este un simplu sunet,
măsur vijelia vitezei
în constelații de smarald,
pîn-să clipești din ochi eu parcurg
de trei mii de ori distanța
de la casa ta pîn-la locul de muncă
și ție-ți trimit telegramă
ție, care te scoli din zori și te scufunzi pînă la genunchi
în zăpadă, în noroi, în nisip.
Ti-ta...
Mîine vei avea aripi...
Aripi!

...Ascultați cîntecul meu înaripat.
Nu este un simplu sunet,
măsur deosebirile
de aici de pe ceru-nstelat —
sînt unica planetă cu steag roșu
și ție-ți trimit telegramă
ție, care singerezi pe drumul pribeag,
pregătind în paleta trotuarelor
culoarea pentru flamura ta —
Ti-ta...
Mîine vei avea și tu un astfel de steag.
Mîine!
un roșu steag!

UN NUMĂR FESTIV

NICOLAE TIC



Într-o zi de pe la începutul lui august 1950, Andrei Solcan, ziarist în vîrstă de douăzeci și unu de ani, primi o importantă sarcină de partid: să plece pe șantierul H — unul dintre cele mai mari șantiere din țară în acea vreme — și să redacteze acolo un ziar, care să ajute la educarea comunistă a brigadierilor. Ziarul urma să apară o dată pe săptămînă, patru pagini, format mic. Solcan avea să fie redactor șef, colectiv, administrator, dactilograf etc. Se arătă entuziasmat. Cîteva zile se iniție în treburile administrative. Spre regretul lui însă, nu pricepea mare lucru. Cont virament, socoteli — și dacă o să mă-ncurc? De unde iau hîrtia, cu ce tipografi o să lucrez? Cînd se văzu în fața mașinii de scris se înfurie puțin — nu-l ascultau degetele, nu descoperea literele. Dactilografie o pagină în trei sferturi de ceas. Dacă o să meargă tot așa... Se pregăti de drum. Redactorul șef îl rugă să-și noteze telefoanele redacției. „Poți să ne cauți la orice oră. Și acasă și la cantină“... „Sper să nu vă deranjez prea mult“, îl asigură Solcan. Hotărî ca în tren — avea de mers vreo unsprezece ore — să învețe dactilografia. Din nefericire, compartimentul în care nimeri, nu avea măsuță la fereastră. Andrei Solcan își potrivi mașina de scris pe genunchi și țacăni clapele vreo jumătate de ceas. Ceilalți călători dădeau semne de nerăbdare. „N-am ce vă face, gîndi Solcan, eu trebuie să învăț dactilografia în noaptea asta“. Totuși, după încă o jumătate de ceas renunță. Era obosit, sîciit de felurite gînduri. „Ce bine mi-ar prinde să dau acolo peste un dactilograf!“ — și după încă o clipă: „Sînt zăpăcit de-abinelea — cum să nu dau! Administrația șantierului trebuie să aibă zece — nu unul... O să mă adresez unui utemist: pentru organizație, te rog... Sigur că da!“ Și dintr-o dată i se păru că problema apariției ziarului s-a simplificat mult. „O să am și corespondenți — iar dacă s-o nimeri să-mi iasă în cale și un caricaturist...“ Pentru orice eventualitate, Solcan luase din redacție vreo douăzeci de caricaturi, pe care, la nevoie, putea să le plaseze în ziarul de șantier.

Ajunse în zori, frînt, cu ochii peticiți de somn. Întîi se miră că nu-l așteaptă nimeni — oricum, era redactor șef — apoi își aminti că de fapt cei de pe șantier n-aveau de unde să știe ziua sosirii lui. Își potrivi hainele, se spală în grabă la cișmeaua gării și hotărî: În două ceasuri trebuie

să mă instalez. N-avea timp de pierdut, primul număr al ziarului urma să apară de 23 august. Plăti o birjă care-l duse, cu tot calabalâcul, în tabără. La acea oră, tabăra era aproape pustie, brigadierii pleaseră pe traseu. Puțin derutat, Andrei Solcan intră în cantină. Două fetișcane strîngeau cămile de ceai de pe mese. Întrebă : „Cu cine-aș putea să vorbesc aici?” „Cu noi, sau cu tovarășul bucătar...” El rîse înțelept : „Și cu dumneavoastră, desigur, dar mă interesează în clipa asta cineva din conducerea șantierului, de la organizația de partid... Și nu-i nimeni...” „Păi dacă veniți la ora asta ! îl muștră una din fete. Sînt pe traseu, toți !” Iar cealaltă : „Dar cine sînteți ?” „Am venit pentru ziarul de-aici”. „Aha, se luminează fata, cu abonamentele”. Andrei Solcan iar zîmbi, ce-i drept, fără prea multă bunăvoință. Gîndul că e luat drept un administrator care umblă de ici, colo să facă abonamente nu era de natură să-l încînte. Zise : „Sînt redactor șef al ziarului care-o să apară aici. Ați auzit ceva de el ?” „Cum să nu — se grăbi o fetișcană, doriți un ceai ?” Iar cealaltă : „Doriți și niște ochiuri ?” Cum era flămînd, Solcan dori de toate. Dar n-avu răbdare să mănînce. Sorbi ceaiul în grabă, se fripse pe buze și plecă pe traseu. Întrebă de secretarul comitetului de partid. Era plecat la regiune, o să se-ntoarcă abia mîine. Secretarul organizației de U.T.M. era la București. În trei, patru zile o să fie înapoi. Andrei Solcan se întristă. Socoti zilele pînă la 23 august — unsprezece. Foarte puține, hotărî el, și-mi stau pe cap treburile administrative ! Totuși, ziarul trebuia să apară la timp. Pe la prînz, după ce colindă șantierul și notă cîteva impresii, izbuti să dea peste un membru al comitetului de partid.

— Andrei Solcan, redactor șef.

— Ați mai venit cu cineva ? se interesă celălalt, apoi se prezentă :
Molcean. Vă așteptam.

— Pe mine ? se bucură Solcan — și îndată nu se mai simți singur.
„În două ceasuri o să mă instalez !” Am venit numai eu, deocamdată, lămuri el, dacă o mai fi nevoie... Dar nu cred, o să găsesc corespondenți aici... Tovarășe Molcean, aș vrea să mă instalez.

— Unde ?

— În tabără, undeva. Am nevoie de o cămăruță, cît de mică, nu mă deranjează — pe care să o transform în redacție. De dormit, o să văd eu. Dumneata nu știi cumva să bați la mașină ?

— Eu nu — se scuză celălalt, n-am de unde.

— Dar e vreunul pe-aici ?

— Sînt mai mulți.

— Să mergem la unul dintre ei, un utemist.

— N-ar fi mai bine...

— Nu — interveni Solcan, fără să-i dea voie celuiilalt să termine, acum. „Întîi să scap de povestea asta cu dactilograful...” Era pus pe lucruri mari. Voia ca pînă diseară să aranjeze toate treburile administrative. „La noapte o să scriu articolul de fond. Mîine, un cursiv.” — Caricaturist n-aveți pe-aici ?

— Este, cum să nu fie !

— Teribil ! Să mergem la dumnealui.

Pe la trei după amiază, cîțiva brigadieri făceau ordine într-o cămăruță de patru pe patru, cămăruță de baracă. Alții erau porniți în căutarea unui birou demn de un redactor șef. Solcan dirija toate operațiile cu mîna

sigură. Intr-o clipă de răgaz, scrisese un afiș: „În ziua de 23 august va apare primul număr al ziarului „Tinărul constructor“. Toți brigadierii sînt chemați să dea sprijin redacției“. Peste vreo două ceasuri, în tabără apărură încă zece afișe, reproducînd afișul lui. Mica redacție se umplu de brigadieri. Cîțiva aduseseră primele corespondențe: zece rînduri, scrise pe foi de caiet, în care se înșirau depășiri de norme. Caricaturistul — un băiat de vreo nouăsprezece ani, slăbuț, negricios, cu o mustăcioară subțire, ca o coadă de șoricel, prezentă trei caricaturi. Solcan scrisese explicațiile necesare la caricaturi, apoi le semnă: erau bune de trimis în tipografie. După ce se mai gîndi puțin însă, își zise că s-a pripit. Nu erau tocmai reușite. Îl invită pe caricaturist să mai aducă vreo trei. Peste un ceas, băiețandrul îi prezentă spre aprobare încă patru. Solcan le semnă cu inima împăcată. Apoi se adresă dactilografului care aștepta să fie pus la încercare: „Treci dumneata la birou și scrie ce-o să-ți dictez eu“... Dictă vreo zece minute și se declară mulțumit de dactilograf. „Acuma trebuie să-mi scriu articolul de fond“, hotărî. Îi rugă pe brigadieri să-l lase singur. Scrisese articolul de fond de două ori, rupse paginile, se apucă iar. După încă o nereușită, își zise că e foarte obosit, nu-l mai ajută capul să scrie. Așa era — ar fi trebuit să doarmă bine. Dar înlătură cu încăpăținare asemenea tentații: „După primul număr... atunci da, o să dorm zece ore pe-o parte“.

Pînă în urmă cu doi ani, Andrei Solcan fusese cazangiu la uzinele „23 august“. Nu-și închipuise că va lucra vreodată în redacția unui ziar, deși-i plăcea să scrie. Rar se pomenea un număr al gazetei de perete fără colaborarea lui. Nu odată trebuia să se certe cu redactorul gazetei, care-l acuza de vedetism. „Vrei să te vezi publicat mereu, pricep“... „Nu pricepi nimic, se enerva Solcan — nici nu-mi trece prin cap așa ceva!“ Avea de spus cîte ceva despre mersul uzinei — și ținea s-o spună. Corespondențe la ziarele centrale nu trimitea, socotind că încă nu-i pregătit pentru asta. Dar într-o zi, primi o invitație: „Vă rugăm să vă prezentați imediat la redacția ziarului X... în caz contrar“... Se amuză bine — invitația semăna cu o citație la Tribunal. Ceru învoire de la lucru și se duse la redacție. Îl primi redactorul șef. „De ce n-ai venit pînă acuma?“ „Abia astăzi am primit hîrtia...“ „Ai mai fost invitat de patru ori...“ „N-am știut, abia astăzi“... Solcan înțelese, îndată, de ce invitația asta, a cincea, suna ca o citație. Se scuză iar: „Aș fi venit cu plăcere, dar de unde să știu?!“ I se făcu propunerea să lucreze la ziar, redactor, chiar de mîine dimineată. Solcan rămase foarte nedumerit. Vru să spună că-i o greșală, dar redactorul șef i-o luă înainte: „Nu-i nici una, avem nevoie de gazetari serioși și dumneata știi să scrii“. Apoi redactorul șef scoase din sertar mapa în care se aflau toate articolele publicate de Solcan la gazeta de perete a uzinei: „Le-am citit, sînt bune, poți să scrii și mai bine, o să te ajutăm“. Andrei Solcan, băiat isteț, care le pricepea ușor pe toate — de data asta nu mai pricepea nimic. Zise: „Eu sînt muncitor, cazangiu“. Iar celălalt: „Și eu am fost muncitor miner pînă acum trei ani. Credeam că mai degrabă ajung papă decît gazetar. Și uite că nu-i așa. Trebuie să îndrăznești“... „Firește, se-nvoi Solcan, dar dacă“... „Și-apoi e sarcină de partid, îl întrerupsese celălalt. Și cred că e bine gîndită“.

A doua zi, la opt dimineata, Andrei Solcan își făcu apariția în redacție. Era foarte emoționat, i se părea că toți îl cercetează cu o stranie

curiozitate, dar hotărî: „O să-nvăț, o să rămîn aici, iar cine se uită urît la mine... Nu mi-a căzut nimic de-a gata, niciodată. Dar cu voință se poate orice“. Și el avea voință. Avea și cap — și-i plăcea să scrie. Își făcu debutul la gazeta de perete a redacției, cu un articol despre felul în care se rezolvă corespondența oamenilor muncii. A doua zi își găsi articolul mizgălit cu roșu — iar într-un colț cineva scrisese: „Atenție la gramatică“. Solcan își reciti articolul, i se păru bun și nu găsi nici o greșală de gramatică. Încercă să afle cine-și bătuse joc de el. Nu află — și hotărî: „Nu-i nimic, o să-l dactilografiez din nou — și o să vedem noi pină la urmă“... Peste o săptămînă fu trimis pe teren, la o creșă. Il însoțea un fotograf. De fapt, el n-avea cine știe ce de lucru — i se cerea doar o explicație la fotografiile. Pe la prînz se întoarse la redacție și își expuse impresiile. Dar ceilalți zîmbeau cu îngăduință — cite nu văzuseră ei, ce-i aia să te deplasezi la o creșă?! Asta nu-i plăcu lui Solcan, dar nu zise nimic. În ziua următoare fu chemat de secretarul de redacție. Acesta — un bărbat scund, rotofei, roșcovan, cu ochelarii căzuți pe vârful nasului cît un bumb — îi întinse o fotografie:

— Îți place?

— E bună, spuse Solcan, după ce o privi atent. Era una din fotografiile făcute la creșă. Cîțiva copilași se jucau lîngă o fîntînă arteziană. Printre ei — niște căței dolofani. — E bună, o s-apară?

— În ziarul de mîine, dar spune-mi ai cui sînt copiii?

— Îndată vă spun. Solcan scoase carnetul de reporter și dădu explicațiile necesare.

— Și căței?

— Căței?

— Ai cui sînt?

— De unde să știu? se nedumeri Solcan. Secretarul de redacție îl privi sever, parea mînios. — Nu știu, de căței nu m-am interesat, mărturisî tînrul reporter. Trebuia s-o fac?

— Extraordinar! exclamă celălalt. Vasăzică, așa. Dumneata pe ce lume trăiești? Cere să-ți dea o mașină și dă fuga la creșă. Într-un ceas să afli ai cui sînt căței din fotografie!

— Și dacă n-o să-i mai găsesc acolo?

— Nu mă interesează.

— Glumiți — zise Solcan, dar celălalt, după înfățișare, nu glumea deloc. — Bine, o să mă duc dacă trebuie, deși mi se pare că...

— Ce ți se pare?

— Că vreți să rîdeți de mine.

— Faci cum îți spun eu.

Îngîndurat — cum naiba să dau de căței aia? — Solcan ieși din birou. În urma lui izbucniră hohote de rîs. „Eram sigur, nici nu se putea altfel“. Deschise ușa — în biroul secretarului mai apăruseră vreo doi care mureau de rîs — și spuse, cuviincios:

— Nu admit...

— Ce?

— Vă mai spun încă odată că nu admit... știți dumneavoastră ce! Am venit din uzină și-am să-nvăț. Degeaba rîdeți, că eu dacă vreau ceva... Cei de față se potoliră, secretarul de redacție se grăbi să-l asigure că a

fost o glumă, fără intenții de batjocură, așa-i în redacții. — Dacă-i așa, mie nu-mi place; mai spuse el, sever — și ieși.

Curînd, trecîndu-i supărarea, se amuză și el de gluma secretarului de redacție. O povesti și altora. Hotărî să nu țină seama de glume și răutăți. Avea altceva mai important de făcut. Gazetăria îl atrăgea, deși primele articole nu se bucurară de succes. Din șase, îi apărură doar unul, cu modificări ale șefului de secție. Fu chemat la organizația de partid și sfătuit să nu descurajeze. „Trebuie să te-nscrii la școală, să termini liceul, facultatea“. Hotărî să se-nscrie. „Vreau să fiu un gazetar bun. Vreau, vreau!“

Peste doi ani, fu trimis pe șantier.

În primele zile, scrise zece cursive, articolul de fond, note, pregăti material și pentru numărul doi. Reciti ce scrisese, nu-i plăcea, rupse tot. Pe biroul lui se aflau cîteva sute de corespondențe. Fiecare brigadier scria ceva și, firește, avea pretenția să se vadă publicat. Solcan abia cercetase vreo cincizeci de corespondențe. N-avea timp. Ziua se omora cu treburile administrative, legături cu tipografia care se afla în orașelul D. la o distanță de vreo 20 de km de șantier, noaptea scria, făcea macheta primului număr, citea. Zilele treceau — și era întrebăat la fiecare pas : „Ce s-aude? O mîșe de brigadieri așteaptă ziarul“. „O s-apară, aveți încredere“. Cu redacția centrală, Solcan vorbise o singură dată : „Ce faci?“ „Bine“. „Apari la timp?“ „Nici vorbă!“ „Ai nevoie de ceva?“ „De nimic“. Ar fi avut nevoie de cineva priceput, care să-l ajute la paginație măcar. „O s-o învăț eu și pe asta — și ziarul o s-apară la timp“. În două zile citi toată corespondența sosită. Alese vreo douăzeci de scrisori, pe care le trecu de îndată dactilografului. Apoi scrise — pentru a cîta oară? — articolul de fond. I se păru, de data asta, reușit. Trimise la tipografie primele materiale. Dar bucuria fu repede umbrită. Îl asaltară corespondenții : „A mea intră? Dar a mea?“ Cîteva sute de corespondenți. „O să vedem, o să vedeți. N-am loc pentru toate“. Băieții se-ntristară. Și se-ntristă și el. „Dece n-am o sută de pagini?“ Avea patru — și alea mici. Fiecare rînd se cerea chibzuit de nu știu cîte ori. Solcan voia să scoată un ziar interesant și avîntat. Să citești un rînd și să sari în sus : e bine! „De-aș avea măcar zece pagini“... Cu tot regretul, își spuse că trebuie să se mulțumească, deocamdată, cu cele pe care le are. Ce nu-ncape în numărul ăsta, o să intre-n celălalt — și tot așa. Pe rînd, va cuprinde toate sectoarele șantierului.

În sfîrșit, în după amiaza zilei de 22 august, Andrei Solcan, avînd în buzunar știrile de ultimă oră, se pregăti să plece la tipografia din D. Își zise că va lua parte la un eveniment de seamă — apariția primului număr — și se găti ca un mire. Frizerul șantierului anunță că vreo jumătate de ceas are de lucru cu tovarășul redactor șef, să nu intre nimeni. Îl bărbieri la sînge pe Solcan și-l friză. „Acum să vă ondulez părul, măcar o buclă, în față“. Solcan sări de pe scaun, speriat. „Lasă-mă, domnule, că dacă nu sufăr ceva, apoi sînt buclele astea“... În timp ce-și ștergea fața cu un prosop, se privi atent în oglindă. Constată că se-ngrășase. Atîtea nopți albe — și el se-ngrășase. „Lasă, domnule, că nu-i rău, să prinzi putere!“ Cînd ieși din frizerie, un băiețandru îl vesti că e chemat la telefon de redacția centrală. „Cum stai?“ „Bine, spuse Solcan, emoționat. În clipa asta plec la tipografie. Mîine dimineață, la șase, voi difuza

ziarul". „Deci, putem să-i anunțăm apariția“... „Absolut“. Peste vreun sfert de ceas, însoțit de zeci de brigadieri, Solcan porni spre gară. Se gîndea la clipa în care va intra în tipografie. „Ei, cum stăm? Ce mai e de cules? La ce oră calandram?“ Aparițiile nocturne în tipografia ziarului central îi plăceau grozav. Forfotă, alergături, telefoane, bătălia pentru fiecare minut. El trecea de la linotip la paginație, apoi la rotativă, se certa cu secretarul de redacție pentru o fotografie nereușită, cu corectorii pentru niște greșeli scăpate — și, în sfîrșit, pe la trei din noapte, cînd rotativa pornea, se simțea amețit de bucurie. Încă un număr de ziar... Uita de obo-seală și se repezea să-l citească, deși îl știa pe dinafară.

Urcînd în tren, îi asigură pe brigadieri încă odată că mîine dimineată la șase va fi pe șantier, cu ziarul. Ajunse în D. peste vreo jumătate de ceas. Încă cinci minute — și se afla în tipografie. Trecu dintr-o încă-pere într-alta, nici o mișcare. Asta nu-i plăcu. „Te pomenești că or fi plecat toți“... Zări lumină la zețarie. Strigă :

— Nea Costache !

— Aicea sînt. Cine-i ?

— Eu, Solcan, cum stăm ?

Costache îi veni în întîmpinare, clătînd din cap : Stăm așa și-așa, bine, mai, mai e vreme pînă dimineată. Era un om trecut de cincizeci de ani, slab, gîrbov, istovit de meseria pe care o făcuse ani la rînd — peste treizeci de ani, în condiții îngrozitoare.

— Ai primit laptele ? întrebă Solcan.

— Primit, trei kg., n-am ce face cu-atîta.

— Ba da, ca să prinzi putere.

— E greu la anii mei, rîse Costache.

— Ei, cum stăm ? Ceilalți unde-s ?

— Păi, deocamdată-s numai eu, că nu-i nevoie de alții. Mai am de cules pagina a treia și ceva dintr-a doua, lămuri el. Ați adus ce mai lipsește ? Bine, cred că pe la cinci dimineța o să fim gata.

— Mai de vreme nu s-ar putea.

— Nu, că nu ne-ajută astea, mașinile, nu-i ca la București. Dacă am avea linotip...

— O să ne descurcăm și fără el, hotărî Solcan. Eu ce-aș putea să fac pe-aici, pînă culegi dumneata ?...

— Să te plimbi, rîse Costache, altceva...

Solcan era puțin dezamăgit, nu simțea că se află în tipografie, lipsea forfota, zăpăceala, telefoanele. În schimb — îi pătrunse în nări mirosul de plumb și se-nvioră puțin. Curînd, sună telefonul. Secretarul organizației U.T.M. de pe șantier ținea să-i comunice ultimele depășiri de normă. Neapărat trebuie să apară în ziar. „E tîrziu, spuse Solcan, am închis paginile, nu se mai poate“. Celălalt insista și se hîrțuiră puțin. „Dumneata crezi că asta-i gazetă de perete, lipești un articol și dacă nu-ți convine cum arată, îl scoți și lipești altul“. „Trebuie să apară ultimele depășiri...“ În sfîrșit, Solcan acceptă. Scrise pe o foaie depășirile cu pricina și se duse la Costache. „Scoți ceva, o corespondență din pagina I-a și-mi plasezi asta“... Acum se-mpotrivi Costache : „Nici așa, că terminăm poimîine“... „Înțelege că depășirile astea sînt cele mai de seamă care s-au înregistrat pe șantier și trebuie să apară într-a întîia“. Cu mare greutate, Costache primi. După încă un ceas, alt telefon de pe șantier. Apoi telefoane de la

București. Andrei Solcan se văzu copleșit de treburi. „Acum, într-adevăr, mă aflu în tipografie“. Pe la nouă seara, sosiră încă doi tipografi. Costache anunță că a terminat cu pagina a treia. Mai avea de cules ceva pentru a doua. „Astea-s pagini de interior, gîndi Solcan, trebuia să fie-nchise de mult... N-am avut eu grijă“. Se uită la ceas: dacă nu intervine ceva neprevăzut, la cinci dimineața... Îl strigă pe Costache: „La ce oră îmi dai prima pagină albă?“ „Pe la zece și jumătate“. „Sper să nu fie prea multe corecturi“... Cu fiecare minut care trecea Andrei Solcan se arăta tot mai îngrijorat. Începu să dirijeze fiecare operație, cît de mărunț și nu-și lua ochii de pe ceas.

La ora zece și jumătate se auzi vocea lui Costache: „Pagina a treia la calandru!“ Șiful cu pagina a treia se afla pe o măsuță din zețarie. „A treia!“ „O aduc eu! strigă Solcan, așteptați!“ Se repezi să ia șiful. Făcu doi pași, se-mpiedică de ceva și căzu în brînci. Literele adunate una lîngă alta cu atîta trudă de Costache se risipiră speriate. Solcan rămase cu șiful în mîini. „Oooh! Costache!“ Costache veni în fugă. „Te-ai lovit rău?“ Parcă asta avea vreo importanță, dacă s-a lovit! Solcan se-negri de amărăciune. La orice se așteptase, numai la una ca asta nu. Era tîrziu, prea tîrziu... Sprijinit de Costache, se ridică de jos. În clipa aceea sună telefonul. „Dacă mă caută pe mine, nu sînt aici“... Nu-l căuta pe el. Întrebă:

— Ce se poate face?

— La ora asta? îi întoarse întrebarea Costache.

— La asta! Eu sînt de vină, dar nu mă pricep să repar.

— Dacă m-ar ajuta ochii, spuse Costache, mîine pe la prînz ar fi gata.

— Mîine la prînz?

— E greu, trebuie să adun fiecare literă cu mîna. Dar mă lasă ochii, știți că nu lucrez noaptea. Ar fi o soluție... Să dăm o fotografie pe toată pagina. E simplu și apărem la timp. Avem fotografia.

— Nu se poate.

— Atunci, mai propuse Costache, o lozincă: „Tineri!...“ e și mai simplu.

— Nici așa, se împotrivi Solcan, încolțit de plîns. În orice altă împrejurare nu și-ar fi făcut atîtea gînduri negre. Dar situația de față nu mai depindea de el, n-avea cum să intervină, nu era zețar. — Trebuie să reculegem pagina, imediat. Asta-i număr festiv. O să-l trimitem peste tot, primul număr... Și ce-o să zică tovarășii care m-au trimis aici? Nu se poate, hotărî el.

— Aveți și dumneavoastră dreptate, conveni Costache. Eu mă apuc de lucru, cît m-or ține ochii.

— Alți tipografi nu mai sînt pe-aici?

— Unu sau doi, ceilalți au plecat la alte tipografii, că asta era pe-nchisele. Dar de unde-i iei?

— Un membru de partid, insistă Solcan.

Costache se gîndi puțin. Zise:

— Ar fi, da-i greu.

— Dece?

— Ar fi tovarășul Cernet, da-i secretar al raionului, o fi avînd alte treburi, o fi plecat. De unde-l iei?

— De unde-o fi!

Andrei Solcan ieși în stradă și o ținu într-un suflet pînă la raionul de partid. „Să zicem că-i într-o ședință. O să-l scot din ședință, de oriunde. Iar dacă nu-l găsesc, o să culeg eu pagina...” Trebuia făcut ceva, orice, ca ziarul să apară la timp. În mintea lui Solcan nu încăpea nici o scuză. Noaptea asta-i mare. O să scoale tot orașelul: cine se pricepe la zețarie? Ajuns la raionul de partid se chinu să-i explice portarului că-i ceva urgent, foarte. Acesta îl pofti s-aștepte, tovarășii erau în ședință. „Il scot pe tovarășul Cerneț, îi spun ceva...” „Nu se poate!”... În ciuda portarului, Solcan se repezi pe scări. Deschise cîteva uși la rînd. În sfîrșit, nimeri. La o masă de consiliu — cinci bărbați discutau pe-ndelete.

— Cu tovarășul Cerneț, e ceva urgent.

— Eu sînt... De la masa de consiliu se ridică un bărbat între două vîrste, cu fața aspră, arămie, nas vulturesc, bărbia repezită. — Ce-i așa de urgent?

— Veniți cu mine, o să vă spun.

— Dar cine ești?

— Redactorul șef...

Il apucă de braț pe secretar: „Acuma, trebuie să veniți, urgent”. În timp ce coborau scările, îi explică, pripit ce se-ntîmplase. Cerneț rise, înțelegător. „De cîte ori n-am pățit-o și eu! E veche, veche de tot... O s-aducem alte mașini”.

Pe la cinci și un sfert, dimineata, în fața tipografiei apăru un camion al șantierului. Șoferul intră să vadă care-i situația. Cînd deschise ușa, Solcan, care tocmai voia să iasă, îi puse în brațe un teanc de ziare. „Vino să-ți mai dau și altele. În zece minute trebuie să încărcăm tirajul...” La cinci și jumătate, șoferul se instalează tacticos la volan. Il pofti pe Solcan alături. Solcan era frînt, mînjit cu ulei pe față și pe haine. Semnele primului număr. Nu urcă în cabină: „Vreau să dorm puțin, dorm deasupra. Cînd te-apropii de șantier, oprești și mă scoli”. Dar după un km de mers Solcan bătu în cabină. Nu putea să doarmă, n-avea răbdare. Trebuia să discute cu cineva despre noaptea asta. „Ia-mă lîngă dumneata. Ajungi la șase?” „Cred că pe la șase și cinci”. „La șase fix! Cu viteză maximă!”

La ora șase, camionul ajunse în tabără.

SCRISOARE

pentru Eminescu

DEMOSTENE BOTEZ



înd cu gene ostenite, seara suflu-n lumînare,
Chipul tău cu fruntea-naltă ca luceafărul mi-apare :
Un luceafăr prin sclipire și mărimea lui prin stele,
Luminînd din altă lume, plaiurile țării mele.
Îi cunosc lucirea vie printre celelalte astre,
Numai raza lui străbate, taina sufletelor noastre.
Răsări în fapt de seară, peste sat, din Ipotești,
Și s-a înălțat de tînăr în țăriile cerești.
Trece lin cît ține noaptea, peste munți și-a mării valuri,
Ca o călăuză vie pentru vis și idealuri.
Îl știu fete-ndrăgostite și-i privesc visînd, de jos,
Ca pe-o marmoră albastră, chipul lui de Făt-frumos.
La Căpou, în Iașul pașnic, a lui raze mai rămîn,
Ca să poleiască-n aur, frunza teiului bătrîn.
Și din lumea-n care totul e nepăsător și rece,
Plop:ii fără soți din cale, tot cu dragoste-i petrece.

*

Doar luceafărul acesta e simbol, e-nchipuire,
Ca să am un punct de sprijin, dincolo, în nemurire
Unde ți-ai găsit refugiu, dintr-o lume-n care-aici,
Mișunau ca o vermină, farisei și oameni mici ;
E-o credință populară, o iluzie străbună,
De a fi și peste moarte, într-un cosmos, împreună,
E-o metaforă știută, un omagiu-adus onest,
De-a te așeza sub bolta panteonului celest.
Dar te chiamă azi cu dînșii, oamenii, poporu-ntreg :
Cei ce de-abia azi pot scrie și te știu și te-nțeleg ;
Cei ce-au fost ieri prin „taverna cu ferestrele murdare“,
Fosta „ceată pribegită, fii ai plebei proletare“,

Care-au sfârșit palate ce-au ascuns atâtea crime,
 Și-au dat jos statui cu săbii ascuțite de cruzime,
 Care-au însemnat pe vremea ta, mândrie și avere ;
 Cei ce-au scris întâi în lume, ziua-ntâi a noii ere,
 Și pe dărmături zidiră, cu încredere și trudă,
 O orînduire nouă, unde-a fost robia crudă ;
 Cei ce-n loc de piramide, pentru regii semi-zei,
 Au durat cu mâini crăpate, lungi palate pentru ei ;
 Cei ce-n loc de catedrale, ridicat-au fabrici noi,
 Și-au făcut plug și boroană din unelte de război ;
 Toți aceștia care-s una, au același vis în gînd,
 Toți aceștia, toți te cheamă, printre dînșii, pe pămînt.
 Pămînteană ți-a fost muza, și viața ta, durere ;
 Fiindcă-ai fost cu el, poporul te iubește și te cere.
 Vrea prin versul tău minune, mai adînc să se cunoască
 Și să descifreze-ntrînsul; taina grea și omenească.
 Cum ai auzit tu cîntul vîntului suflat prin brazi,
 Tot prin lira ta măiastră, îl mai auzim și azi.
 Cînd acum îndrăgostiții trec în nopțile cu lună,
 Versul tău le cîntă-n suflet, parcă-ați merge împreună,
 Și-n tăcerea ca o mantă ce o port vrăjiți în noapte,
 Versul tău, cu amintirea-i, dragostea le-o pune-n șoapte.
 Cînd cu pieptul plin de viață trece-un proletar de eri
 Printr-un codru singuratic, încărcat de primăveri,
 În acel zvon fără seamăn din ținuturi de mioară,
 Prinde ca din cronici cîntul, dragostei tale de țară.
 Tot ce-i bun în noi și-aspiră să se facă vers și cînt,
 Cînd ia glas, îți spune versul din cuvînt pînă-n cuvînt.
 Ești în sufletele noastre, — moartea-i numai o părere,
 Cîntul tău sub cerul nostru trece ca o adiere.
 Nu dorm, cum ai scris odată, între-ngălbenite file
 Iambii tăi urcînd, trobeii, săltărețele dactile.
 Ei și astăzi ne măsoară ritmul inimilor noastre,
 Și cadența-n ani lumină de la noi pînă la astre ;
 Sînt în pasul unui tînăr ce se-ndreaptă înspre-o casă,
 Unde la fereastră-așteaptă-o fată blondă și frumoasă ;
 Sînt în mersul greu de vise al poetului de-acum
 Ce te simte-atît de-aproape, parcă-ai fi cu el pe drum ;
 Sînt în marșul care-l cîntă proletarul azi stăpîn,
 Demn și iubitor de țară ca și Mircea cel bătrîn ;
 Sînt în ritmica bătae a ciocanelor măestre
 Și în simfonia muncii și-a uzinelor orchestre,
 Căci ei au înscris în versuri, pulsul viu al vieții tale
 Ca o lege a mișcării, de la om la lumi astrale.

REVEDERE

ION BRAD

„Te văd adesea, frunte senină”
Eminescu, Amicului F. I.



*P*e urmele tale topite-n țărână
M-a chemat aceeași școală bătrână,
Cu dascălii severi, de lătinie,
Doar pînă la Horațiu ajunși, în poezie.
Pe deal, sub teiul beat de flori și-aromă,
N-am mai strigat, ca tine „O, salve, mică
Romă!”

Căci toamna era sură, involburată-n Țoi,
Și vîntul purta zoonuri de război,
Iar Țîrgul ghemuit între Tîrnave
Ne-ntîmpina cu ziduri reci și grave.
Nu ne plouau cu frunze de aur moale plopii,
În reverende negre, ne străjuiau doar popii,
Aceiași, parcă, țepeni, bolborosind agale,
Rămăși încă din vremea adolescenței tale.

Tîrziu, cînd se-nveliră cupolele cetății
În soare nou, iar Piatra Libertății
Ardea întîia oară
Cu fruntea peste țară,
Ne-ai adunat sub bolta de cîntece, poete,
Pe dealurile de lumină bete.
Și lunca legănată atunci ne ispiti
Să te-nsoțim asemeni amicului F. I.,
Ori sus la Chereteul albastru, plin de nuferi
Toți galbeni ca tristețea iubirilor, cînd suferi,
Să ne lăsăm din mină lăpeșile să scape
Și chipul dragei noastre să-l admirăm și-n ape...

Cum mai rîdea văzduhul cu teii grei de floare,
Iar noi visam, cu tine, un Carmen Saeculare!

ÎN JURUL PERSONALITĂȚII LUI EMINESCU:

Note despre unele studii eminesciene

EUGEN SIMION

La 70 de ani de la moarte, Eminescu se găsește mai viu și mai actual decât oricând în conștiința poporului nostru. În epoca de construire a socialismului personalitatea genială a poetului a câștigat dimensiunile majore, recunoscându-i-se în primul rînd puternicul *caracter popular* (din care derivă, ca un corolar, *caracterul național*) al creației sale. Clasa muncitoare — condusă de Partidul Muncitoresc Român — a restituit poporului toate valorile geniului său și din rîndul acestor valori nu putea să lipsească cel mai mare poet al literaturii noastre. Trecînd la reconsiderarea în mod critic a întregii creații eminesciene, critica științifică a îndepărtat toate falsurile care se adunaseră în jurul omului și creatorului, de-a lungul a șase decenii de exegeză, dînd lui Eminescu dimensiunile reale ale personalității sale multilaterale.

De-abia în deceniile noastre Eminescu a cunoscut adevărata popularitate. Prin grija Partidului creația sa s-a răspîndit în păturiile cele mai largi, în zeci de ediții — de la cele științifice sau bibliofile, pînă la cele de popularizare, întorcîndu-se în mijlocul poporului, iubitor de poezie și frumos. S-a născut ca urmare a transformărilor structurale petrecute în viața societății noastre, un nou cititor de poezie; liedul eminescian este astăzi un bun comun și analfabetul de ieri care învățase de pe struna lăutărească elegia „Pe

lîngă plopii fără soț“ și „Mai am un singur dor“ — deslușește acum singur „Luceafărul“, „Scrisorile“ și alte versuri ale poetului. Personalitatea lui Eminescu se împlinește, în adevăratul sens al cuvîntului, de-abia în epoca noastră. Fără falsuri și legende mistificatoare, eliberată de interpretările reacționare, eliberată de interpretările aberante, freudiste sau chiar suprarealiste, creația sa se impune în cadrul literaturii române ca o afirmare strălucită a geniului poporului nostru.

Există un Eminescu al timpului; nu toate epocile l-au înțeles pe Eminescu în același fel, nu toate generațiile l-au asimilat în același mod și mai ales, nu toate direcțiile literare, conștient sau nu, i-au interpretat creația în limitele adevărului. Deși cultul eminescian a fost puternic, începînd cu acei generoși și melancolici trubaduri de pe la 1900 care se numeau, cu un cuvînt de glorie, *eminescieni*, și continuat din generație în generație pînă astăzi — interpretarea substanței lirismului său a diferit de la generație la generație, fiind dependentă de ideologia dominantă. Fără nici o exagerare, putem preciza că Eminescu a fost revendicat de toate direcțiile literare românești de după 1900. Vom vedea în ce fel.

Dimitrie Popovici, eminentul profesor de literatură română, s-a ocupat odată într-un

curs universitar de *critica eminesciană*, urmărind pe baza unei informații temeinice modul în care a fost asimilat și studiat poetul de-a lungul anilor. Este, dacă nu exagerez, unica cercetare de acest gen în istoria noastră literară. Ea pornește de la faptul că Eminescu a constituit de la 1890 încoace un subiect predilect pentru istoricii literari care priveau abordarea temelor eminesciene ca o chestiune de demnitate personală. S-a născut în felul acesta o *literatură eminesciană*, contradictorie, polemică, fiecare revendicând pentru sine cunoașterea *deplină și reală* a poetului; această literatură de comentarii a fost mereu îmbogățită cu studii, ediții comentate, biografii, eseuri, monografii... al căror număr, chiar în lipsa unei bibliografii complete, se vedește a fi foarte mare. În jurul creației lui Eminescu s-a concentrat o luptă de idei, care ilustrează însăși lupta dintre realism și antirealism din cadrul literaturii noastre. Polemica este deschisă, după cum se știe, de Gherea, care vedea în versurile poetului expresia unei energii nebănuite, un vers „plin de putere, plin de înțeles, de simț adânc, de protestare vie și bărbătească împotriva mizeriilor timpului de față și totodată se vede un respect din cale-afară, din nenfericire cu totul din cale-afară, pentru trecut“ („Eminescu“ în „Contemporanul“, 1877). Gherea critica de fapt interpretarea dată de Maiorescu fenomenului eminescian; pentru criticul junimist, Eminescu era un rezultat al „geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă, încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc“, și de aici concluzia: „Ar fi crescut Eminescu în România sau în Franța și nu în Austria și în Germania; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere; ar fi fost în ierarhia statului la o poziție mai înaltă; ar fi întâlnit în viața lui sentimentală ori ce alte figuri omenești: Eminescu rămânea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat“ („Eminescu și poeziile lui“, 1890, studiul continuând de fapt vechile idei ale lui Maiorescu, exprimate mai înainte în diverse ocazii). Direcția junimistă a încetățenit mitul unui Eminescu senin și abstract, „pesimist trans-

cidental“ produs al filozofiei lui Schopenhauer; în contra acestei direcții, Gherea socotea pe Eminescu un reprezentant al *deceptionismului* românesc, produs de „păcătoșenia civilizației burgheze, introdusă la noi după 1848“. Cauzele pesimismului eminescian erau căutate nu în ereditatea maldivă a poetului, nu în pesimismul lui înnăscut și nici în contactul cu filozofia germană și-n general cu romantismul german paseist (de tip Novalis și Lenau — pesimist sentimental), — deși nici Gherea nu excludea o înrîurire a lecturilor în formarea concepției eminesciene — ci în condițiile social-istorice concrete ale societății românești care au generat o literatură *deceptionistă*, produs al contrastului ireconciliabil între fondul idealist (în înțelesul de optimist) intim al poetului și mediul social defavorabil — „păcătoșenia epocii liberalismului burghez“.

Critica lui Gherea se situează, așa dar, pe o poziție științifică, materialistă, în interpretarea poeziei lui Eminescu; studiului său îi scapă însă multe aspecte profunde ale lirismului eminescian iar prin unele exagerări (cum sînt tezele despre ineficacitatea realității a fantasticului în poezie, despre paseismul poeziei care se inspiră din trecut, despre falsitatea tipului erotic eminescian) ajunge la concluzii eronate. Nu este mai puțin adevărat însă că Dobrogeanu-Gherea a deschis seria interpretării științifice a creației lui Eminescu; cu unele deosebiri de nuanță, exegeza următoare va continua cele două mari direcții polemice: direcția „Contemporanului“ și direcția junimistă. Printre primii care se raliază direcției junimiste este Mihail Dragomirescu (reprezentant al generației „tinere“ a „Convorbirilor“) care intervine, alături de P.P. Negulescu, în disputa dintre Maiorescu și Gherea, în favoarea, se înțelege, a „impersonalității operei de artă“, iar în cazul lui Eminescu, adîncește vechile precepte maioresciene, explicînd „științificește“ (după modelul „capodoperei literare“, ce nu se crease ca sistem estetic-interpretativ în mintea criticului la acea dată, dar era prezentă prin cîteva elemente) „adevărata esență a personalității lui Eminescu“.

Opus tinerei generații junimiste, continuând linia critică a „Contemporanului“, G. Ibrăileanu va relua exegeza eminesciană, aducând în înțelegerea personalității poetului idei noi, bazate pe cercetarea atentă, științifică, a operei ca „product al mediului social“. În evoluția „Spiritului critic“, în etapa „criticii sociale extreme“, Eminescu este trecut, pe linia vechii determinări a lui Gherea, drept exponent al păturilor de jos, al „claselor pozitive“, formate din țărani, din meseriași, intelectuali proletari: „Aceste interese ale țărănimii, ale răzeșilor, ale meseriașilor și ale născândului proletariat intelectual, vorbesc în critica socială a lui Eminescu“ („Spiritul critic“, 1909, pag. 168—169). Reluând problema, de data aceasta, pe planul creației artistice propriu zise, Ibrăileanu observa că poetul a fost „o ființă socială, un instrument fin, în care durerile societății aveau un adânc răsunet“. Încă din 1891 Ibrăileanu arătase că „pricina socială a pesimismului lui Eminescu și a celorlalți scriitori din generația nouă e pricina claselor mijlocii“, stabilind sensul direcției critice eminesciene în limitele ideilor din „Decepcionismul...“ lui Gherea, cu o determinare de clasă mai precisă. Pesimismul eminescian era proiectat, așa dar, pe fondul contradicțiilor de clasă, ca rezultat al unor ciocniri din cadrul societății, al unei „depreziuni sociale“. Nu este mai puțin adevărat că Ibrăileanu, în „Curentul eminescian“ (vol. „Scriitori și Curente“, 1909), socotește pe Eminescu a fi, sub aspect caracterologic, „un om suprasensibil, lipsit de voință. Și ereditatea și împrejurările vieții au contribuit la această supersensibilitate și la această lipsă de voință. Excesiva sensibilitate îl făcea să sufere excesiv, și lipsa de voință îl făcea să nu reacționeze la mizeriile vieții“, ceea ce pe plan estetic reprezintă o concesie făcută maioreșcianismului, în contradicție cu vechile precizări de la 1891, mult mai reale. Ibrăileanu acorda o prea mare importanță *schopenhauerianismului* din creația lui Eminescu, în detrimentul naturii optimiste, excesive, pline de-o pătimașă bucurie în fața naturii și a dragostei, din cadrul lirismului eminescian, evidentă nu numai în

prima parte a creației sale (pe care, de altfel Ibrăileanu n-avea cum s-o cunoască în deaproape pentru că respingea cu severitate „postumele“) dar în toate poeziile de dragoste („ciclul veronian“ din jurul anului productiv 1876) și-n poemele hugoliene (pe linia „Pedepselor“), îndeosebi „Scrisorile“, de mai târziu. Sub raza *voinței* și a *lipsei de voință*, Eminescu apare un „mare neputincios în ale vieții“, un mare inadptabil, potolit, refugiat în veacul de mijloc, pentru că idealurile prezentului îi repugnau, iar cele ale viitorului îi erau necunoscute.

Pentru semănătoriști, Eminescu a fost — se înțelege — „expresia integrală a sufletului românesc“ (N. Iorga — „Istoria literaturii românești“, introducere sintetică, 1929), ca reprezentant al mediului „general românesc“.

Ei au pus accentul, în interpretarea operei, pe latura etnică, etalând unele tendințe naționaliste din articolele publicate de poet în „Timpul“ și trecând sub tăcere aspectele fundamentale, de critică socială, ale creației eminesciene. Mistificând violent sensul criticii și substanța complexă a lirismului eminescian, semănătoriștii au căutat să impună imaginea unui poet naționalist, xenofob, speculând unele influențe dăunătoare primite din partea ideologiei claselor dominante, influențe de care opera, în special cea ziaristică, se resimte. N. Iorga, Ilarie Chendi, Nerva Hodoș, Ion Scurtu, mai târziu, C. Bogdan-Duică și alții, au adunat însă documente despre viața și opera lui Eminescu, au întocmit ediții, au publicat „literatură populară“ și postumele — și-n acest sens contribuțiile lor nu pot fi complete trecute cu vederea.

Continuându-i pe semănătoriști, tradiționaliștii vor apăsa pe latura naționalistă, mergând cu mistificarea pînă acolo încît au încercat să depisteze în creația eminesciană însesii semnele ortodoxismului „organic“ și ale „spiritualității“ gîndiriste.

Chiar și simbolisții au încercat să descopere în Eminescu un premergător; ei îl revendicau — deformînd și escamotînd deopotrivă adevărata semnificație a creației eminesciene — fie pentru-muzicalitatea versu-

lui, fie pentru descendența din romantismul german.

Multe din studiile, articolele, prefețele, apărute pînă în 1930 sînt verbioase și lipsite de idei mai profunde. Eminescu părea un monument a cărui expresivitate trebuie s-o observi de la distanță, pentru că, sub biciuirea razelor fierbinți, te-ar putea doborî. Sporite cu exagerări tradiționaliste, aceste elogii s-au împărțit din belșug, fără însă ca personalitatea artistică a lui Eminescu să devină mai clară. A mai existat încă o anomalie în interpretarea creației lui Eminescu: excesul de comparativism. Cineva care ar avea răbdarea necesară ar putea culege, la acest capitol, exemple senzaționale. Bogdan-Duică (de altfel, harnic eminesciolog) stabilea influențe ale unor texte persane și lituaniene în poezia lui Eminescu; N. Șerban descoperea o filiație între un poem popular malaez numit „Pantum” cu „Dacă ramuri...” și „Somnoroase păsărele” etc. În fine, au fost citate nume obscure și nume ilustre, identificîndu-se „influențe” și „inpirații” — două noțiuni, pe cît de eterogene, pe atît de iubite de unii comentatori ai lui Eminescu. Freudismul, fiind la modă, a determinat pe un cercetător (C. Vlad) să-l studieze pe Eminescu „din punct de vedere psihanalitic”, etalînd — se înțelege — valențele erotismului și experiențele senzualității ca surse pentru înțelegerea viziunii lirice; alții (ca S. Struțeanu) stabilesc sfera „orfismului” în poezia lui Eminescu, iar adepții autohtoni ai abatelui Brémond citau pagini din Eminescu pentru a susține postulatele artei pure, deschise spre transcendență și divinitate. Într-o formă sau alta, personalitatea lui Eminescu apărea falsificată, fie că era vorba de excesele aberante ale interpreților freudiști, fie că, intrată în raza criticii tradiționaliste, era copleșită cu elogii excesive și deformante, în stilul mult gustat de la 1900 încoace de anumiți cărturari. A existat, așa dar, în jurul operei lui Eminescu o lungă și susținută polemică dintre critica științifică și cea antirealistă (de diverse coloraturi), continuînd disputa dintre Gherea și Maiorescu. Cu toată această controversă, pe la 1930 personalitatea artistică a lui Emi-

nescu era încă necunoscută. Primele mari sinteze apar în deceniul al patrulea; începutul îl face Tudor Vianu care publică în 1930 volumul „Poezia lui Eminescu”. Limitată la cîteva probleme, lucrarea prof. Vianu merge pe o linie sintetică, interpretativă, deși metoda de interpretare utilizată în acel studiu aparține unei faze astăzi depășite în concepția estetică a prof. Vianu. Filiațiile pe care le stabilește Tudor Vianu sînt plauzibile și istoricește posibile; sentimentul de „dor” din poezia lui Eminescu, privit în comparație (și în interferență) cu „dorul” din poezia populară, asupra căruia studiul se oprește mai mult, explică un aspect al poeziei erotice eminesciene, desigur nu unicul! Studiul cuprinde însă prea puține referințe la problemele sociale abordate de poezia lui Eminescu — și prin aceasta limitează posibilitatea exegezei de a da o privire generală asupra creației eminesciene.

Apare apoi un buletin „Mihail Eminescu”, condus — la început — de G. Ibrăileanu și frații Morariu, rămas — după moartea lui Ibrăileanu — pe seama acestora din urmă și dus, cu intermitență și cu polemică obscură, mai mulți ani. Tot în acest deceniu începe să pregătească volumele despre Eminescu, G. Călinescu, care dă mai întîi o „Viață a lui Mihai Eminescu” și apoi în cinci volume: „Opera lui Mihai Eminescu” — cea mai vastă monografie, nu numai despre Eminescu, dar — în general — despre un scriitor român. G. Călinescu defrișează manuscrisele și transcrie, comentează, anexează la conpusul poetic eminescian proza și contribuția lui estetică, stabilește raza de întindere în cultură a poetului, cadrul fizic și psihic, temele fundamentale, tehnica creației, analiza individuală a poemelor, urmărindu-le în procesul lor dialectic de întrepătrundere, devenire și evoluție. Dar și aici, multe dintre afirmații ne apar azi contestabile, iar observațiile adesea pătrunzătoare nu se pot organiza totuși într-o interpretare în măsură să scoată la iveală întreaga semnificație social-istorică a creației eminesciene. Lipsa o ediție integrală a operei; apropierea semi-centenarului morții poetului a stimulat mai multe proiecte,

abandonate pe parcurs, pînă cînd D. Panaitescu-Perpessicius începe să lucreze în 1933 la editarea integrală a operei eminesciene: în 1939 apare primul volum, conținînd, cu texte puse la punct, poeziile antume, continuat după aceea cu volumele II și III — care cuprind aparatul critic și variantele antumelor.

Abia după eliberare, odată cu orientarea criticii și istoriei literaturii spre marxism-leninism, s-a ridicat problema revederii sintezelor literare, a reconsiderării lor în lumina criticii științifice. Au ieșit la iveală falsuri și insuficiențe de interpretare. Cu toate succesele dobîndite în deceniul antebelic exegeza literară (în speță, cea eminesciană) nu scăpase de-o anumită viziune, impusă de T. Maiorescu, și anume aceea a pesimismului eminescian, produs iremediabil al structurii intime a poetului. Cu toate că mulți cercetători pe la începutul veacului (cînd autoritatea maioresciană era neclintită) stabiliseră, prin opoziție, alte coordonate structurale fenomenului eminescian, mitul junimismului (despre un Eminescu aspațial, atemporal, senin și pesimist schopenhauerian incurabil) era încă puternic, formînd premisele teoretice de la care porneau mulți interpreți ai operei lui Eminescu. Criticii științifice marxiste i-a revenit sarcina de a denunța autoritatea falsă, neștiințifică, a acestor postulate, aducînd — prin principiile ei constitutive — alte criterii de judecată în aprecierea estetică și în primul rînd criteriul artei ca reflectare a lumii obiective. Potrivit acestor considerații teoretice, lirica eminesciană a început să fie cercetată sub aspectul legăturii ei indisolubile cu configurația social-politică din epoca de desăvîrșire a monstruoasei coaliții burghezo-moșieresti.

Critica maioresciană a pus accentul pe factorul ereditar ca generator al pesimismului eminescian, pe structura schopenhaueriană a creatorului — de unde concluzia că: ar fi trăit poetul oriunde, oricînd, ar fi avut orice soartă, pesimismul său s-ar fi manifestat cu aceeași intensitate. Pe lîngă că absolutiza un singur aspect al liricii, igno-

rînd elementele fundamentale ale personalității artistice a lui Eminescu, critica junimistă explica notele decepționiste prin argumente pseudoștiințifice, care nu pot rezista analizei critice, fiind în contradicție cu adevărurile evidente. Cea mai întinsă parte a creației lui Eminescu, îndeosebi cea din anii tinereții, este puternic optimistă, violent critică la adresa societății timpului, opunînd — printr-o delimitare care a devenit generală și consecventă — eroismul trecutului decăderii prezentului. Critica marxistă a dus în acest sens precizări de natură să explice în mod științific natura decepționismului din opera lui Eminescu. Încă din 1887 Dobrogeanu-Gherea observa că la baza decepționismului din literatura romînă (inclusiv „decepționismul eminescian“) stă „păcătoșenia lumii burgheze“.

Care este momentul social-istoric pe care îl reflectă creația lui Eminescu? Este momentul trădării idealurilor revoluționare de către burghezia ce pregătea coaliția cu moșierimea, momentul trădării ideilor revoluției de la 1848. Referindu-se la Herțen, care a trăit, în alt moment istoric, o dramă de aceeași natură, Lenin făcea observația că „falimentul spiritual al lui Herțen, scepticismul și pesimismul lui adînc de după 1848 au reprezentat falimentul *iluziilor burgheze* despre socialism. Drama spirituală a lui Herțen a fost produsul și reflexul acelei epoci a istoriei universale în care revoluționarismul democrației burgheze era *deja* pe cale de a dispărea (în Europa), în timp ce revoluționarismul proletariatului socialist *încă* nu ajunsese la maturitate“ (Lenin: art. „În memoria lui Herțen“, vol. „Despre cultură și artă“, pag. 132). Izvorită din conjunctura socială a epocii de coaliție între burghezie și moșierime, din epoca de trădare a idealurilor revoluționare de către burghezie, opera lui Eminescu va reflecta, în mod contradictoriu, „decepția“ celor care nu uitaseră măreția ideilor de la 1848 și nu vedeau încă forța socială care să le preia și să le ducă la victorie. Referindu-se la aspectul contradictoriu al revoluționarismului eminescian (pe alocuri, de nuanță anarhică), Nestor Ignat făcea remarca că „sub influ-

ența realităților politice din țară, unde proletariatul nu era dezvoltat și deci nu exista forța care să ducă o luptă organizată contra asupritorilor, sub influența înfrîngerii vremelnice a Comunei din Paris, Eminescu s-a îndepărtat mai târziu de aceste idei (ideile revoluției de la 1848 — n.n.) și a căzut într-o măsură în mrejele ideologiei reacționare“ (art. „Cu privire la opera lui Mihail Eminescu“, în „Scînteia“ nr. 1632—1634 din 13—15 ian./1950). Pe linia reconsiderării, restituirii critice a lui Eminescu, istoricii literari marxiști au căutat să explice în mod dialectic toate aspectele legate de personalitatea lui. În fond, este vorba de o *restituire integrală* și reală a poetului, — punînd în lumină caracterul profund popular al operei sale, puternicul fond optimist, împletit cu patriotismul și dragostea pentru natura patriei și pentru creația artistică a poporului — și explicînd, pe baza realităților concrete istorice, geneza decepționismului în poezie și a devierilor naționaliste din concepția politică. Pentru acest ultim aspect, trebuie menționate concluziile unui studiu al lui Nestor Ignat: „Eminescu publicist“ (vol. „Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu“, pag. 139—150), care pun în lumină sensurile general-critice ale publicisticii lui Eminescu. Critica politicianismului burghez se extinde și asupra politicii conservatoare, încheind astfel o critică *integrală* a guvernării anti-democratice a burghezomșierimii, critică preluată, cu o mai mare pregnanță, de către I. L. Caragiale în rechizitoriul: „1907 din primăvară pînă în toamnă“

Pe linia întregirii personalității lui Eminescu, de o importanță deosebită este definirea concepției estetice — domeniu în care critica antirealistă din trecut și-a spus de multe ori părerea, anexînd integral și fără nici un dubiu concepția estetică eminesciană la concepția idealismului estetic. În realitate s-a putut constata că poetul are o concepție realistă în privința naturii și menirii operei de artă, — a fondul prim, predominant, al esteticii sale este materialist, în sensul că vede în artă o reflectare a naturii

obiective (modul cum explică realismul sa-tirii lui Gogol), cu destinație social-educativă precisă. Pe acest fond s-au putut impune influențele ale ideologiei claselor dominante (speculate intens de critica junimistă), fără să ajungă însă să îndepărteze pe Eminescu în concepțiile fundamental-estetice, de pozițiile artei realiste.

Există și alte laturi ale creației lui Eminescu puse în lumină de critica marxistă; luate împreună, toate aceste aspecte impun o nouă personalitate artistică a lui Eminescu, o personalitate în bună parte necunoscută în trecut. S-au scos în evidență aspecte inedite ale poeziei — bunăoară puternicul accent revoluționar din poemele inspirate de Comuna din Paris — „Împărat și Proletar“ sau cele de inspirație socială ca „Viața“ (I. Vitner a studiat geneza acestor poeme în broșura: „Influența clasei muncitoare în opera lui Eminescu și Caragiale“ și-n monografia „Eminescu“, pag. 41—57). Renunțînd a-l studia în mod metafizic, critica literară a făcut un pas înainte în explicarea originalității creației eminesciene.

Tot deceniul nostru a mai scos la iveală și un alt aspect al poeziei lui Eminescu, cunoscut mai puțin înainte, și anume cel legat de apariția poeziilor postume. În 1954 acad. Perpessicius, continuînd ediția integrală, scoate volumul al IV-lea din Opere — „Poezii postume“, în număr de 170, la care se adaugă alte 93 grupate în ciclul „Anexe“, în total 263 poeme, unele scurte, altele ca „Panorama deșertăciunilor“ sau „Gemenii“ — lungi poeme hugoliene, „retrospective“ istorico-romantice de mii de versuri; în 1958 acad. Perpessicius scoate volumul al V-lea, Opere, cel de al doilea al *Postumelor*, însumînd „Note și variante, Exerciții & moloz, Addenda & Corrigenda, apocrife, mărturii, indice“. Postumele au impus o factură inedită a lirismului eminescian: factura revoluționară, evidentă îndeosebi în marile poeme istorice, expresii ale unui „Sturm und Drang“ eminescian pe care Tudor Vianu îl numea titanism: „Cînd, în sfîrșit — spune prof. Vianu — s-a publicat întreaga lirică postumă a lui Eminescu, o împrejurare de mare însemnătate a ieșit la iveală. Eminescu a acoperit o latură

importantă a creației sale, aspectul ei titanice. Formele revoluționare în poezia lui Eminescu alcătuiesc una din laturile titanismului său. Din acest titanism a filtrat ceva în poeziile publicate în timpul vieții abia în bucățile: „Înger și Demon” și „Împărat și proleat”. Dar această categorie lirică este mult mai întinsă în postumele eminesciene” (vol. „Literatura universală și literatura națională”, 1956). Titanismul trebuie înțeles ca o expresie lirică opusă quietismului, fiind legat de sentimentul istoriei și de ideea evoluției sociale prin explozii revoluționare. Lirismul romanticilor a fost totdeauna turbulent, patetic pe teme cosmice. Eminescu, căutând o viziune generală a universului, se afunda în istorie, urmărind marile acte eroice ale popoarelor și cîntînd vestitele cetăți și epoci care au jucat roluri de seamă în evoluția umanității. Ca să arate căderea prezentului, el exagerează gloria trecutului, construind, antitetic, poeme filozofice prin tablouri succesive, luate din domeniul istoriei și puse sub ideea centrală a devenirii. Viziunea finală cuprinde totuși (în „Panorama deșertăciunilor”) accente de scepticism („căci gîndurile-s fantome, cînd viața este vis”), fără însă ca poetul, în totalitatea creației sale să fie un pesimist și un romantic paseist. Ca ori ce poet romantic care meditează la gloria trecutului, plîngînd decăderea prezentului, Eminescu adăuga criticii sociale și nuanțe de neliniște, de nesiguranță, în fine — de „decepție”, cum se exprima Gherea.

Cercetarea postumelor duce și la alte rezultate. Trebuie să recunoaștem însă că această cercetare, exhaustivă, n-a fost epuizată și deabia de aici încolo, avînd la dispoziție ediția Perpessicius, interpretii liricii eminesciene vor putea cuprinde în totalitate bogăția ei de motive.

Sărbătorirea în 1950 a centenarului nașterii lui Eminescu a prilejuit manifestări multiple; a apărut un volum omagial: „Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu” care însumează comunicările lui M. Sadoveanu, E. Jebeleanu, M. Beniuc, G. Călinescu („Eminescu, făuritor al limbii lite-

rare”), M. Banuș („Natura și dragostea în poezia lui Eminescu”), Ion Vitner, Nestor Ignat („Eminescu publicist”) etc. Poetul Mihai Beniuc observa cu această ocazie că de-abia acum în epoca construirii socialismului, se poate da cinstirea cuvenită poetului: „acum cînd tot ce este de preț, în trecutul cultural al poporului nostru, se pune în deplină valoare, prin cercetarea științifică marxist-leninistă, putem spera că vom ajunge la cunoașterea adevărată a întregii opere a lui Eminescu, la înfățișarea și răspîndirea ei largă, precum și la cinstirea numelui poetului după măreția creației sale literare”. De atunci au apărut numeroase ediții și studii despre creația lui Eminescu. În anii puterii populare au apărut aproape 50 de ediții și studii vaste, nenumărate articole omagiale sau pe teme de specialitate, din care vom selecta cîteva: Al. Rosetti: „Limba poeziilor lui Eminescu”, Alex. Elian — „Eminescu și vechiul scris românesc” („Studii și cercetări de bibliologie”, I, 1955), Mircea Ștefan, — „Mihai Eminescu revizor școlar” 1956; Tudor Vianu publică mai multe studii despre epitetul eminescian, procedeul negației și alte probleme de stilistică, — G. Bulgăr — „Eminescu despre problemele limbii literare” („Studii și cercetări de lingvistică” nr. 3—4, 1954), Emil Manu — „Presa literară craioveană și Eminescu”, apoi studiile acad. Perpessicius despre postume, proză (proiect de prefață), lirica de inspirație populară etc. și cele ale acad. G. Călinescu, îndeosebi reluarea capitolelor din monografia apărută în 1935, referitoare la cultură, la izvoarele filozofiei teoretice și la temele romantice. În trei volume din „Studii și cercetări de istorie literară și folclor” (nr. 1—2/1956, nr. 3—4/1956, 1—2/1957) acad. G. Călinescu, completînd vechile informații în legătură cu temele anunțate, extinde analiza, stabilind felul în care au fost asimilate de către poet și modul în care se reflectă în creație lecturile din Helvetius, din pedagogii — Der Charakel von Samuel Smiles, M. Lasarus, J. Volkner, sau din Max Stirner, William Hamilton și alții. A-mintind de „Memento mori”, autorul spune că poemul se bizuie „pe ceea ce era încă des-

tul de recent și general în lirica noastră de atunci, pe ruina romantică de tip Volney“, citînd pagini edificatoare din „Les Ruines de Palmyre“. De poezia franceză îl apropie pe Eminescu ideea artei militante: „în poezia socială, plină de insulte colorate, monologică, inventivă în expresie, maestrul lui Eminescu a fost Victor Hugo. Citiți de exemplu „A propos d'Horace“ și veți găsi, cu deosebire firească de mijloace literare, toată invectiva năvalnică, spumegătoare din *Scrisoarea III-a*... „Lui Hugo îi datorește Eminescu tonul general din „Împărat și proletar“. Alte filiații — cu literatura italiană, germană (neptunismul din „Mureșan“ i se pare goethean, iar „conjuncția faustiană a spiritelor și ideea autohtoniei“ din „Strigoi“ se aseamănă cu baladele lui Bürger), engleză, dar mai ales cu scriitorii romîni înaintași — elucidează în bună parte temele de literatură comparată, fără însă ca tratarea „influențelor“ să fie despărțită de adevărul istoric general, care facilitează și explică filiațiile ideologice și artistice. În general, revăzînd textul vechi, G. Călinescu introduce între elementele de analiză factorul istoric-social ca determinant în explicarea operei. Tot așa, acad. Perpessicius în „Proza literară a lui Eminescu“ (vol. „Mențiuni de istoriografie literară și folclor“ 1957) încheia studiul său remarcînd că „alături de excesele romantice, proza literară a lui Eminescu nu nesocotește nici direcția realistă, studiul societății în ceea ce are ea mai caracteristic, critica moravurilor și așezărilor sociale, cu un cuvînt toate acele trăsături proprii realismului critic“..., recunoscînd, pe alt plan de analiză, forța realistă a prozei lui Eminescu, respinsă cu atîta ușurință de Eug. Lovinescu. Despre monografia lui Ion Vițner — „Eminescu“, 1955, pag. 147, destinată — după cum se precizează într-o notă — instrucției elevilor de școală medie — putem preciza, ca o considerație generală, că este utilă, constituînd prima încercare de sinteză a liricii eminesciene, de pe pozițiile criticii marxiste. Redactată într-un stil clar, croită pe teme centrale (în speță cele în legătură cu problemele sociale) lucrarea prof. Vițner depășește obiectivul ce și l-a propus și

anume acela de a fi un instrument de orientare în lectura creației lui Eminescu, devenind o sinteză în care personalitatea artistică a lui Eminescu apare, dacă nu în complexitatea ei, cel puțin în liniile ei centrale. În unele capitole, cum este cel despre poemele revoluționare „Împărat și proletar“ și „Viața“ (reluată și într-un studiu aparte, „Eminescu și Comuna“, vol. „Finul Ariadnei“, pag. 23—34), rar și incomplet cercetate de istoria literară mai veche — aduce informații prețioase, menite să lumineze modul cum s-a reflectat mișcarea revoluționară în creația lirică a lui Eminescu. Studiul este totuși concentrat, neputînd să cuprindă toate aspectele unui lirism atît de abundent ca cel al lui Eminescu. O anumită simplificare a problemelor se resimte de-a lungul exezezei, simplificare justificată de altfel de scopul propus.

Alți cercetători l-au studiat pe Eminescu sub aspectul contribuției lingvistice, căutînd să descopere, prin analiza filologică a versului, valențele lirismului. Pe linia unor mai vechi preocupări în acest domeniu, acad. Tudor Vianu întreprinde o analiză a epitetului eminescian ajungînd la concluzii interesante — scoase pe baza unor observații estetice și filologice pe care cercetătorul, într-o modalitate specifică, le combină spre a da rigoare științifică intuițiilor sale. Urmează adică ideea poetică prin expresie, după principiul că ori ce nuanță psihologică, ori ce mișcare de natură subiectivă a ideilor, are un corespondent lingvistic evident în expresia prozodică. Problema ar trebui urmărită, întrucît acad. Vianu utilizează într-un mod personal și eficient mijloacele de investigație filologică alături de celelalte, generale, ale criticii și istoriei literare, spre deosebire de mulți critici stilști care consideră că inventarierea formelor lingvistice, identificarea rotacizării sau mișcarea prepozițiilor într-o frază pot explica, ele însele, ca simboluri lingvistice, o viziune lirică. Un astfel de studiu, croit pe o metodă falsă de cercetare, este cel publicat într-un număr al revistei „Limba romînă“ din 1957 de I. Dumitrescu, referitor la poezia „Ce te legeni“, asupra căruia am discutat

altădată (vezi „Scrisul Bănăţean“ nr. 3/1958) mai amplu. În domeniul istoriografiei literare, contribuţii importante au adus cercetători ca Aug. Z. N. Pop, care a publicat mai multe documente privitoare la viaţa lui Eminescu, D. Murăraşu care a identificat în misteriosul şi veninosul detractor Gellianu pe poetul obscur N. Prunçu şi nu Anghel Demetrescu, aşa cum crezuse la început Nicolae Iorga, şi după el toţi istoricii literari. Tot D. Murăraşu a descoperit adevăratul autor al „Poemului Putnei“ confundat la un moment dat cu Eminescu, în realitate fiind vorba de D. Gusti, om politic, redactor la „Zimbrul“ şi „Telegraful“, traducătorul vicontelui Ponson du Terrail (vezi consideraţiile lui Perpessicius, referitoare la această identificare, expuse în „Lucaşul“ din 1 şi 15 ian. 1959). Ca fapte biografice trebuie remarcate documentele care certifică adevăratele raporturi care au existat între Eminescu şi „Junimea“. Criticii şi istoricii noştri literari au arătat, prin date şi argumente de diverse ordine, că poetul n-a fost nici pe departe un „produs al junimismului“ aşa cum s-a crezut, în mod eronat, decenii de-a rândul. Încă din primii ani ai „Vieţii noi“, Ovid Densusăeanu combătea această idee, demonstrând în mod convingător că lirica eminesciană s-a dezvoltat pe o linie ideologică dacă nu total anti-junimistă în orice caz ne-junimistă: „prea mult caz se face deci cu prezenţa lui Eminescu la „Junimea“; întâmplarea l-a dus acolo, putea să-l ducă şi aiurea, şi nu această întâmplare a dat direcţia talentului, ideilor lui. Poate tocmai acolo se simţea uneori străin“ (art. „Epigonii“ lui Eminescu şi „Junimea“ în „Viaţa nouă“ nr. 2/1905). Dintr-o scrisoare, publicată în „Contemporanul“, 29 aug. 1952, aflăm: „Căci nimic — zice poetul — nu întrece mahalagismul ieşean, vorbăria goală înrădăcinată la „Junimea“, discuţia cam trivială pe care onorabila societate, de cîtăva vreme, o face să înflorească faţă de producţiile literare“. Critica violentă, asemănătoare cu cea din „Scrisoarea II-a“, faţă de „moara de palavre“ a agiamiei reviste „Convorbiri literare“ şi a grupului ei pontifical, explică

natura raporturilor mult mai polemice decît cele impuse de „spaţiile de tăcere sau de supărare“ de care vorbea odată acad. Perpessicius (art. „Eminescu şi Contemporanii“, vol. „Menţiuni de istorie literară şi folclor“, pag. 72—86). În eseu citat mai înainte, acad. Tudor Vianu observa că titanismul eminescian a fost cenzurat foarte sever de gustul clasicist al „Junimii“, în sensul că între viziunea romantică a poetului şi clasicismul static al junimiştilor a existat o opoziţie care explică, în bună parte, abandonarea — în ori ce caz — nepublicarea marilor poeme hugoliene în timpul vieţii poetului şi obstrucţia ulterioară faţă de postume. Există şi alte aspecte legate de cercetarea operei lui Eminescu. În general, după Eliberare, au apărut lucrări valoroase, continuînd o veche şi puternică tradiţie în acest domeniu — menită să devină, dacă n-a devenit încă, o disciplină de sine stătătoare (eminescologia) în cadrul istoriei literare româneşti. Problemele sînt însă departe de a fi epuizate. Dacă ediţia Perpessicius aşteaptă să fie continuată cu încă 15 volume, o monografie completă — scrisă de pe poziţiile criticii ştiinţifice — folosind tot materialul documentar adunat în ultimele două decenii — constituie un deziderat care nu mai poate fi amînat.

●
Ce putem conchide?

În jurul personalităţii artistice a lui Eminescu, s-a dus o polemică violentă de-a lungul a mai multe decenii, polemică ce illustrează însăşi ciocnirea dintre critica ştiinţifică, apărătoare a realismului — şi critica idealistă, subordonată „artei pentru artă“ şi „creaţiei impersonale“. Eminescu a fost „revendicat“, „revăzut“, „reconstituit“, „descoperit“, „revizuit“, „asimilat“ etc.. de diverse direcţii ideologice care căutau un precursor ilustru. În bună parte operaţia de „revizuire“ corespundea în trecut cu cea de „mistificare“.

Analiza justă şi valorificarea exactă a personalităţii lui Eminescu aparţine epocii noastre, criticii ştiinţifice marxiste — pe linia restituirii marilor valori ale culturii.

PE MARGINEA CELUI DE AL III-lea CONGRES AL SCRITORILOR SOVIETICI

ÎNDRUMARE ȘI ÎNDREPTAR



uvintul tovarășului Nichita Sergheevici Hrușciiov la cel de-al III-lea congres al scriitorilor din Uniunea Sovietică a fost clar și răspicat. Este îndrumare de partid, este îndreptar. In puține cuvinte a analizat o întreagă problematică și activitate legate de munca scriitorului. Și pentru noi, scriitorii din Republica Populară Română, care avem aceleași aspirații și idealuri ca și scriitorii sovietici, cuvântarea tovarășului Hrușciiov reprezintă un îndreptar și o îndrumare, aplicate la condițiile noastre. Ce învățăminte putem trage în urma citirii acestui document prețios? In primul rînd ne învață pe noi scriitorii, cum să slujim partidul și poporul, cum să ducem lupta de idei, împotriva a tot ce este dăunător. Scriitorii sovietici au repurtat o victorie definitivă împotriva tendințelor revizioniste. Scriitori sovietici au atacat frontal, ca și la noi, păreri greșite, tendințele nesănătoase din frontul ideologic. Partidul Comunist al Uniunii Sovietice nu poate fi decît de partea acelor scriitori care s-au situat pe pozițiile cele mai înaintate, marxist-leniniste, în lupta împotriva tendințelor revizioniste. S-a pus și problema acelor care au greșit și au depus armele, recunoscînd cinstit abaterile lor. Acestora nu trebuie să li se amintească mereu că au greșit. Nu trebuie arătați cu degetul, dar nici nu trebuie uitate greșelile lor.

Ce fel de cărți cere partidul de la scriitori? Cărți bune, care să emoționeze, bogate în sentimente umane, bogate în idei. Cărțile care te adorm cînd le citești nu folosesc nimănui, nici poporului și nici Partidului. Greșit își închipuie acei scriitori care cred că pot sluji poporul, pot face educație comunistă, redînd numai lucrurile negative din societatea în care trăiesc. „Dar cu mîrtoaga negativului, spune tovarășul Hrușciiov, nu numai că nu poți ieși din mocirlă, dar nici pe un drum bun nu vei ajunge departe“. Asta nu înseamnă că nu trebuie înfățișate lucrurile rele, greșite, părțile negative. Scriitorul este liber să redea părțile rele, negative, dar depinde de pe ce poziții își va privi eroul, omul pe care îl va descrie. Puterea exemplului în literatura sovietică se cunoaște de la Gorki, Ostrovski și atîția alți scriitori. Educarea oamenilor în spirit comunist se face prin satirizarea și ridicularizarea părților negative, a lucrurilor care frînează mersul înainte, spre comunism, prin criticarea a tot ce nu ține de etica bazată pe societatea fără exploatarea omului de către om dar în primul rînd pe scoaterea în evidență a lucrurilor bune de urmat. Scriitorul care slujește partidul și poporul, în societatea comunistă, nu are dreptul de a face greșeli, nu are dreptul de a scrie prost.

Partidul și poporul i-au pus totul la dispoziție, i-au creat condiții în care să-și dezvolte talentul, să dea tot ce poate da mai bun.

Critica literară are datoria să stimuleze, să îndrumeze, să arate meritele ideologice și artistice ale cărților. Critica bine făcută, arată tovarășul Hrușciiov, este ca o măturică bună de mesteacăn la baia de abur, care deschide porii când te bați cu ea, iar corpul se simte mai ușurat...

Una din problemele cele mai importante este problema educării tinerelor cadre scriitoricești, ajutorarea lor, legătura lor cu locul de muncă, de baștină cum s-ar zice. Tovarășul Hrușciiov a zăbovit mai mult la această problemă. A privit-o cu atenția cuvenită și a comentat-o cu date concrete. Scriitorul începător rupt de viață, de oameni, poate fi asemuit cu porumbul agronomului — acela semănat și răsărit ynai devreme în climat artificial. — El răsare mai repede fără a avea însă rădăcinile puternic înfipte în pământ. Cîți tineri n-au fost aduși și la noi la școala de literatură? Cîți n-au primit carnetul de membru al Uniunii scriitorilor în urma publicării unei nuvele, unei singure povestiri? Cîți n-au avut amărăciunea neputinței lor de-a mai scrie? Un asemenea caz a fost Adela Pagu. A fost muncitoare frunțașă. I s-a spus că-i scriitoare. Nu era vina ei. Pe urmă nici în fabrică nu s-a mai întors. Venea la mine și mă întreba:

— De ce am fost luată din fabrică? Eu nu am vrut să mă fac scriitoare...

Unii au venit din provincie cu geamantanul direct la Fondul Literar... S-au mutat în Capitală. Au pierdut legătura cu viața.

Mi-aduc aminte de cele auzite la Dniepropetrovsk, la o uzină, în toamna trecută, cînd am vizitat Ucraina. A fost descoperit un tînăr talent, la gazeta de perete. A fost solicitat să meargă la Kiev tînărul scriitor, dar el a refuzat, răspunzînd conștraților lui din marele oraș:

— Eu sînt în primul rînd muncitor și nu plec de lîngă tovarășii mei.

Acest tînăr poet va scrie mult mai bine despre muncitorii din uzina sa, decît unul plecat în „documentare” pentru cîteva zile...

Tovarășul Hrușciiov îi îndeamnă pe scriitori să pătrundă mai adînc în fenomenele vieții și să exprime în imagini artistice bogata viață a Țării Sovietice; să zugrăvească mai aprofundat omul — creatorul tuturor valorilor.

Tinerii scriitori, chiar și cei mai în vîrstă, nu trebuie să smulși din mediul în care au crescut și s-au dezvoltat. „Este oare bine ca oamenii care au crescut și trăiesc într-un anumit mediu — în colhoz, în uzină, într-o instituție, care se hrănesc cu seva acestui mediu, să fie smulși de acolo și transplantați în condiții de seră create în mod artificial? Dacă s-ar proceda astfel, omul și-ar pierde pămîntul de sub picioare, nu ar mai primi seva dătătoare de viață și s-ar simți ca o plantă smulsă din pămînt.”

Cuvîntul tovarășului Hrușciiov se încheie cu un apel către scriitori. Acest apel nu se adresează numai scriitorilor din Uniunea Sovietică, ci tuturor scriitorilor din lagărul socialist:

„Tovarăși! Oglindiiți în operele voastre faptele mărețe pe care le săvîrșește poporul, oamenii simpli. Trebuie ca acești oameni să fie cunoscuți, văzuți mai bine, să fie un exemplu pentru toți acei care luptă sub conducerea partidului comunist, pentru construirea societății comuniste.”

Dumitru Corbea

PENTRU O LITERATURĂ DEMNĂ DE EPOCA NOASTRĂ



dată încheiat cel de-al III-lea Congres al scriitorilor sovietici, discuțiile, așa cum se bănuiește, nu s-au terminat. Pentru cei ce au urmărit cu o vie curiozitate dezbaterile din capitala U.R.S.S.-ului, de o excepțională importanță rămâne intervenția tovarășului N. S. Hrușciiov, care într-o amplă cuvîntare a făcut cîteva observații substanțiale în legătură cu munca oamenilor de litere.

Lăsînd la o parte humorul și bogăția faptelor citate, se desprind cîteva lucruri ce se cer neapărat subliniate. Președintele guvernului sovietic atrage atenția scriitorilor de la tribuna Congresului că realizările recente ale statului socialist, ale oamenilor muncii au depășit cu totul ritmul obișnuit, pricină din care, imaginea lor literară e oarecum în urmă. Scriitorului contemporan i se cer tot mai multe eforturi pentru a ține pasul cu vremea. Nu există desigur temeieri ca să bănuim că în viitorul cel mai apropiat, confrății noștri care au dat și pînă acum o mare literatură mondială, nu vor reuși să atingă nivelul cerut.

Tovarășul Hrușciiov recomandă pentru aceasta o mai mare apropiere de viața a scriitorilor, o coborîre directă și curajoasă în actualitatea cea mai stringentă. Părăsirea birourilor, a templelor artistice și amestecul în viața din jur, vor aduce un cîștig de necontestat artiștilor cuvîntului. Transformarea scriitorilor în factori activi ai progresului și buneii stări va fi un cîștig și pentru societate și pentru ei înșiși.

Observînd pe de o parte că s-au ridicat voci împotriva așa numiților „poleitori”, adică a celor care vor să înfățișeze în operele lor pe cei mai înaintați oameni ai socialismului, tovarășul Hrușciiov ține să remarce pe de altă parte că s-au ivit și scriitori aserviți unei viziuni întunecate a realității. Cazul Dudințev pare semnificativ. Așa cum subliniază cu o largă înțelegere tovarășul Hrușciiov, nu toate punctele negre din cartea acestuia: „Nu numai cu piine” erau nejustificate, după cum nici impresia generală pesimistă nu e reală — nu corespunde realității sociale sovietice.

Artistului contemporan îi revin sarcini grele și orice exagerare într-o parte și-n alta, sînt la fel de nefolositoare. Să nu se uite că nu trăim niște ani oarecari, ani care să poată permitea unora să privească cu un ochi contemplativ cele din jur. Scriitorului i se cere avînt, patriotism, curaj și o muncă neîncetată pentru perfecționarea mijloacelor artistice. Socialismului îi este necesară o artă pe măsura grandioaselor sale realizări. Iată de ce, așa cum au spus și alți vorbitori la congres, este mai bine să scriem nu zece cărți mediocre, ci una bună, capabilă să dăinuie în timp.

Pentru cei care în drumul lor creator nu au găsit totdeauna poteca cea mai bună și au avut ezitări și greșeli, colegii trebuie să aibă totdeauna înțelegere. Nu e vorba, firește, de dușmanii declarați ai literaturii socialiste, de denigratorii cu intenție, ci de scriitorii care bîjbîie și au pornit-o fără voia lor pe căi îndepărtate de realismul socialist. Acestora, să le întindem o mînă și să-i readucem în mijlocul nostru. „Pe cel căzut, cum spune cu înțelepciune tovarășul Hrușciiov, nu trebuie să-l mai lovești”. Este limpede pentru toți scriitorii lagărului socialist că avem un fel comun și atingerea lui este scopul ultim al fiecăruia.

O altă problemă ridicată de vorbitor a fost aceea a promovării tineretului în literatură. S-a arătat astfel că în operația aceasta s-a manifestat o oarecare grabă, că au fost confirmate prea devreme unele valori, dovedite în cele din urmă numai niște speranțe înșelătoare. Munca scriitoricească nu este atît de ușoară cît o bănuiesc unii


dintre necunosători. Ea cere ani întregi de studii, de pregătire serioasă, de sacrificii, de încercări ce nu dau totdeauna rezultate fericite imediat. Rolul criticii este de a supraveghea drumul îndelungat al începătorilor care promit. Orice decizie pripită are rezultate negative și pentru scriitor și pentru literatură.

Concluziile discuțiilor de la Moscova și mai ales discursul strălucit al tovarășului Hrușciiov, rămân pentru oamenii de litere din țara noastră un îndreptar prețios în munca lor viitoare. Avem și noi tineri pentru care măiestria este încă o taină, scriitori derutați de propria lor viziune diformată a realității. Fiecare, silindu-se să-și desăvârșească propria-i operă este dator să ajute pe ceilalți.

Să nu înșelăm așteptările, să dăm țării noastre o literatură mare în sensul cel mai bun al cuvântului, o literatură demnă de epoca noastră strălucită...

Eugen Barbu

MARGINALII LA PROBLEMA GENULUI SCURT

 u-mi pot imagina un scriitor azi, care să nu fie preocupat de problemele artei sale, care nu sînt nici pușine, nici simple; trăim într-o lume de transformări vertiginoase, o revoluție cum omenirea n-a mai cunoscut în istoria ei, și sîntem datori să zugerăm această lume în transformare și să contribuim prin scrisul nostru la revoluție — ceea ce înseamnă că problemele artei literare ca atare au devenit și probleme ale revoluției și că problemele revoluției sînt și ale artei pe care o profesăm. În cuvîntarea sa la al III-lea Congres al scriitorilor sovietici, tovarășul Hrușciiov a spus: „Slujirea poporului este cea mai înaltă menire a scriitorilor. Nu există fericire mai mare pentru om decît viața în colectiv, munca împreună cu colectivul și conștiința faptului că muncește pentru binele societății din care face parte, pentru binele poporului“. E un adevăr esențial, care exprimă tot sensul artei noi, realist socialiste, orientarea ei, substanța și valoarea ei.

De altfel la noi, azi, aproape nimeni nu mai gîndește problemele artei izolat de problemele vieții sociale: ar fi stupid, dacă nu de-a dreptul absurd. Omul nou, societatea nouă, etica nouă sînt materia literaturii noastre contemporane și e firesc să ne concentrăm preocupările în această direcție. Și tot atât de firesc este interesul scriitorilor noștri pentru dezbaterile celui de-al treilea Congres al Scriitorilor Sovietici, unde sînt discutate problemele celei mai înaintate literaturi din lume. Pentru orice scriitor progresist din orice parte a globului și cu atât mai mult pentru scriitorii noștri care s-au angajat deliberat pe drumul realismului socialist, literatura sovietică este un exemplu și o școală.

Sînt multe și complexe problemele ce se desprind din dezbaterile Congresului și sînt un prilej de reflexii și pentru noi; sînt probleme complexe, de creație, de orientare, probleme estetice și politice, etice și sociale; toate sînt la fel de importante și va trebui să reflectăm mai îndelung asupra lor. Și sînt convins că în presa noastră literară vor apărea multe articole și studii ca o consecință firească a acestor reflexii și vor fi utile și necesare pentru progresul literaturii noastre.

Am crezut că n-ar fi inutil să consemnez măcar cîte ceva din gîndurile pe care mi le-a trezit citirea primelor documente ale Congresului. În raportul susținut de poetul A. A. Surkov, un capitol destul de extins este consacrat problemelor schișei, nuvelei, povestirii, adică genului scurt — cum se spune — iar o altă problemă, accentuat pusă și dezbătută și de alți scriitori în cuvîntul lor la Congres, este aceea a

măiestriei artistice. Problemele toate, dezbătute la Congres, se leagă, iar acestea două — cred — în mod deosebit. Mă interesează mai mult acestea, fiindcă sînt legate de preocupări mai vechi și pentru că în ultima vreme în presa noastră, preocuparea pentru genul scurt a devenit tot mai simțită. Surkov spune: „Schița introduce în literatură eroi noi, numește și dezvoltă cea dintîi în torentul rapid al evenimentelor, temele și problemele cele mai importante.“ Prin urmare, genul scurt dă posibilitate scriitorului să descopere și să înfățișeze operativ diversele aspecte ale actualității imediate: aceasta e forța și valoarea schiței și dacă ar fi numai atât și încă ar fi suficient pentru a justifica interesul pentru genul scurt și a demonstra necesitatea dezvoltării sale; cred însă că nu e numai atât.

Aș vrea aici să notez o idee care leagă problema schiței de aceea a măiestriei și care — am impresia — la noi a fost unilateral considerată. E adevărat, schița e o școală a măiestriei literare; dar e totodată și un examen, o piatră de încercare. Schița nu înseamnă nici schemă, nici simplism, nici superficialitate, nici măcar incapacitate de a construi un subiect mai extins. Schița e scurtă și simplă, dar ea cere profunzime în primul rînd și un deosebit simț al selecției, o bună cunoaștere a lumii despre care scrii, orientare sigură în fenomenul social și psihologic studiat și cunoașterea profundă a legilor compoziției; acestea sînt firește valabile și pentru roman, dar nu tot atât de riguroase. Romanul, în desfășurarea sa amplă, mai poate ierta o construcție, cu unele goluri pe ici pe colo, cu unele scăpări — în amănunt —; soliditatea edificiului compensează unele scăderi de ritm. În roman sînt multe personaje, multe situații, multe întîmplări, printre care unele sînt mai puțin esențiale, mai puțin semnificative, romanul însă nu suferă prea mult de pe urma lor, dacă firul epic principal e bine condus, dacă personajele principale, situațiile-cheie, evenimentele principale, sînt semnificative și bine rediate. Schița însă — și în general genul scurt — nu-și poate permite nici personaje nesemnificative, șterse, nici situații și întîmplări neesențiale, nici împiedicări în ritmul acțiunii, nici goluri în construcție, pentru că schița are doar unul sau doi eroi care trăiesc puține întîmplări și trec prin puține situații și în mod necesar trebuie aleși acei eroi și acele situații, care să deșinească sigur și profund. Aceasta însă nu-i doar școală a măiestriei, ci presupune chiar măiestrie și nu-i doar școală în ce privește cunoașterea realității și orientarea ideologică, ci presupune chiar cunoaștere profundă și siguranță în orientarea ideologică.

Cred, prin urmare, nefundată, chiar dăunătoare prejudecata ce mai persistă, că schița și genul scurt în general sînt doar un soi de trambulină pentru lansarea viitorilor romancieri. Iar dacă genul scurt e o școală a măiestriei, ea este o școală perpetuă a oricărui scriitor fie el și autor a două-trei sau mai multe romane. Ar fi cu totul nejustificat, din partea scriitorilor care au ajuns la maturitate în scrisul lor, să lase genul scurt numai pe seama începătorilor.

E adevărat, schița nu suplinește un roman. Romanul dă o reprezentare mai amplă, mai amănunțită, mai largă a fenomenului social; spațiul și timpul romanului sînt mai cuprinzătoare, dar el cere și mai multă vreme pentru a fi scris; un roman despre ziua de azi nu-l poți scrie chiar astăzi seară. Schița însă, despre azi, o poți scrie chiar astăzi seară.

E necesar să scriem romane pentru că ele redau tablouri mai cuprinzătoare; dar tot atât de necesar e să scriem schițe, pentru că sînt mai operative: și romanul trebuie să fie prezent, schița însă — cînd este izbutită — reușește să fie cu o nuanță mai prezentă.

Și e bine să mai precizăm ceva. Schița nu poate reprezenta un fenomen în toată complexitatea sa, asemenea romanului. O singură schiță e o singură schiță, un singur moment. Dar nu o schiță trebuie să scrie un scriitor într-un an, sau o nuvelă:

un volum de schițe bune, actuale, bine scrise și just orientate ideologic, poate suplini într-o oarecare măsură un roman. Schițele și momentele lui Caragiale redau, în totalitatea lor, mult mai bine decât toate romanele contemporane lui, societatea timpului său. E nevoie să scriem romane bune, dar tot atîta nevoie e să scriem schițe și nuvele bune, căci dacă un roman poate fi supliniit cu succes de un bun volum de schițe, nimic nu poate suplini genul scurt.

Scrierea unei lucrări literare nu este simpla transcriere a unui subiect înainte elaborat; în general, chiar după ce dezvoltarea subiectului a fost fixată și începe redactarea propriu zisă, procesul de elaborare continuă pînă la încheierea lucrului și de multe ori chiar și după aceea. Se spune doar adesea că nici o lucrare literară nu e definitivă atîta timp cît autorul ei trăiește. Aceasta pentru bunul motiv că nici un scriitor nu cunoaște realitatea dintr-odată; însăși cunoașterea realității e un proces îndelung și el de fapt nu se sfîrșește nici în momentul cînd autorul începe să scrie, ci se continuă și se dezvoltă chiar și în plin proces de creare a unei opere, procesul de cunoaștere și procesul de creație întrepătrunzîndu-se reciproc, completîndu-se în mod dialectic.

Și de-a lungul acestui proces, orice scriitor conștiincios are nevoie să confrunte în permanență descoperirile sale cu realitatea, iar confruntarea aceasta dacă e doar subiectivă și unilaterală, devine insuficientă; e nevoie de confruntarea și cu opiniile cititorilor, deci a oamenilor despre care scriem.

Ori schița este cel mai bun mijloc și în ce privește îmbogățirea și aprofundarea cunoștințelor despre realitatea socială, ea grăbind cristalizarea și selecția în noianul de impresii pe care scriitorul le recoltează trăind printre oameni — și un excelent mijloc de confruntare, directă și imediată cu opinia cititorilor, ea putînd apărea mult mai repede decît romanul.

Iar în ce privește capacitatea de a contribui la construcția omului nou, prin puterea ei de pătrundere, prin răspîndirea ei în ziare și periodice, al căror tiraj e simțitor mai mare decît al cărților, — schița stă pe plan cel puțin egal cu romanul.

Remus Luca

GLOSSE LA AL III-lea CONGRES



u un veac în urmă, occidentul descoperea în literatura rusă o nouă Americă miraculoasă și ispititoare. Taxată întîi, cu destulă pripeală, drept exotică, această literatură a fost apoi îmbrățișată cu pasiune și considerată drept cea mai robustă, cea mai sănătoasă literatură realistă. Căci, după Balzac și Zola, literatura franceză, literatura numărul 1 a occidentului, se vădea destul de ostentivă și de săracă în surprize.

Scriitorii noștri de atunci au trecut și ei prin lumina literaturii ruse. Intre peștile vinătorești ale lui Sadoveanu și cele ale lui Turgheniev sînt afinități care dacă nu umbresc cu nimic masiva personalitate a povestitorului nostru, marchează totuși o înrudire. Panait Istrati învățase ceva de la Gorki, iar Rebreanu a învățat de la bătrînul Tolstoi cel puțin măestria dirijării scenelor de masă. S-ar mai putea da și alte exemple. Dar dacă literatura rusă a adus un suflu nou și sănătos, cea sovietică a adus un crez nou, o metodă nouă, o arie de viață incomensurabil mai vastă. Oblonov, Rudin, Oneghin erau numitorii comuni ai unor fracțiuni sociale reduse. Anna Carenina, la fel. Dar începînd cu Danco și continuînd cu Mama, cu Pavel Corceaghin, cu Davidov și cu toți cei-

lalți eroi care ne-au devenit prieteni, sinteza literaturii devine uimitoare, aria ei socială identificându-se cu însuși poporul sovietic în tot ceea ce are el nobil și creator. Revoluția, epopee a veacului XX, a dat naștere la epopei ai căror rapsozi erau Gorki, Alexei Tolstoi, Șolohov, Gladkov, Leonov, Fadeev și alți scriitori din generația Marelui Octombrie. Și astfel, s-a ajuns la o stare de fapt: la metoda realismului socialist.

Realismul socialist, nu numai că a uimit mult mai profund occidentul, dar a și iscat, numaidecît, susținători, prin condeie celebre ca acelea ale lui Aragon, Brecht, Becher, Hikmet, Neruda, ș.a. În țara noastră, Sahia a fost întiul lui pionier. Dar influența metodei se resimțea lesne în versurile lui Beniuc și A. Toma, în proza lui Geo Bogza și Ion Călugăru. Încă de pe atunci, literatura sovietică era, în mod direct sau indirect, un îndreptar, o busolă a scriitorilor legați de marile mase. Urmărit ca ilegal, în presa timpului, ecoul primului Congres scriitoricesc al sovieticilor a ajuns greu pînă la noi. Cel de al doilea însă și-a arătat efectele. Criticii noștri au ostenit întru discutarea și aplicarea ideilor rostite la congres, — iar munca lor nu a fost lipsită de roade. Iată-ne astăzi contemporani cu cel de al III-lea Congres al confrăților noștri sovietici. Semnificația dezbaterilor de la Moscova este, de data aceasta, ridicată la o scară istorică, ele desfășurîndu-se în victoriosul prolog al comunismului. După cite am înțeles din raport, din discuții și din cuvîntarea rostită de către tov. Hrușciiov, Congresul pune accentul pe dimensiunea în timp și spațiu a operei literare. E vorba de o vastă lărgire a orizontului de idei. Comparativ, am putea spune că așa precum revoluția din Octombrie a lărgit orizontul literaturii de la un cerc mai mult sau mai puțin restrîns, la o frescă de epocă și de continent, — literatura comunismului biruitor lărgeste, la rîndu-i, zărea literaturii existente (o zare bogată) la dimensiunea evului de aur pe care îl făuresc popoarele Uniunii Sovietice, e o operă gigantică în care sînt angajați oameni prometei, căliți la zecile de hidrocentrale de pe Volga și Nipru, oameni care au creat Marea Țimlanskaia, canalele Volga-Don și Tergana, care au împădurit stepele și tundra și dau astăzi un asalt înzecit mai greu dar, totodată, înzecit mai frumos. Seismograful literaturii trebuie să se încordeze pînă la maximum, în sezizarea acestui istoric efort. E vorba de a asigura triumful comunismului pe un continent întreg, în care soarele nu apune niciodată. În Uniunea Sovietică există forțe scriitoricesci capabile să înfăptuiască acest plan artistic după cum există forțe de muncă puternice, experimentate și luminate capabile să realizeze construcția desfășurată a comunismului.

Congresul al III-lea ne interesează direct. Un plan asemănător, dar la scară socialistă, se desfășoară și în patria noastră. Avem și noi Bicazul nostru, orașul Victoria care e tot al nostru, marea de grîne a Dobrogei, termocentralele și uzinele proaspete. Entuziasmul creiază și la noi un suflu puternic, o sudură puternică în opera generoasă de construire a socialismului. Și aici planurile se lărgesc. Dimensiunile cresc pe zi ce trece și se cer talmăcite în literatură. Epoca zborului în cosmos cere orbitele convenite tuturor artelor. Spiritul gospodăresc ne sfătuește să pregătim opere de seamă, la înălțimea epocii în care muncim și visăm.

Imi imaginez miile de frunți severe și cugetătoare ale confrăților noștri de breaslă din U.R.S.S. aplecate pe hîrtia albă care nu se apără (ca la Mallarmé), ci dimpotrivă se dăruie cu pasiune. Imi imaginez același tablou în patria noastră. Și am certitudinea unor surprize nebănuite.

Al. Andrițoiu

Din experiența a 15 ani de literatură nouă

EROU ȘI COLECTIVITATE

B. ELVIN

Problema eroului noii noastre literaturi se impune astăzi cu atâta putere încât oricine încearcă să definească originalitatea creațiilor realist-socialiste trebuie să înceapă prin a contura personalitatea acestuia. Acest erou nu este însă o ființă care să poată fi lămurită „în sine“. El reprezintă o realitate nouă, fiind cel mai sensibil punct de întretăiere a unor condiții, influențe și legi sociale. De altfel niciodată un personaj nu poate fi înțeles în afara structurii societății din care face parte, în afara temelor de viață pe care le pune orînduirea în care trăiește. Am căuta zadarnic să-i înțelegem pe Ion, pe Ana, pe Baci, dincolo de mecanismul social al epocii lor. E un fel destul de simplist a spune că totul se reduce pentru acești oameni la „eterna problemă a pămîntului“. Felul în care Ion încearcă să treacă de la starea de mizerie la prosperitate, convingerea sa obscură, dar tenace, că relațiile cu cei din jur sînt nesigure dacă nu se bazează pe forță, pe constrîngere, șiretenia și îndărătnicia cu care speculează prejudecățile satului, luminează o întregă lume și evidențiază pilonii ei de sprijin. Se va zice că „Ion“ este, prin definiție, un roman social și că în romanul „psihologic“ eroul poate fi lesne desprins de mediul ambiant cu oare întrefine raporturi exterioare și neînsemnate. Adevărul este că într-o astfel de carte relațiile

eroului cu societatea sînt uneori mai puțin fățișe, dar totdeauna profunde și hotărîtoare. Sublocotenentul Gheorghidiu din „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război“, pare a fi obiectul unei drame strict sufletești, fără contingentă cu societatea; gelozia care-l chinuie și-l paralizază pare a fi o „realitate internă“, favorizată de un caracter pur și melinștit, intransigent și suspicios. Fără să negăm aceste date temperamentale, nu ne putem opri să observăm că infiltrația insidioasă a geloziei are loc în clipa în care eroul pășește, prin averea moștenită, în alt cerc social caracterizat prin frivolitatea sentimentelor și ipocrizia comportării.

Văzute în manifestările lor obiective sau în intimitatea conștiințelor, relațiile sociale sînt totdeauna acelea care ne dau cheia unei situații și a unui caracter. Adevărul acestei propoziții este cu atît mai puternic subliniat de o literatură care oglindește un proces revoluționar. Într-un moment în care se statornicesc alte raporturi sociale, într-un moment în care clasele pînă mai ieri exploatare au devenit conducătoare, este evident că problemele societății preocupă și acaparează existența personajelor literare într-o măsură covârșitoare. Revoluția își trimite ecoul pînă departe, în cele mai secrete straturi ale sufletului lor, provocînd acolo o mișcare plină de consecințe. Noile relații sociale se reflectă de aceea nu

numai în gesturile exterioare, făcute în public, ci în toată complicata țesătură de sentimente, de opinii, de atitudini. De altfel niciodată dorința de a construi lumea pe temelii mai bune nu a fost mai impetuoasă, mai prezentă și mai activă.

Este grăitoare, în acest sens, cartea lui Marin Preda „Desfășurarea”. Eroul nuvelei, Ilie Barbu, înțelege intrarea sa în G.A.C. ca un act radical în care nu precumpănesc nici o clipă avantajele materiale. În balanța deciziei sale a cântărit greu faptul că se constituie o nouă tablă de valori bazată pe comuniunea oamenilor și pe respectul muncii. „Pentru el, principalul era că aveau să înceapă o viață cum nu mai fusese vreodată: să are, să samene și să culeagă bucatele la un loc, apoi să le împartă după munca fiecăruia. De aici înainte oamenii se vor băga în seamă și se vor împrieteni nu după cite pogoane are fiecare, după cîți cai, boi sau porci în bățatură, ci după cum au să muncească și să se poarte în viața cea nouă care începea”. Eroul se bucură fiindcă se va împlini o apropiere între oameni bazată pe respectul demnității și al personalității. În ceea ce gîndesc și în ceea ce fac oamenii nu mai sînt răzleții, divizați de interese contrare, împinși de legile economice să se dușmănească. „Bărăgan” începe prin a descrie un erou care pleacă să conducă o fermă model, înfruntînd ostilitatea unui aparat birocratic, corupția unor ființe îmbătrînite în ticăloșie, indiferența și neîncrederea muncitorilor agricoli, și se încheie cu imaginea unei solidarități tăcute dar nete a cinstei, a omeniei, a muncii. Acțiunea pentru reorganizarea acelei părăginite ferme strînge laolaltă oamenii, înlătură solitudinile, elimină bănuiele, îndepărtează pe aceia care întrețineau mizeria morală și materială în sat, crează între suflete o legătură reală. Nu este vorba de o coeziune de suprafață. Între Filip, Matei, Cîrstea și celelalte personaje ale romanului se întemeiază o comunitate de credință și de țeluri.

Însăși structura socială îndeamnă cursul vieților să se adune, spărgînd carapacea singurătății în care s-au claustrat. Oame-

nii nu se mai pot mulțumi cu un ideal îngust, care să le satisfacă egoismul și atîta tot. Lența, eroina lui Francisc Munteanu, va fi o vreme împăcată cu ideea căsniciei ei cu Goldiș, dar darurile cu care acesta o încîntă și chiar perspectiva unei vieți lipsite de griji nu vor domoli bătăile unei inimi dornice de „altceva”. Intră în acest „altceva” de sigur, și nevoia unei iubiri curate, dar și necesitatea de a evada din claustrare și a lua parte la viața colectivității. Ori, prin căsătoria ei cu Goldiș, Lența fusese îndepărtată de la viața comună. Cei din jur o priveau cu îngăduință, dar nu cu încredere. Și asta fiindcă nu muncea și nu trăia în rînd cu ei.

Dar relațiile sociale acționează împotriva solitudinii destinelor în nenumărate alte chipuri. Părăsită de un soț pe care nu a încetat să-l iubească cu o patimă neconsumată, Sabina din nuvela lui Eugen Barbu, „Casa nouă”, pare a fi hărăzită unei lungi și iremediabile dureri. Oare, în adevăr, din această suferință nimeni și nimic nu va putea s-o elibereze? Va umbla pînă la moarte fără să uite și fără să întîlnească un alt om care să-i redea gustul vieții? Nu o desparte de el decît un pas, un zid, o umbră, dar chemării ei nu-i va răspunde nimeni? Nu, lucrurile nu stau așa. În raportul om-destin, accentele se distribuie, sub acțiunea noilor relații sociale, altfel. Drama Sabineii nu se rezolvă în perimetrul îngust și întunecos al unei vieți fără de orizont, sterpe, ci în lumina unei existențe care stimulează energiile inimii și ale minții încorporîndu-le în sfera unor idealuri superioare. Acest lucru îl sesizează Tereza, a cărei frămîntare nu rămîne fără ecou, strălîn pentru oamenii din preajmă. Căldura lor sufletească radiază puternic, generos:

„N-o să-ți fie urît singurică? întrebasese Pîntea.

„Ai barem un lacăt să încui poarta? Directorul îi strînsese mîna și glumise.

„Mai ai puțină răbdare. Eu tot cred c-o să se-ntoarcă. Ce spui, Anghela?... Plecașeră. Ea le ascultase pașii pe drumul noroios și închisese poarta. În odăile goale, cu

pereții albi, mirosind încă a var, pîlpiia lampa“...

Existența celorlalți a devenit o prezență continuă și fecundă. Oamenii se privesc cu ochii celor din jur și în chipul acesta își descoperă defectele și pot să le corecteze. Atunci cînd își plăsmuiesc portrete care nu le seamănă, cînd se închipuie altfel decît sînt, intervine colectivitatea. Aprobarea ori dezaprobarea ei este hotărîtoare. În societatea noastră nu e cu puțință — și aceasta este una din marile ei însușiri — să faci abstracție de voința colectivității, dînd friu unor porniri ostile intereselor generale. Colectivitatea combate excesele ambiției, egoismul violent, paroxismele orgoliului, imprimînd o ținută morală clară și fără echivoc. Eroul lui Eugen Barbu din „Munca de jos“ e gata să-și părăsească familia, sub îmboldul unei înclinații necugetate. Dar cei alături de care muncește înțeleg greșala pe care acesta e gata s-o facă și-și spun răspicat părerea. Cea dinții reacție a personajului este să se baricadeze într-un orgoliu suveran, respingînd opinia muncitorilor, izolîndu-se în cea mai nedreaptă dintre mîhniri: prietenii trebuiau să-l susțină și nu să-l critice, așa cum au făcut. Apoi se decide să plece din tipografie: „Plecase, trîntind ușa, hotărît să nu mai vină la serviciu a doua zi. Intrase în atelier și cînd și-a dat seama că trebuie să-și scoată halatul și să-l lase pe scaunul său de șef, l-au podidit lacrimile, ditamai bărbatul. *Ce-or să spună oamenii?* (s.n.) Cînd să plece acasă, a dat peste Filipache într-un coridor. Acesta îl căutase peste tot, pe la plame, la mașini, la zețarie. Parcă el mai știa pe unde umblase? Nici nu l-a privit. Directorului îi venea greu să înceapă. O luase cu duhul blindeții: — „Că n-oi fi supărat pe mine. N-am avut ce-ți face... Prieteni, prieteni...“ În tăcerea care urmează acestor cuvînte, personajul intuiește ceea ce, mai tîrziu, se va contura pentru el ca un adevăr indiscutabil: există o atitudine morală, fermă, fără compromisuri și fără ezitări, de la care nu-s îngăduite pentru nimeni derogări. Norme etice gene-

rale trebuie respectate. Cine nu le respectă, răspunde față de oameni.

Responsabilitatea față de ceilalți („ce-or să spună oamenii?“) determină anumite trăsături psihologice. Printre aceste urmări, capacitatea de a se obiectiva este una dintre cele mai puternice. Într-adevăr, colectivitatea nu reprezintă un destin exterior, ea este înscrisă în conștiința oamenilor, este un mobil intim, o busolă și o încurajare. Oamenii trăiesc în fața lumii ca în fața unei oglinzi care le răsfrînge chipul cu fidelitate. Cînd Adam Jora primește cea importantă misiune politică care i-ar îngădui să dobîndească satisfacția unei răzbunări, el nu cedează pornirii fiindcă știe că ar fi dezonorat în ochii săi și ai tuturor. De aceea își măsoară fiecare gest, își cîntărește fiecare acțiune, își chibzuește fiecare cuvînt. El înțelege că va pierde bătația dacă nu va ține seama necentenit de cei mai apropiați, dar și de ceilalți, de toți cei care-l pot judeca, interpretînd în mod greșit acțiunea sa demnă, cinstită, ca fiind expresia unei porniri degradante. Ca și cum într-o zi ar putea compărea înaintea unei invizibile dar atotputernice instanțe, trebuind să înfrunte privirile ei exigente și drepte, el chibzuește fiecare acuzație adusă împotriva lui Pricop. De la început și pînă la sfîrșit, eroul acționează ca și cum s-ar afla în prezența nevăzută a acestui înalt tribunal ale cărui sentințe inflexibile el s-a jurat să le dea ascultare. A trăi înseamnă pentru Adam Jora o permanentă judecată de valoare. A respira înseamnă pentru el a judeca și a accepta să fie judecat. Nu valorez mai mult decît viața pe care o trăiesc, nu reprezînt mai mult decît mă prețuiesc oamenii, pare a spune eroul.

Bucsy din „La cea mai înaltă tensiune“ consideră opinia muncitorilor pe care-i conduce ca pe supremul etalon al activității sale. Eroul se întoarce mereu către conștiința colectivă, consultînd-o, întrebînd-o. Raporturile sale cu masele formează un capitol semnificativ pentru noile relații sociale. Bucsy știe că nu-și poate împlini misiunea decît în cel mai deplin consens cu masele. Ele singure pot duce la bun

capăt opera căreia el i s-a dedioat. Munca pentru construirea societății socialiste presupune maturizarea politică a conștiințelor. De aceea fiecare acțiune a sa este o chemare. Și la ce face apel dacă nu la libertatea oamenilor ca să colaboreze cu el? Când Bucsy cheamă muncitorii să întâlnească rebuturile el nu le solicită pasivitatea, ci caută să le comunice dorința de a depăși impasul momentan. Eroul nu impune un punct de vedere, ci se adresează capacității de inițiativă, de decizie, căutând ca ființele lor frustrate atita timp de conștiința libertății, să le reintregească. Dacă masele nu ar avea această conștiință a libertății lor și l-ar asculta pasive, fără vlagă, urmându-l din inerție, s-ar realiza poate unele îmbunătățiri în producție, dar nu s-ar înfăptui acel salt calitativ pe care-l reprezintă socialismul. Iată de ce eroul refuză să recurgă la măsurile de autoritate și vorbește conștiințelor.

Faptul acesta are o importanță hotărâtoare, căci în cadrul noilor relații umane, munca încetează să mai fie o obligație silnică, sau, în cazul cel mai bun, o activitate lipsită de perspectivă, devenind o modalitate de a realiza un țel înalt. Ea este un proces spiritual, creator, care se reclamă de la un scop. De-a lungul acestui proces convingerile se maturizează. Inginerul Isaia Ardeleanu din „Orașul de pe Mureș” de Francisc Munteanu a visat în tinerețe să elaboreze și să construiască un strung românesc, devotându-se acestei idei care i-a absorbit puterile și speranțele. Dar munca sa, deși rodnică, nu a găsit sprijin în vechea așezare socială. Amărăciunea acestui eșec, care se adăoga altora, a îndepărtat eroul de la o activitate de natură să-l satisfacă, l-a adus în pragul ratării. Copleșit de prejudecăți, de temeri și de îndoieli, inginerul asistă apatic la transformările prin care trece țara. Un om vine însă într-o zi să-i solicite cunoștințele și elanul, arătându-i că aspirațiile sale din tinerețe se pot realiza în cuprinsul noii organizări sociale. Inginerul e sceptic, dar realitatea vine să-i confirme acest adevăr și pe nesimțite munca, altădată cenușie și

obositoare, dobândește un sens și o rațiune. Într-o zi, inginerul va descoperi că a abandonat opiniile sale ruginite. De-a lungul unei evoluții pline de negări și afirmări, de acceptări și de opoziții, el se va apropia de acel ideal către care îl împingea munca și condiția sa socială.

Căci aceasta este o caracteristică majoră a noilor raporturi sociale: totul îndeamnă oamenii spre identificarea cu viața și năzuințele celor mulți, spre împlinirea literă cu literă a mesajului revoluției socialiste. O nobilă insatisfacție îi urmărește în acest proces de dăruire care se vrea total și absolut. Se află în cartea lui Titus Popovici, „Setea”, un moment în care unul din eroii principali, George Teodorescu, exprimă limpede voința de a duce pînă la capăt lupta pentru crearea unor relații sociale în care să nu existe stavila reticențelor în generozitate și mediocritatea dorințelor împlinite numai pe jumătate. Eroul, tras de către Suslănescu, se intrat într-o circumstanță unde la o masă beau și discută cîțiva învățători. Sînt beți, spun vorbe mari, se încurcă și privesc în gol. Oratorii înjură, biblie fraze patriotice, improvizează aluzii stupide și mai ales reiau cu voce stridentă lozincile reacțiunii. George Teodorescu resimte ca pe o necesitate să lovească definitiv, total, în această lume. El înțelege că apatia, resemnarea leneșă la bine și la rău, spiritul corupt de sofisme reprezintă terenul prielnic pentru ca această oribilă realitate pe care o are în față să se perpetueze, pentru ca viața să rămînă pentru oameni ca el un pustiu făcut din disperare și ură neputincioasă, pentru ca să tirie o existență singuratică fără să fie iubit și fără să iubească pe nimeni. Pînă să fi cunoscut războiul, el trăise în mijlocul unei imense ficțiuni în care nedreptatea își spunea justiție, iar abjecția se intitula cinste. Totul concura pentru a-i ascunde adevărul și totuși dacă ar fi ajuns să înțeleagă întinderea putreziciunii, primul său reflex ar fi fost acela de a se retrage în sine însuși, luînd calea mută a unui exil interior. George Teodorescu a învățat însă să judece în termeni politici și știe că indiferen-

ța și resemnarea nu duc nicăieri. El e cuprins de setea unei acțiuni hotărâtoare. George Teodorescu are acea pasiune ținută din tărie, din răbdare, din consecvență, care se alimentează din adâncimile unei conștiințe revoltate de spectacolul orânduirii burgheze, donnică să înfăptuiască lumea în care viața să fie creație, dăruire totală, în care oamenii să se realizeze mereu mai mult, integral.

Cuprinderea și înțelegerea noilor relații sociale, a personalităților care se realizează în cadrul lor, se arată pentru burghezie plină de cele mai aspre dificultăți. Înțelegerea ei istorică s-a înnegurat complet, poziția ei de clasă îi viciază raționamentele. Burghezia nu găsește nici o cale spre inima noilor raporturi dintre oameni. Iar procesul revoluționar care s-a înfăptuit îi apare, în cauzele care l-au determinat, tulburat și neașteptat. Deposedat de fabrică, Kolosy din cartea lui Nagy István „La cea mai înaltă tensiune“ se întreabă: cum a fost cu puțință, ce mașinărie infernală s-a declanșat, cum s-au instalat dintr-o dată alte relații între el și muncitori? Situația pe care o trăiește i se pare întruchiparea imposibilului. Noile raporturi sociale au apărut, pentru el, din neant, ca expresie a unei voințe străine și inacceptabile. Pe oamenii aceștia care pînă mai ieri erau muncitorii lui nu i-a văzut niciodată. Nu-i cunoaște și nu-i înțelege. Își amintește, bineînțeles, cîte o figură, dar numai atunci cînd o privește desprinsă de ceilalți. Și iată că, în mod brusc, această masă a intrat în viața sa ca o forță atotputernică. Cum să priceapă noile rosturi atîta timp cît nu are nici un punct de reper, nici un indiciu? „Țin mereu ședințe, cine se poate orienta după ce fac ei“, mărturisese Kolosy cu o disperare grotescă. Ce valoare, ce idee îi călăuzește și se află mai presus de toate celelalte? Vor merge, în adevăr, cum spun, „pînă la capăt“? Voicul Ghiocioaia din „Desfășurarea“ caută și el să dezlege același mister. „Ce om, Ilie ăsta! Umblă desculț și dezbrăcat și îi arde de politică! Vai de capul lui, smintitul. Îi dai cinci kilograme de bumbac și-i spui să-și vadă

frumos de treabă și el... smintit mai e!“ Spiritul revoluției înfăptuite de clasa muncitoare este de neînțeles și pentru Emilia, învățătoarea din romanul lui Titus Popovici „Setea“. Cînd soțul ei, George Teodorescu, se hotărăște să-și împartă pămîntul țăranilor, ea privește gestul ca un act de demență pentru care nu există nici explicație, nici iertare. Cum e cu puțință să renunți de bună voie la proprietatea ta? Și de ce? Emilia Teodorescu nu înțelege că etica lui George e rezultatul unei profunde gîndiri. Stringențele rațiunii mai curînd decît seducția simțămîntelor l-au condus la actul moral care-l definește. Este neîndoios că George se simte atașat de Mitru și felul în care acesta îl judecă prezintă mare însemnătate în ochii săi. Dar decizia sa a fost determinată nu de aceste simțăminte ci de obligațiile dictate de logica strînsă a revoluției pentru care militază, a ordinii sociale pe care vrea s-o înfăptuiască.

Cei care au schimbat din rădăcini relațiile dintre oameni vor să trăiască pînă la capăt destinul pentru care au luptat, ei nu acceptă nici un compromis. Revoluția nu este pentru ei o zi mai însemnată decît altele, ci însăși viața lor. Măsura acestei pasiuni totale scapă și lui Kolosy și lui Voicu și Emiliei aflați față în față cu o lume în care aspirațiile durează pînă la moarte, în care pasiunile sînt consecvente, în care oamenii sînt legați mereu de ideile lor, căutînd să realizeze o unitate absolută între aspectele cele mai felurite ale vieții, trăind nu într-o coerență mașinală, ci într-o ordine superioară. Ei reprezintă o lume care nu este un sistem închis de nevoi și de satisfacții, ci o lume capabilă de neconținută perfecționare, în care laptele oamenilor nu se conduc după norme morale osificate ci după legi obiective și în care relațiile nu sînt rituri și convenții, ci expresii vii ale realității socialiste.

Intră în dinamica noilor relații ca o caracteristică însemnată faptul că există o forță socială care combate formele sclerotizate de viață și dă un contur concret năzuințelor inovatoare, împiedicînd ca ace-

tea să se arate slabe și dezarmate în fața realității. Noile relații sociale înglobează în logica și în conținutul lor prezența partidului. El înseamnă o continuă confruntare cu idealurile supreme, o perspectivă istorică asupra fenomenelor umane. Grație lui existența nu este mișcarea haotică, ci efort ordonator, triumf al legilor obiective. Viața creiază mereu ineditul, plămăiește mereu noul și a desluși prin urzeala de forțe care par a se ciocni orb, raporturi cauzale, interogându-le și descifrând soluția contradicțiilor, iată ceea ce face neasemuita putere a partidului.

Din păcate, portretele literare ale comuniștilor sînt, adeseori, încă palide. Chiar în romane interesante cum ar fi „Orașul de pe Mureș” chipul oamenilor de partid apare în culori șterse, ocupînd practic, în construcția cărții, un loc lătuwalnic, secundar. Farcaș este o apariție greu memorabilă care refuză să ia ființă din cele cîteva cuvinte și cîteva gesturi care-i sînt atribuite. Iar în ceea ce-l privește pe Oniga, scriitorul nu a găsit cele mai bune, cele mai pătrunzătoare mijloace de a-l caracteriza. În valorosul roman „Setea”, Ardeleanu, acela care ar fi trebuit să exprime o înaltă filozofie asupra vieții, trăiește în umbra cărții, din care se desprinde arareori și niciodată pentru a se contura cu vigoare. Critica a spus la timpul potrivit toate acestea și nu are rost să stăruim. Dar nu ne putem opri, atunci cînd arun-

căm o privire asupra felului cum se oglindesc relațiile sociale în epica noastră, să consemnăm ceea ce diminuează din puterea de pătrundere a unei opere.

Nimeni nu poate nega că este greu să cuprinzi complexitatea oamenilor noi. Într-un roman atît de bogat în idei ca „La cea mai înaltă tensiune”, autorul creiază o imagine literară reușită a muncitorului înaintat, dar autenticitatea ei poate fi într-o măsură contestată. Bucsy este firesc în lumea fabricii, dar apare fals, crispat în relațiile sale cu soția. Sufletul său optimist, sănătos, reiese din întreaga comportare față de muncitori, din felul cum primește și rezolvă sarcinile, dar acasă el apare sărac și monotonic. Eroul acesta a cărui adeziune directă la socialism este izvorită dintr-un profund act de iubire față de oameni, se arată, îndată ce-l dezlipim de obligațiile sale obștești, sumar în mecanismul său lăuntric. Ori ceea ce constituie strălucirea noilor relații sociale este că, în cadrul lor, existența socială și cea sufletească se află în cea mai firească și cea mai organică dintre armonii.

Pentru scriitorii noștri, studiul deliberat, lucid, tot mai profund, al noilor raporturi umane, cu tot ceea ce ele cuprind inedit, revoluționar, elocvent pentru destinul a milioane de oameni, reprezintă un mijloc de a pătrunde în sfera acelei mari opere de gîndire și de frumusețe care se cheamă socialism.

POEMUL DE LARGĂ RESPIRAȚIE – O EXPRESIE A POEZIEI REVOLUȚIONARE

EUGENIA TUDOR

Experiența unui deceniu și jumătate de poezie realist-socialistă în țara noastră oferă prilejul unor generalizări dintre cele mai interesante. Am asistat în acești ani nu numai la procesul formării unei întregi generații de poeți, născută și crescută odată cu revoluția — dar și la acela de maturizare sau de reintegrare în uriașa mișcare culturală a unor poeți, care abia acum, în vremea regimului democrat popular, au dat opere majore pe întreaga măsură a talentului lor.

Revoluția a impus crearea unei arte noi, revoluționare și implicit și a unei poezii noi, accesibile marilor mase însetate de cultură, de frumos. O asemenea poezie nu putea să se inspire decât din realitatea inconjurătoare. Crearea ei necesita așa dar din partea poezilor o cunoaștere profundă a realităților sociale, o cunoaștere activă, impunând mai ales apropierea poetului de popor, participarea însuflețită a creatorului la opera de înfăptuire a idealurilor socialiste. Revoluția culturală avea loc la noi în țară după o epocă în care, poezia cunoscu puternice influențe decadente. În răstimpul dintre cele două războaie mondiale — în poezie tradițiile sănătoase realiste s-au menținut mult mai puțin decât în domeniul prozei și în special al romanului. Diferitele formule decadente, simboliste, hermetice, suprarealiste, imagiste sau expresioniste susținute cu pre-

cădere de Eugen Lovinescu, au dus, în poezia românească dintre cele două războaie mondiale, la cultivarea unor versuri străine de realitățile sociale din țara noastră. Ideea de „poezie pură“, situată în afara oricărei contingențe cu realul, plutirea în vag și atemporalitate degenerând în exerciții formaliste, ca și delirul mistic ortodoxist al gândiriștilor — cu substratul lui iraționalist și obscurantist — oglindeau același dispreț pentru masele de cititori din țara noastră.

Teoreticianul „sincronismului modernist“, Eugen Lovinescu, a fost totodată și susținătorul fervent al poeziei „pure“ și în special al simbolismului; criticul de la „Sburătorul“ a căutat să „explice“ și să ofere câștig de cauză acestei noi direcții poetice care găsisse adepți și la noi. Eugen Lovinescu definea simbolismul ca o „adâncire a lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc“. Dar ce însemna de fapt „fondul muzical al sufletului“, sau „gândirea muzicală“ sau „temele muzicale ale sufletului“, expresii foarte uzitate de susținătorul așa numitei „poezii noi“? Răspunsul îl aflăm tot în Eugen Lovinescu: „natura fondului (simbolist, n. n.) impunea de la sine stările sufleteste vagi, neorganizate, natura formei sugestive impunea solubilitatea versului și revoluția prozodică“, etc. Așa dar o poezie în afara raționalului și a logicii,

ruptă de realitate, o poezie bazată doar pe virtuțile incantatorii ale formei. De caracterul antipopular al acestei poezii era conștient însuși teoreticianul ei fervent: „...simbolismul nu poate fi popular; e o artă de relativă inițiere și oricum de rafinare estetică” scrie el. Aceste constatări, cu pretenții de motivare a poeziei „pure” nu l-au oprit însă mai târziu pe însuși Lovinescu de a face constatarea că diversele înfățișări ale poeziei „pure”, decadente dintre cele două războaie au dus la o completă sărăcire a lirismului, în ultimă instanță la inconsistența, la dispariția poeziei. „Reducerea emoției la simpla senzație, înseamnă în adevăr pulverizarea și deci degradarea lirismului”. Insuși criticul și susținătorul „direcției noi în poezie” cum îi plăcea să o numească, era așa dar obligat, de o stare de fapt reală, la asemenea constatări întristătoare. Ori nici explorarea inconștientului, a dispozițiilor sufletești primare, neorganizate, nici cufundarea într-un misticism întunecat, nu puteau forma puncte de pornire pentru noua poezie revoluționară care se năștea după 23 August. Dimpotrivă aceste tendințe destul de răspândite constituiau o moștenire nefericită împotriva căreia poezii noastre trebuiau să dea o luptă hotărâtoare. Ei au găsit puncte de pornire pentru crearea unei poezii cu caracter popular, democratic, în tradiția sănătoasă a poeziei clasice și în inepuizabila sursă de inspirație a poezilor de totdeauna, în folklor.

Ca să se rupă de subiectivizarea extremă la care au împins poezia curentele decadente, artiștii au trebuit să trăiască un proces adânc de obiectivare. Revoluția le-a oferit din plin o bogăție de evenimente, de fapte dintre cele mai semnificative care nu puteau rămâne necunoscute și nereceptate de o sensibilitate ascuțită. Așa dar sursa de inspirație a poeziei noi s-a schimbat, mutându-se de data asta din lumea subiectivă mai ales, în afară, în lumea obiectivă, în social.

Marile probleme ale erei noastre, virtuțile neobișnuite ale omului nou în luptă cu

lumea veche și cu reprezentanții ei, cu timpul și cu natura, încleștările uriașe care scoteau la iveală eroismul constructorilor socialismului au devenit sursă inepuizabilă de inspirație pentru poezii noștri. De pildă fapta memorabilă a unui muncitor minier, care nu pregetă să se sacrifice pentru a salva o mașină necesară bunului mers al producției, devenea un bun prilej de poezie. Ceea ce la prima vedere ar părea un fapt apoteic se convertește, sub pana inspirată a lui Dan Deșliu, în lirism, în poezie. Iată de pildă imaginea urcușului prin zori al lui Toader, eroul poemului „Minerii din Maramureș”. Suișul capătă o valoare de simbol, reușind să dea sentimentul iureșului impetuos, al avântului clasei muncitoare în luptă pentru cucerirea unei vieți noi. „Luna-și pierde prin păduri/taunica văpaie... / Doarme între munții suri / vechea Borșa Bae /. Prin tăcerea răco-roasă, / frățior cu zorii, / bate ulița pietroasă / Toader doinitorul”. Pentru că nu atât faptul în sine, sacrificiul eroului, care și el e motivat de poezie, cât resorturile psihologice noi, neobișnuite ale eroismului său, implicațiile sale — social-umane — le urmărește și le dezvăluie poetul.

„Spune Toader, nu cumva / ceasul ți-i nainte ? / Ceasul meu e inima / inimă fierbinte. / Omule, e bezn'afară, / pîn la ziuă-i vreme... / — Ba eu voi ca să răsară / ziua mai devreme!... Nu e vesel de răchie / nici zănatec nu e / are altă bucurie.: / Viața care suie“... Luminarea acestor zone psihologice noi, necunoscute, ale omului eliberat care dobîndește conștiința demnității sale atât de intens și de viu încît dă impresia că e amețit de o băutură tare, iată așa dar un material nou poetic de o reală valoare. Pornind de la admirabila idee poetică generată de epoca noastră, de la ideea omului eliberat, descătușat dintr-o robie milenară, Tudor Arghezi a creat acea „Cîntare omului” care fixează în imagini grandioase, susținute de un autentic lirism, evoluția umanității de la treptele ei cele mai de jos la condițiile înalte de astăzi. Cu același punct de plecare Maria Banuș a creat, în poemul

„La porțile raiului“, imaginea de neuitat a „splendidei unități“ la care se ridică, în epoca socialismului, omul nou, după veacuri de mutilare sufletească.

*„Intreg este omul
răsărind
în splendida lui unitate.
Iată renașterea
și nașterea evului nou,
fără abisul cumplit, nefiresc
dintre suflet și trup,
fără lungile șiruri de umbre însingurate
ce se tirau pe fundul prăpastiei
strigînd
„Vino! Vino! Vino! Vino! Vino! Vino!
Vino! Vino! Vino! Vino! Vino!
din fructul amar și dulce-al cunoaște-
rii“*

Dar motivele de poezie oferite de realitatea socialistă, realitatea „noului ev“ cum îl numește poeta, sînt nenumărate. Tot ceea ce altă dată ar fi fost considerat de adepții „poeziei pure“ prozaic, incompatibil cu lirismul, — idei și fapte — au devenit, în condițiile realității revoluționare și ale făuririi unei arte noi, democratice, prilej de poezie. Nu ne miră azi că oricare aspect din realitate poate să se convertească în substanță poetică. Realitatea e generatoare de miracole și miracolul cel mai mare pe care-l trăim cu toții este trezirea energiilor creatoare, a potențelor spirituale nebănuite ale poporului, capacitatea sa inepuizabilă de eroism cetățenesc și devotament pentru cauza socialismului. Tot ceea ce respiră acest suflu eroic al epocii noastre constituie astfel prilej de poezie.

În raportul său la cel de al III-lea Congres al scriitorilor sovietici, poetul A. A. Surkov reamintea, că trăsătura esențială a literaturii sovietice și deci a poeziei realist-socialiste în genere o constituie contemporaneitatea. „Temele construcției comunismului dictează scriitorilor datorită lor principală de a fi cronicarii mărețelor fapte ale poporului, propagandiști activi ai ideilor comunismului. Contemporaneitatea constituie astăzi principala cerință politică, artistică, estetică“. Poeții noștri ei

înșiși, participanți activi la opera de construire a noii vieți, a noii societăți, au simțit nevoia să se adreseze poporului, marii masă de cititori într-o formă directă, accesibilă și cuprinzătoare. Am asistat în acești cincisprezece ani la reînvierea și crearea unor specii poetice dintre cele mai diverse, la conturarea unor personalități artistice dintre cele mai deosebite pe tărîmul poeziei. Această nevoie de comunicare directă cu marile mase de cititori, avînd în față exemplul mării poezii sovietice și în primul rînd al lui Vladimir Maia-covski, a determinat dezvoltarea, înflorirea neobișnuită a poemului amplu, de largă respirație. Se include în această formulă poetică și balada, avînd ca model apropiat balada noastră populară, și desfășurarea epică, dramatică, și izbucnirea liberă, nestăvilită a lirismului, abordarea în stil maiakovskian a celor mai avîntate idei ale epocii.

Munca poetului în această perioadă de transformări revoluționare se aseamănă intrucitva cu aceea a reporterului. Și unul și altul sînt solicitați de marile idei și frămîntări ale epocii, de marile evenimente pe care le trăiesc; și unul și celălalt trebuie să se adreseze masei de cititori într-o formă directă și nouă totodată, pentru a comunica din multitudinea de fapte și de idei oferite de mărețele transformări revoluționare acele lucruri care le-au stimulat fantezia creatoare.

Dar și unul și celălalt trebuie să transmită operativ și mobilizator esența acestor lucruri, proiecția lor pe fondul istoriei. Adesea deci poetul ca și reporterul, povestește fapte și le comentează. Am asistat astfel la reînvierea poemului epic cu bogată tradiție în literatura populară și în cea cultă. În perioada imediat următoare lui 23 August, însă, creatorii unor asemenea poeme au fost priviți cu destulă neîncredere de către partizanii modernismului.

Pe aceștia îi indispunea însăși existența în literatura noastră clasică a unor poeme

de factură epică. Aversiunea pentru fapt era așa de mare încît, după cum se exprimă acad. G. Călinescu, triumful anecdoticului în poezie îi îngrozea pe moderniști. Cei care tăgăduiau epicului puterea de expresie în planul poetic, erau aceiași susținători ai teoriei după care poezia nu putea fi decît simplă notație întâmplătoare a stărilor și senzațiilor vagi, ori combinație de efecte muzicale fără nici un sens. Reintegrarea epicului în poezie a echivalat cu o acțiune salutară și innoitoare în procesul creării unei poezii populare democratice. Apariția unor poeme epice și balade de certă valoare literară cum sînt: „În frunte, comuniștii” și „Balada anului 1933” de Mihai Beniuc, „Minerij din Maramureș” și „Lazăr de la Rusca” de Dan Deșliu, „Balada tovarășului căzut împărțind „Sciința” în ilegalitate” sau „Vară fierbinte” de Victor Tulbure, „Tudor din Vladimiri” de Mihai Dragomir, „Bălcescu” de Eugen Jebeleanu ș.a. a dovedit odată mai mult șubrezenia teoriei reacționare după care poezia n-ar avea nici o legătură cu faptele, cu acțiunile oamenilor și deci și cu realitatea concretă.

Poezia epică nu exclude fantezia creatoare și mai ales nu e tot una cu relatarea seacă în versuri. E foarte adevărat că imediat după 23 August au fost unii care, dintr-o greșită înțelegere în genere a poeziei noi, au scris searbede relatări în versuri. Dar nu despre astfel de lucrări e vorba aici, ci despre piesele valoroase care evocă dramatic, emoționant, întâmplări, personaje, vorbind cititorilor despre trecutul ori despre prezentul patriei, din punctul de vedere al scriitorului militant.

Revoluția a readus în planul poetic, odată cu realitățile actuale, și faptele memorabile ale istoriei. Au căpătat astfel dreptul la întrupare poetică, grandiosul istoric: dramaticele încleștări de forțe din planul istoriei, luptele poporului pentru libertate, figurile eroilor săi. Poezia epică de după 23 August și-a descoperit o sursă de vigoare în experiența eroică a istoriei. Un exemplu grăitor în acest sens l-a dat un poet prin excelență liric: Eugen Jebe-

leanu, atît în poemul „În satul lui Sahia”, cît și în „Bălcescu”. Și vom vedea că nu e vorba de niciun paradox. În „Bălcescu” Eugen Jebeleanu a reînviat în versuri de o pregnanță și un lirism vibrant chipul eroului revoluției de la 1848. Figura marelui patriot și democrat revoluționar este privită cînd din planul îndepărtat al istoriei, conferindu-i-se dimensiuni legendare, încît pînă și forțele naturii, atunci cînd eroul e prigonit, se întrec să-l ajute:

(„De-și pune capul pe stîncă
Piatra grea se face blîndă
Și din piatra cît de grea
Omu-și face perina”)

cînd din planul apropiat al vremii în care Bălcescu apare ca o conștiință lucidă și ca un mare iubitor al celor mulți și opri-mați. În substanța epică densă a poemului sînt incluse numeroase pasaje de un lirism reținut, sobru, prin care poetul evocă atmosfera apăsătoare a timpului, suferința poporului obidit, luminînd astfel cauzele revoluției.

Dar de la diversele imagini reconstituind tabloul zguduitor al vieții celor săraci și înfomețați, poetul trece la o imagine globală; dimensiunile ei se măresc cuprinzînd întreg continentul:

„Se-ntinde foamea-n lume, amarnică și
goală
Cu trupul lung și palid, cu sîniul gri
de plumb,
Ea zămislește-n zdrențe copilul cel mai
scump,
Cu plete-nflăcărate și numele: Răscoală”.

Imaginea este răscolitoare: spectrul înfricoșător al foamei, care se întinde amenințător, greoi asupra lumii este pictat în tonuri sumbre, apocaliptice, dezvăluind totodată sensuri istorice.

Imaginea aceasta a grandiosului istoric dar în care eroul principal nu mai este o personalitate pregnantă ci o masă de oameni răsculați împotriva nedreptății, o oferă poemul „1907” al unui alt liric prin excelență, Tudor Arghezi. Comentîndu-i versurile, susținătorul frenetic al simbolismului și modernismului în poezie, Eu-

gen Lovinescu, îi reproșă înclinația polemică temperamentală. Ori tocmai pe această înclinație temperamentală pregnantă a lui Tudor Arghezi, se întemeiază lirismul ardent, imaginile scilpitoare ale poemului „1907”. Poemul se compune dintr-o suită de portrete, de fapte, fiecare constituind tablouri vii, cutremurătoare ale suferinței masei țărănești răsculate și ale cruzimii de neînchipuit arătate împotriva ei de clasele exploatare. Mișcându-se într-un cadru viguros realist, poetul sugerează cu o putere de evocare unică sărăcia în care se zbătea țărăimea înainte de o mie nouă sute șapte:

*„Toate erau din vămi în vămi,
Inchise ca în chingi cu catarămi,
Cu lacăte și cu fiște,
Ca să pricepi că fie nici praful nu-ți
rămîne,*

*Că toate sînt de tine,
De mîna și de gura ta streine”.*

„Chingile”, „catarămile”, „lacătele”, „fiștele” sînt tot atitea elemente care, aglomerate, sugerează foarte viu atmosfera de totală privațiune în care era obligat să trăiască țărănul român în vremea regimului burghez-moșieresc. Poetul găsește diferite imagini de o rară expresivitate pentru a exprima cauzele profunde, sociale și materiale ale răscoalei. E memorabilă de pildă imaginea răsculaților așa cum se desprinde ea din fragmentul „O răzbu-nare”. În fața judecății, unul din țărani dă la iveală în cuvinte zguduitoare ura sa imensă față de asupritori:

*„Eu ochi în ochi tot timpul cu moartea
și călăul
Nu uit cum trece-n glumă de-o clipă,
două, răul.
Aduni încet otrava, pînă se umple oala,
Și-atunci încep în tine svîcnirea și
răscoala
Și dai și rupi și sfărâmi orbește-apuci
și muști,
Nu te mai temi de oameni, de temniți
și de puști”.*

Totul e spus în fraze și imagini de o „tulburătoare simplitate, sau directitate”, dar

de o fluență poetică inegalabilă, cum remarca acad. G. Călinescu într-un articol din „Contemporanul”.

În aceeași ordine de idei, a reintegrării trecutului de luptă al poporului, în planul poetic, în planul eposului, trebuie amintite poemele și baladele lui Mihai Beniuc, Marcel Breslaşu, Victor Tulbure, Veronica Porumbacu, poeme care evocă momente din istoria luptei clasei muncitoare. Eroismul comuniștilor, sacrificiul lor în luptă, condiția vieții noi de astăzi, trăiesc în „Balada anului 1933”, de Mihai Beniuc. Poetul privește aici luptele clasei muncitoare ca demne continuări ale unui trecut de vitejie și eroism. Intreaga natură a țării stă mărturie acestui trecut glorios de luptă, continuată pînă în vremurile noastre: „Glod era de singe / Apa-nvolburată / Valul și azi plinge / De ce-a fost odată / Plugu-ades-înțoance / Firmitură de oase / Ierbele mănoase / Sug pentru mioarce / Din țărînă udă / Singe de voinic / Ce s-a stîns cu trudă / În grînele-n spic”. Poemul „În frunte comuniștii” este o continuare cu implicații epice, a „Baladei anului 1933” și evocă eroismul muncitorilor greviști de la Grivița, în luptă cu exploatarea capitalistă cu întreg aparatul represiv al statului burghez.

Aceeași forță morală de neînfrînt a luptătorilor comuniști care mobilizează și însuflește lupta de azi a constructorilor socialismului o dezvăluie și Victor Tulbure în dramatica „Baladă a tovarășului căzut împărțind „Scinteia” în ilegalitate”. Aici chipul luptătorului comunist în ilegalitate se profilează pe fondul suferințelor poporului ca un simbol luminos de nădejde:

*Om cu strai sărac
Și privire bună
Sufletul ți-e steag
Biruînd furtună.
Pe-unde pașii-ți duci
Lîngă nopți posace
Tristele uluci
Casele sărace
Cresc de bucurii
Și privesc spre mîine...”*

„Poezia începe tocmai acolo unde există o tendință”. Cuvintele acestea ale lui Maiakovski, sintetizează un adevăr pe care-l putem verifica parcurgînd peisajul nou al poeziei noastre din ultimii 15 ani. Analizînd cîteva poeme ample și căutînd să aflăm în ce constă originalitatea acestora, vom deosebi ca o trăsătură caracteristică a lor — indiferent dacă sînt inspirate din realitatea socialistă a țării sau dacă abordează trecutul de luptă al poporului — această tendință, această atitudine militantă a poezilor. Să ne gîndim de pildă, la poemul „1907” de Tudor Arghezi. Poetul recurge la modalitățile cele mai variate pentru a sugera realitățile din vremea răscoalei — mergînd pînă la satiră — dar toate aceste „peisagii” cum le întitulează autorul capătă o unitate prin felul cum sînt înfățișate. Autorul e comentatorul faptelor înfățișate, iar comentariul său exprimă întotdeauna solidaritatea cu țărănul împilat, în speță cu poporul. Uneori, comentatorul iese din cadrul acțiunii și se pomenește adresînd îndemnuri directe celor oprimați: „Ia pe ciocoi ca hreanul / și dă-l pe răzătoare” („Pe răzătoare”) sau:

„Vezi, dacă ceri tot mila tuturor?”

Dumitre, pune mîna pe topor !”

(„Arenda”)

În interpretarea fenomenelor din care se inspiră poezii noștri, răzbăte evident acel suflu nou, puternic, acea viziune clară și înaltă asupra fenomenelor, care se numește partinitate. Chiar atunci cînd tratează teme legate de o realitate situată undeva în trecutul de luptă al poporului, imaginile apar filtrate de sensibilitatea lucidă și fermă a poetului angajat în lupta pentru construirea unei societăți fără exploatare, concepute din perspectiva noastră revoluționară. Partinitatea poetului reiese și din interesul pe care-l acordă problemelor epocii și din modul cum abordează aceste probleme. În ultima vreme se remarcă o lărgire considerabilă a sferei de inspirație, o tendință către abordarea unor teme de o importanță universală. Poezii noștri sînt sensibili la marile probleme ale veacului și de pildă îi preocupă firesc problema

menținerii păcii în lume, dramele prin care trece omenirea în unele părți ale pămîntului, victoriile forțelor noului pretutindeni pe glob. Întrezărim aici același proces de obiectivare la care a ajuns poezia noastră în acești cincisprezece ani de realizări. Obiectivare care trebuie privită totodată ca o participare directă, pasionată la problemele veacului.

Această atitudine — ineputabilă sursă a noului lirism — incumbă răspunderi și presupune un orizont vast. Poetul Mihai Beniuc exprima de minune acest proces de participare aprinsă, pasionată, — dublată de răspundere —, a poetului la problemele epocii sale, în poezia „Inscripție”: „Răspunzi de fericirea lumii / Aici, pe suprafața humii, / În evul luminos și nou”.

În acest sens, poeme ca: „Ție-ți vorbesc, Americă” de Maria Banuș, „Cîntec de ruină” de Dan Deșliu, „Cancerul omenirii” de Nina Cassian, ciclul „Generația mea” de Veronica Porumbacu, „Războiul” de Mihai Dragomir, „Surisul Hiroshimei” de Eugen Jebeleanu, constituie tot atîtea exemple elocvente de atitudine cetățenească militantă. Aceasta se concretizează diferit în lirism autentic după personalitatea și aptitudinile creatoare ale fiecăruia.

Nina Cassian ne-a dat în „Cancerul omenirii” un excelent poem anti-imperialist. Atitudinea politică a poetei îmbracă aici haina ironiei mușcătoare față de obtuzitatea încăpățînată și agresivă a magnaților capitalului de peste Ocean. Cu sentimentul superiorității forțelor păcii și socialismului poeta ironizează „filozofia” meschină, interesată a regilor uraniului, tritiului sau plutoniului. Iată răspunsul pe care aceștia îl dau la întrebarea ce este o „bază militară” ?:

O bază militară este un lucru foarte bun.

Baza militară e un fel de bază.

Pe care se bazează

Concepțiile noastre despre lume,

Baza militară e o binefacere, o

binecuvîntare și o onoare

Pentru micile insule primitive fără nume,

Pentru măruntetele rase inferioare”...

Poeza dezvăluie adânc putreziciunea acestei filozofii, încă din titlul care fixează și imaginea de ansamblu a poemului. Bazele militare americane sînt asemuite sugestiv și caustic cancerului care roade fericirea și viața :

Nu trebuie pus globul la microscop

Nu-s necesare

Lenițele, radiografiile planetare,

Ca să convingi poezii, nepoezii,

Că există un cancer al lumii, care

unde apare,

Măntincă, roade frumusețea vieții."

Printre succesele pe care le-a înregistrat poemul de largă respirație nu putem trece cu vederea „Surîsul Hiroshimei“, recentul poem al lui Eugen Jebeleanu. Poemul este conceput ca o cutremurătoare evocare lirică a unui trecut nu prea îndepărtat, a cărui amintire încă „doare“ :

„Jertare pentru fiecare privire

Ce chiar de-i mîngîioasă, doare“.

Cataclismul provocat de monopolistiții americani, dimensiunile sale uriașe, Jebeleanu le proiectează pe un fundal cosmic. Glasul vibrant, grav, al poetului, este încărcat de durerea și de indignarea lumii întregi. Protestul poetului împotriva crimei uriașe comisă la Hiroșima, exprimă atitudinea unei lumi întregi, ultragiată în demnitatea ei, în dreptul ei la viață și la fericire. Autorii atrocității, capitaliștii americani, sînt zugrăviți în culori sumbre. Acțiunea lor criminală se aseamănă urmelor pustiitoare ale unui demon al distrugerii. Prin „Glasul muncitorului“ apare concentrată în poem, în versuri de o mare forță, hotărîrea de nestrămutat a omenirii de a opri mina asasinilor, de a mobiliza toate energiile constructive ale lumii împotriva lor :

Iau tot ce-i suferință, tot ce-i muncă,

Și le prefac în bucurie

Și într-o nouă zare,

Inaripată.

Eu nu pot fi ucis. Sînt pretutindeni.

Cu toți cei care suferă și luptă

Voi înălța cetatea din nou.

Poemul de largă respirație s-a dezvoltat ca o expresie adecvată necesității de comunicare directă a ideilor și sentimentelor celor mai arzătoare ale epocii noastre. El a tentat pe foarte mulți dintre poezii noștri de temperament și formația cea mai diferită. Am încercat să arătăm că abordarea poemului epic — de pildă — a ispitit chiar poezii prin excelență lirici cum sînt Arghezi sau Eugen Jebeleanu, care au îmbogățit genul cu piese strălucite, dovedind șubreziența teoriilor moderniste despre incompatibilitatea între faptul de viață și poezie. Profeția plină de suficiență a unor critici burghezi de odinioară, cum că va veni o vreme „cînd expresia directă a emoțiunii va fi privită ca insuficientă și ca o formă primitivă a unei arte începătoare“ s-a dovedit neîntemeiată pentru că era bazată pe o totală ignorare și disprețuire a realităților istorico-sociale. Niciodată ca în acești ani de după revoluție expresia directă a emoțiunii în poezie n-a cunoscut o înflorire mai mare, pentru că niciodată ca acum, poezia n-a fost destinată adevăratului ei prețuitor : poporul.

Așa cum spunea tov. N. S. Hrușciov în cuvîntul său adresat Congresului scriitorilor sovietici, nu a existat și nu există pentru poet, pentru scriitor, fericire mai mare decît aceea de a ști că servește cauzei poporului său pentru că : „Slujirea poporului este cea mai înaltă menire a scriitorilor“. Iar poezii noștri, alături de ceilalți oameni de artă din țara noastră au dovedit prin opera lor din răstimpul acestor 15 ani că au înțeles această înaltă menire.

CREATORI ȘI OPERE: V. EM. GALAN (I)

ION VITNER



Autorul „Bărăganului” este unul din prozatorii care au adus o contribuție substanțială la dezvoltarea realismului socialist în literatura noastră actuală. Importanța creației sale este prin urmare deosebită, iar analiza eroilor creați de Galan și a mijloacelor sale artistice, oferă un bun prilej de a defini în mod concret în ce constă calitativ ineditul pe care realismul socialist îl aduce viziunii literare.

V. Em. Galan este creator de „oameni dintr-o bucată”. Termenul îi aparține și este rezultatul unor meditații de ordin estetic, pentru că revine de câteva ori în intervențiile sale publicistice, pe probleme de teorie literară. Oamenii dintr-o bucată sînt, pentru Galan, cristalizări ale unor epoci istorice, sînt reprezentanții și creatorii unor lumi, predestinați prin însăși structura lor solidă, cu finalitate activă, să fie eroi literari remarcabili. „Epoca noastră — atrage atenția Galan — este doar mai mult decît oricare alta, epoca oamenilor dintr-o bucată”. Parțial, Galan este un discipol teoretic al lui Gorki și el se referă, în câteva rînduri, la premisele literare ale creatorului „Mamei”. Dar spre deosebire de Gorki, extrem de bogat în nuanțe, Galan simplifică oarecum lucrurile, stabilind un antagonism între „oamenii dintr-o bucată” și „complecși”: „Nu com-

plecșii duc greul în istorie, — notează prozatorul — în tot ce are ea măreț și jalnic, ci oamenii dintr-o bucată, oamenii în stare să se consacre cu totul idealului lor — care poate fi bun și al tuturor, sau egoist, mărginit, obtuz. În viață, ca și în literatură, oamenii dintr-o bucată, chiar și atunci cînd se prefac a fi complecși numai pentru a se face înțeleși complecșilor, apar oarecum ca un etalon la care se raportează o epocă întreagă — în toată complexitatea ei reală și cu toți „complecșii” la locul potrivit, adică într-un plan secundar”. („Viața romînească”, nr. 12, decembrie 1957).

Din fericire, antagonismul pe care Galan îl introduce în caracterologie, între **solizi și complecși**, este numai de ordin terminologic, luminînd o eroare fără consecințe, practice pentru arta sa de prozator, pentru că autorul romanului „Bărăgan” demonstrează în fapt, prin eroii săi cit de complexă, de fină și nuanțată este caracterologia „oamenilor dintr-o bucată”. Prin Anton Filip, eroul din „Bărăgan”, prin eroii remarcabili ai **ciclului chinezesc**, Galan dezvoltă în întreg univers sufleteș și etic al comuniștilor, al muncitorilor și țărănilor constructori ai socialismului, spirite revoluționare săvîrșind prefaceri fundamentale în viața socială. Harta sensibilității, a psihologiei și conștiinței eroilor săi revoluționari, a

muncitorului, în primul rând, este de o precizie și întindere unică, dacă nu mă înșel, în literatura noastră de astăzi. Un întreg necunoscut — din punct de vedere literar — a devenit cunoscut prin creația lui Galan.

Galan manifestă, în plus, sub raportul personalității artistice, o extraordinară aplicație de a vedea oameni, de a-i auzi și de a pătrunde în intimitatea universului lor sufleteș și moral. Tot ce intră în sfera percepției sale, se transformă în oameni. Din numărul destul de mare, al scriitorilor, călători contemporani pe marile întinderi depărtate ale Chinei, Galan este singurul care nu a luat cu sine nici mirajul peisajului exotic, nici strălucirea miturilor, nici uluitoarea bogăție a comorilor artei chineze. Imensitatea Chinei, ineditul climatului chinezesc, manifest în toate domeniile de activitate socială și spirituală, Galan le-a cristalizat în câțiva eroi (Han Ân, Tân Și-lou, Lu Pautin, Han Ji-sian, etc. etc.), primii eroi chinezi ai literaturii române. Din acest punct de vedere, cazul lui Galan este unic la noi și demonstrează deosebita sa aplicație de a crea oameni vii, care trăiesc cu intensitate și se mișcă impetuos, în afirmarea unor mari idealuri de viață. Dincolo de arta matură a prozei sale (sau prin ea), Galan este, un artist având, într-un grad înalt, cultul omului nou.

Începuturile literare ale lui V. Em. Galan se exercită în două direcții, cu totul diferite. „Cărămidarii” este o năvelă tragică, nu lipsită de melodramatism, având ca decor groapa Cuțarida (care-l va atrage, cu mult mai puternic, și pe Eugen Barbu, în etapa debutului său literar). Călugărașu, eroul năvelei, prefigurează seria „oamenilor dintr-o bucată”, pentru care V. Em. Galan manifestă preferințe. Aparențele eroului sînt menite să înșele un ochi superficial: „Era gîngav, și din pricina asta nu-i plăcea să vorbească. Pe drept sau pe nedrept, oamenii îl țineau de zănat. La început, ca toți slabii, a avut de îndurat mai mult

decît au îndurat ceilalți. Dar știa să rabde.” Forța lui Călugărașu este de natură spirituală. El este un autentic artist, azvîrlit de un destin nefericit în groapa Cuțarida. Mîinile sale știu să modeleze lutul cu un meșteșug desăvîrșit și produc „teracota venețiană prima”, după care se pasionează Paolo Ferucci, Talianu, antreprenorul cărămidăriei. Călugărașu muncește zi și noapte, fără răgaz și produce, pentru un derizoriu salariu de cărămidar, adevărate opere de artă pe care Talianul le vinde pe sume fabuloase. În existența de exploatare a lui Călugărașu există o singură lumină: Maria, iubita lui, femeie de o frumusețe ieșită din comun, pripășită, nu știe cum, pe lîngă el. Talianu i-o răpește, o duce în oraș, ca jîitoare a lui. Călugărașu zdrobit, se zbate între viață și moarte, dar încet, încet, își revine și începe din nou să muncească. Închis în magazia lui lucrează zi și noapte, ferindu-se de privirile indiscrete ale cărămidarilor. La înfundarea cuptorului de cărămidă Călugărașu aduce în brațe: „o matahală mare, mare, atît de grea, încît de la un pas la altul, credeam c-o să-l doboare și o să-l facă una cu pămîntul”. Într-o sim-bătată noapte, cuptorul este desfăcut în prezența Talianului. La lumina felinarelor, pe marginea cuptorului apare Maria: „Sedea în picioare, drept, uitîndu-se în jos către noi... O Marie — Doamne, cum de n-am simțit în clipa aceea nici un fel de rușine? — o Marie goală și frumoasă, așa cum a făcut-o mă-sa și cum ar fi crescut-o păcatele”. Alături de Talianu privitorii sînt în extaz, cînd brusc lutul creat de Călugărașu se înalță ca de un staț de om și se prăbușește în capul antreprenorului, ucigîndu-l pe loc. Achetații nu pot afla nici un vinovat, iar Călugărașu dispăruse fără urmă cîteva zile înainte de desfacerea cuptorului, astfel că nu putea fi bănuț. Un singur ochi, al povestitorului, văzuse o umbră înalțînd statuia și azvîrlînd-o în capul Talianului, o umbră care aducea cu sculptorul dispărut, dar povestitorul a tăcut, cu dis-

creție. Peste mulți ani naratorul aude că într-un sat din preajma Bacăului s-ar afla un cărămidar sărac, Călugărașu, împreună cu femeia lui Maria, amândoi bătrâni și âmăriți.

„Cărămidarii”, povestire de atmosferă și intrigă romantică, oarecum hoffmaniană, vădește aptitudinea lui Galan de a creiona siluete vii, care trăiesc și se mișcă chiar atunci când sînt construite dintr-un material rudimentar.

Aproape în același timp cu elaborarea nuvelei sale tragice, prozatorul începe să publice în „Știința” din 1946, în cadrul marelui campanii electorale din acel an, „Memoriile agentului electoral Teică Pasăre”. Timp de cîteva luni cititorii au urmărit, într-un excelent foileton zilnic, avaturile unui agent electoral al partidelor istorice, dezvăluindu-le memorialistic turpitudinea, combinațiile politice tenebroase, jaful în avutul public, teroarea exercitată asupra maselor, etc. etc.

Cu memoriile lui Teică Pasăre, Galan se manifestă ca subtil prozator satiric, utilizînd o ironie fină, swiftiană, în sensul reducerii la absurd a adversarului, în mod metodic și cu toată seriozitatea. Teică Pasăre relatează amănunțit, pasionat, diferitele aventuri ale existenței sale de agent electoral, cu un limbaj pitoresc, cu inteligență și vervă narativă. Viața politică a partidelor reacțiunii este văzută astfel de un observator intern și cetatea adversă este distrusă, cu ironie nocivă, nimicitoare, nu printr-un asalt al zidurilor, ci printr-un atac pornit dinăuntru. În orice caz, într-o vastă literatură electorală, cu veche tradiție în presa noastră satirică, Galan crează un erou memorabil, rezultat dintr-un aliaj de spirit practic frust, bun simț și jocositate, spirit critic și slugărnice, ironie și dorință oarbă de parvenire. Prin pana prozatorului, Teică Pasăre povestește cu umor captivant, îndeletnicirile sale de agent electoral fiind narate, nu odată, cu un comic buf.

Tot ca autor satiric se manifestă Galan și în nuvela „Potopul”. Reconstituire

cronicărească a Renașterii italiene (sec. XVI), „Potopul” pornește de la un dat istoric real și anume disputa teoretică dintre matematicianul și astronomul Johann Stoeffler, prevestitor în niște efemere astrologice al unui uriaș diluviu pentru anul 1524 și Agostino Nifo, filozof scolastic, care în răspunsul său (De falsa diluvii prognosticatione, Neapole 1519) combate cu competență aserțiunile astronomului german. Răspunsul era cu atât mai necesar cu cît prevestirea lui Stoeffler provocase o mare neliniște în cercuri foarte largi, mai ales germane, și o extraordinară scumpire a mijloacelor de navigație.

Într-o bună pasișă de stil cronicăresc, prozatorul reconstituie viața la curtea papală, meschinăria intereselor financiare ale papei, care caută să-și alcătuiască o flotă cu ajutorul căreia să jefuiască aurul ținuturilor îndepărtate ale chitaților, indienilor și patagonilor. De pe urma cupidității papale profită în primul rînd cardinalul Marcianus Lombardus, trimis la Altona cu sumele prevăzute pentru construcția corăbiilor necesare. În călătoria sa, cardinalul, spirit viu și interesat de toate manifestările epocii, află de prevestirea lui Stoeffler, de unde toată intriga nuvelei. La întoarcere Marcianus, care absentase mult timp, este destituit, dar cu banii sustrași comenzii papale el devine neguțătorul Marciano da Sandrio și fiind deținătorul secretului flotei construită în taină la Altona, poate să se prezinte înainte de termenul fixat la șantierul meșterului Hans Krammer, care-i pune la dispoziție corăbiile, fără ezitare. În același timp fostul cardinal multiplică și împarte astrologul lui Stoeffler împrășiind panică și mărind, drept urmare, prețul corăbiilor. Ajuns la Veneția Marciano de Sandrio își vinde flota pe un preț fabulos, cîteva corăbii fiind date chiar papei și se retrage liniștit într-un castel somptuos. Corăbiile cumpărate, papa le încredințează unui navigator reputat, în vederea expediției plănuită, dar trimisul destinat să înmulțească aurul

papal se dedă pirateriei pe cont propriu în apele Mediteranei, arborînd pe lângă steagul tradițional al piraților și flamura statului papal, într-o nimerită alăturare.

„Hronicul popilor din Florența” este evocat cu fină ironie în perspectiva unei finalități precise: dezvăluirea caracterului lumesc, economic, al superstițiilor, ereziilor, zvonurilor cu caracter mistic: „Așadar — scrie autorul — pentru ca istoria să fie înțelesă întru care au trăit vlădicii, mirenii, înțelepții și cronicarii de acum patru veacuri să nu se fi irosit degeaba, pofdesc pe cititor să se întoarcă la început, să citească învățătura încăodată, și, cînd o auzi zvon de potop ori de altă nenorocire, să se gîndescă bine la sfada care s-a iscat mai de mult între învățatul Agostino Nifo și răposatul astrolog din Ulm, Johann Stoeffler, — și să ia aminte de nu cumva într-un loc oareșicare, în țara nemților sau într-altă parte, cineva poftește să vadă prețul corăbiilor sălînd”. Dar, dincolo de această finalitate mărturisită, proiecția satirei este cu mult mai largă, extinzîndu-se asupra instituției străvechi a papalității și dezvăluind rosturile economice ale luptelor religioase și ale religiei înseși. Satiră anticlericală, fără ostentație, nuvela „Potop” crează personajul pitoresc al cardinalului Marcianus căruia: „ii mersese buhul și pentru iscusința cu care minuia jocul zarurilor, precum și jocul tablelor persienești ori arăbești — numite-n vremea noastră cărți de joc iar atunci „tarocchi” — cum și pentru felul de a stăpîni și ia stîrni multe alte jocuri ce se obișnuiau prin hanuri; jocuri care, din voia Domnului, sfîrșeau totdeauna cu trecerea aurului din buzunarul drumeților bogați în buzunarul sfinției sale”.

Nu lipsită de umor, în iprocrizia ei naivă, este și scrisoarea papei Leon către piratul apelor mediteraneene, pe vasele furate, scrisoare prin care caută să-l înduplece pe fur să revie la sentimente mai bune și în care transpare mentalitatea înaltului pontif, cu privire la piraterie (am spune, în limbaj mo-

dern, colonialism): „ridicatul aurului și al podoabelor nu era îngăduit de Dumnezeu decît în apele indienilor, ale chitaților și ale patagonilor aceștia fiind toți păgîni și fiind sălășluiți în locuri de părtate”.

În „Potop” ne aflăm în fața unui umorist care rîde reținut, discret, la modul oarecum englezesc, dar pe motive bine întemeiate, prin subtilitate și ironie fină.

Nuvela — am văzut — este o ficțiune pornind de la un fapt istoric real. În cadrul ficțiunii, cu aluzii permanente la realități trecute, prozatorul și-a luat libertăți față de istorie, diformînd-o în sensul necesităților intrigii sale. Astfel Agostino Nifo e prezentat ca modest învățat al curții papale, răsplătit pentru serviciile sale cărturărești cu bani de argint „cu zimții piliți numai pe jumătate”, și de aramă, din care învățatul își tirguiește „la dugheana unui anume Pietro Catrenzi... o pereche de încălțări aproape nepurtate”. Imaginea, nu lipsită de umor și ironie, este neconformă cu adevărul istoric.

Astfel Agostino Nifo nu a fost un ins menit să poarte „încălțări aproape nepurtate”. Autorul pamfletului „De falsa diluvii prognosticatione” era intimul, protejatul papei Leon X și mandatarul acestuia în problemele filozofice ale timpului. Împotriva tezelor, cu caracter laic și parțial materialiste ale lui Pomponazzi, privind caracterul muritor al sufletului omenesc, Nifo scrie, la îndemnul papei, lucrarea „De immortalitate animae” (1518), apărînd misticismul averroist. Nifo a fost un filozof scolastic cu reputație la curțile din Neapole, Padova, Roma, Nisa, Bologna, Palermo, unde preda, cu jovialitate, într-un stil oratoric nu lipsit de umor și anecdotică, foarte prețuit în acel timp, credințele sale filozofice, idealiste și mistice, construite pe teze luate din Aristotel și Averroes. Pentru activitatea sa, papa Leon X l-a investit cu titlul de conte palatin, Nifo nefiind prin urmare un umil slujbaş, căutător de încălțări uzate, ci un membru al aristocrației.

Pe de altă parte papa Leon X este prezentat cu totul unilateral ca un ins cupid preocupat exclusiv de problemele tezaurului, cu înclinări mistice. Adevărul este că fiul lui Laurențiu de Medici, interesat desigur, ca oricare alt papă, de creșterea finanțelor proprii, indiferent de căile indicate pentru aceasta, a fost un prelat foarte laic în moravuri, un mare amator de petreceri burlești și bufonade, trecîndu-și timpul în preocupări frivole și în mijlocul unei curți fastuoase, extrem de mondene. Dincolo de toate viciile, al căror entuziast exponent a fost, Leon X a fost însă și protectorul lui Rafael, Michel-Angelo, Corregio, a creiat mari biblioteci și a construit bazilica Sf. Petru din banii luați pe indulgențe. Leon X nu a mai apucat anul 1524, fatal prin diluviul prezis de Stoeffler, pentru că a răposat în anul 1521.

În ceea ce privește matematicianul și astronomul german, prezentat ca „astrolog mincinos din cetatea Ulm”, el a profesat la Tübingen, unde a trăit între 1472 și 1530. Prin urmare este cu neputință să fi murit cu opt decenii mai înainte de evenimentele relatate în novelă, așa cum afirmă prozatorul. Stoeffler a prevestit nu numai diluviul anului 1524 dar, pe baza unor calcule complicate, ziua precisă a propriului său sfîrșit, din cauza unui corp greu care-i va cădea în cap. Dacă, în căzul diluviului, a greșit, nu tot astfel s-a întîmplat cu propriul său final. Legenda spune că în ziua fatală, sorocită de el însuși, Stoeffler a stat închis în casă, nu a primit, din prudență, decît cîțiva întîmi și spre seară se gîndea satisfăcut că a învins termenul nefast. Spre a se destinde, din încordarea atîtor ore de grea așteptare, s-a suit pe un scaun pentru a lua o carte dintr-un raft îndepărtat al bibliotecii sale. Raftul s-a prăbușit, cu cărți cu tot, în capul nefericitului astronom, îndeplinind sumbra prevestire.

Pentru un umorist de talia lui Galan, destinul lui Stoeffler ar fi fost poate mai interesant chiar decît acela al cardinalului Marcianus.

Să ne fie iertată precizarea pe care am făcut-o, dar, dacă prozatorului îi sînt îngăduite licențe istorice, desigur că nu pot fi blamate digresiunile criticului.

*
* * *

În evoluția sa ulterioară, Galan reunește cele două direcții ale debutului său. Proza sa nu se dezvoltă exclusiv în sensul satirei, așa cum s-ar fi putut crede, din pasiunea evidentă pentru acest gen dovedită cu memoriile lui Teică Pasăre și avaturile ecleziastice din „Potop”, dar integrează viziunea satirică într-un proces creator complex, în care risul și durerea coexistă. În toată creația sa există un filon de umor, care pe alocuri se manifestă exploziv, rămînînd de cele mai multe ori latent, ca manifestare a unei puternice lucidități, încrederi în om și în destinul său istoric. Acest filon umoristic, nelipsit de o doză de ironie superioară, în sensul bun al cuvîntului, conferă marilor drame și lupte umane pe care le narează, un suflu optimist, chiar atunci cînd ochiul său fixează înfrîngeri și suferință.

Caracteristic în acest sens este romanul „Zorii Robilor”, în care răscoalele țărănești sînt privite dintr-un unghi uinedit, în bogata literatură închinată zguduitoarelor evenimente din 1907. Pe Galan îl interesează, cu precădere, legăturile care au existat între muncitori și țărăni răsculați, prin urmare o problemă de tradiție a unui fapt istoric fundamental pentru așezarea noastră socialistă: alianța dintre muncitorime și țărănimea săracă și mijlocașă, sub conducerea partidului clasei muncitoare. „Zorii Robilor” validează artistic ceea ce documentele istorice arată cu prisosință și anume existența tradițională a legăturilor dintre muncitori și țărani, pasiunea depusă de păturile muncitorești avansate pentru eliberarea din exploatare a maselor țărănești, în perioade istorice foarte grele, cînd lipsa unui partid revoluționar nu putea asigura succesul deplin al unei asemenea lupte dificile.

În parcul muncitoresc din Pașcani există un monument ridicat în amintirea răscoalelor țărănești de acum 50 de ani și a sprijinului dat țăranilor de muncitorii din oraș. Pe placa monumentului stă scris : „În amintirea luptei muncitorilor de la Atelierele C.F.R. Pașcani care, în martie 1907, au eliberat pe capii răscoalei țărănești arestați, din trenul care-i transporta spre închisoare...”

Nucleul romanului „Zorii Robilor” îl alcătuiește acest fapt istoric. Romancierul reconstituie cu minuțiozitate imaginea vieții muncitorești, la începutul secolului XX —, în orașul provincial al Moldovei. Ne aflăm după trădarea generoșilor și orientarea lor distructivă se mai face resimțită, stînjinind eforturile depuse de un mînunchi muncitoresc animat de spirit revoluționar, în scopul refacerii și consolidării mișcării socialiste. Vechea mentalitate, pașnică cu ori ce preț, mînează conștiința, altfel onestă, a unui bătrîn muncitor și activist ca Roman Lupu. Traiectoria lui, în lumina evenimentelor dramatice pe care le trăiește, nu este nici lineară și nici continuu ascendentă. Numai cînd focul răscoalelor se aprinde, el înțelege că activitatea revoluționară este singura în stare să rezolve problema socială, iese din pasivitate, aderă la linia politică a lui Frimu, devenind un activist ilegal al mișcării muncitorești și ardent sprijinitor al cauzei răsculaților. Figura lui Roman Lupu, dezbaterile interioare ale bătrînului și onestului muncitor, pentru a găsi adevărata cale a unei activități cu adevărat proletare, se detașează din paginile cărții, dau personajului un puternic relief. De fapt, romanul este dominat de un cuplu de bătrîni. Legat de Roman Lupu și proiectîndu-se monumental, pe fundalul istoric al cărții, apare Gheorghe Dima, unul din conducătorii răscoalelor țărănești. Veteran și erou al războiului pentru independență, trecut prin cazne și închisoări pentru îndrăzneala de a-și fi apărat dreptul la viață, Gheorghe Dima, în anii bătrîneții sale, este un uriaș sadovenian a cărui forță fizică excepțională este

dominată de blîndețe și înțelepciune. Avataurile vieții lui Dima sînt înspăimîntătoare, dar uriașul le-a suportat cu demnitate, extrăgîndu-și tîlcuri din fiecare nefericire. Conștiința sa este animată de o dialectică profundă în simplitatea ei, izvorul optimismului său intangibil : — „Stai... și te uiji cum bat valurile într-un mal ; și malul îți pare tărie, iar valurile se sparg în el și trec înainte, trec. Trece unul, zece, o sută, o mie și o mie de mii de valuri, și fiecare sapă, udă, înmoaie, roade, dar de văzut nu se vede nimic. Și într-o bună zi, uite, mai vine un val — și malul se prăbușește dintr-odată biruit. Și n-a fost decît un val. Dar valul ista, uite, dă la iveală toată treaba valurilor ce-au trecut mai înainte”.

Dima este impresionat de lupta muncitorilor cefești din Pașcani, cunoaște apoi un revoluționar de pe crucișătorul „Potemkin” și-i ascultă cu sete îndemnurile, astfel că participarea sa la răscoală este animată de o înțelegere adîncă a evenimentelor. La parte alături de muncitori în gara Pașcani, la eliberarea țăranilor închiși în vagoanele de vite, este arestat și suportă cu tărie inflexibilă, deși bătrîn, soarta fraților săi de suferință. În finalul romanului Dima alungat de mizeria din satul său, devine muncitor pe șantierul unei fabrici în construcție. Întîmplările existenței sale agitate, se închid pe o frumoasă imagine monumentală și simbolică : „L-am aflat pe Gheorghe Dima. Stătea în picioare, lîngă focul lor, de cine știe cîtă vreme, înalt, cu părul alb, înviorat ușor de boarea serii, sprijinind parcă pe umăr constelațiile orizontului depărtat”.

Cuplul bătrînilor este înconjurat, în roman, de o multitudine de personaje, mai mult sau mai puțin episodice, din diferitele medii sociale pe care mișcarea epică le antrenează. Deși pe un al doilea plan, ca relief și ca prezență, nu poate fi ignorat un personaj ca Petrescu, muncitor turnător, spirit revoluționar de o frumoasă fermitate, care îndură inflexibil reprimarea polițienească, după răscoală, fără să accepte pactul cu liberalii și, prin urmare,

trădarea muncitorilor, pe care autoritățile i-o propun, în schimbul eliberării. Din masa țărănilor răsar figuri de răsculați ca Fomete, Gradic, Gurie al lui Bordeian, iar din mediul micii burghezii politicianiste un Mirel Pascu, tânăr avocat „generos”, fost socialist trecut la liberali, versat în manevre politice, organizator, împreună cu Solomon Zoifer, bogătaş liberal, al unui pogrom în urbea Pașcanilor, destinat să precipite căderea conservatorilor.

„Zorii Robilor” este un roman al unor medii sociale variate, cercetate de un ochi inteligent și priceput în a detașa figuri reprezentative din masa informă. Romanul surprinde și mari mișcări colective. Răscoalele țărănești au un ritm lent, molcom, moldovenesc, și cu toate că ocupă un spațiu destul de mare, se află prin lipsă de emotivitate pe un plan secundar. Răsculații lui Galan sînt pașnici și nu fac vărsare de sînge. Cînd sătenii din Robi pun mîna pe boierul Grigore Vîrnăv, satrapul lor, între ei și boier are loc un lung, foarte lung și sfătos dialog, la capătul căruia boierul are tocmai bine posibilitatea să scape și să se închidă în conac.

Cu mult mai vie, prin varietate de planuri (autoritățile, mase, oameni politici ai burghezii) și mișcare, este scena eliberării țărănilor din vagoanele plumbuite, în gara Pașcani.

Prin limbaj și eroi (Gheorghe Dima, în special) romanul este al unui bun discipol al artei sadoveniene, fără ca aceasta să fie singura experiență utilă prozatorului, la acest debut romanesc. Filonul satiric atît de specific artei lui Galan, se exercită din plin în „Zorii Robilor”, atunci cînd în scenă apar reprezentanții burgheziei și moșierimii.

Mirel Pascu, avocatul „generos”, este un Cațavencu, la modul serios, mînuind cu abilitate fraza patriciară și demagogică. Portretul domnului Tufescu, procurorul Fălticeniilor, este trasat din excelente linii caricaturale, care semnalează exclusiv prezența organului olfactiv: „Nu, nasul domnului Tufescu nu era artificial. Era un nas adevărat, crescut în modul cel mai

firesc, cu puțință. Un nas cu temelii poate cam prea largi, înălțate însă la început normal, drept, ca ori ce legitim acoperis, al rădăcinii mustăților, și abia mai apoi, de la jumătate înainte, pornit îndrăzneț în vînt, ca o trompă, întinzînd pînă cine știe unde o pereche de nări lungi și păroase, asemănătoare oarecum cu căușul interior al urechilor de măgar”. Tipul domnișoarei Vrînceanu, moșierică din Costești, „băbă-tie mărunțică, stafidită, îmbrăcată într-o polcuță veche și o sumedenie de șaluri, toate negre”, care protestează vehement cînd e numită doamnă (— „Nu doamnă, domnișoară!... Eu îs chiar domnișoară!...”) — este irezistibil, iar ticul „domnișoarei”, cu paharul de apă cerut de repetate ori, pînă la pliatis și istov, șefului de gară, amintește de Caragiale.

De marele maestru al satirei și umorului național, amintește și preferința lui V. Em. Galaș pentru elementul auditiv în tipologia umană. Un glas omenesc îi evocă o întreagă istorie, pe care o relatează cu reală satisfacție. La Galan pasiunea pentru timbrul, inflexiunile, particularitățile vocii umane, este atît de evidentă, încît, de multe ori, ai sentimentul că vizualitatea nu-i slujește decît la precizarea unui contur care a existat, prefigurată în amplul ecou al sonorității vocale. Nu arareori portretul satiric se reduce la înregistrarea glasului, cum este cazul „romancierului” **Zorz Canicula-Purcuș**, protejatul banche-rului Chrisovelli: „Aaaa, interesant, interesant!... În planul întîii, te-i? O femeie, o fată de baron, da ilegală. Si baronul o înfișcă, și-o crește, și-o iubește, și ea nici nu știe despre mă-sa nimic. Si baronul o crește la sară, în castel (că are s-un castel la sară, pe mosie, cu sluzi, cu fettori, cu lachei). Si fata crește si nu cunoaste alt bărbat propriu zis decît pe baron. Niți un bărbat! Si fata-i blondă, iar baronul tot blond. Seamănă! Si fata îl iubește, îl iubește!... Pe urmă înfepe volumul doi. La douzeți și finți de ani baronul o mărită. O mărită cu alt baron”. Inventatorul „dețeismului” (adică **deceism**, de unde și numele personajului, în sonori-

tățile lui reale, George Canicula-Pourquoi), figură episodică, este un îndepărtat ecou al lui Agamiță Dandanache și particularitățile sale vocale, înregistrate cu exces, nu oferă formula cea mai fericită, din punct de vedere artistic. Din partea prozatorului tendința este, însă, cu neputință de stăpînit și excesul fonc va fi repetat, nu odată, de-a lungul creației sale.

Arta satirei și a ironiei fine, este pe deplin realizată în „Zorii Robilor”, prin „Salcia din Ostrov”, capitol demn de a figura în ori ce antologie a prozei satirice actuale.

Membrii aristocrației pășcănene vor să se înscrie în analele istoriei ca „generația de la Expozițiune” și plănuiesc să trimită la expoziția jubiliară, de tristă amintire, din 1906 „o salcie plîngătoare de la Mircești, din frumoasa luncă românească pe care a cîntat-o Vasile Alecsandri”. Moșia Vîrnoveni fiind însă mai aproape, salcia „de la Mircești”, este aleasă într-un ostrov de pe pămîntul boierului Grigore Vîrnav, ostrov pe care Gheorghe Dima, trudind o viață de om, a consolidat cu ajutorul unei splendide sălcii, pămîntul mișcător. În mijlocul unei adevărate solemnități, cu o largă mobilizare a țăranilor amărîți și mizeri, salcia e scoasă, cu rădăcini cu tot, și trimisă, împreună cu cîteva vagoane din pămîntul falsului Mircești, la expoziție.

Agitația în jurul salciei, alegerea ei de către doamna Florica Muțescu, pe lângă care se depun insistențe („Du'că Florica fie-ți milă de noi!... Duducă Florica, noi la floricele, la poezele, la de-alde-astea noi nu ne pricepem... Salcia mata trebuie s-o alegi... Salcia va rămîne în istorie...”), febrilele pregătiri ale autorităților pentru scoaterea și transportarea salciei, „dizertasiunea” boierului Fănică Bonachi, ființă lui Gheorghe Dima, zdrobit de durere în fața distrugerii singurului său avut, sînt elemente ale unei largi compoziții satirice, în care ignoranța, vanitatea, agitația sterilă, slugărnicia, ipocrizia, indiferența față de durerea țărănească, a personajelor de diferite categorii, din

mediul boieresc și burghez, sînt reliefate în contrast cu drama lui Dima jefuit de pămîntul său, și a țăranilor care așteaptă zile întregi în ploaie, momentul crucial al alegerii salciei.

Optica socială a romanului, captivantă prin ineditul ei, este umbrită de proiectarea neveridică a problemelor prezentului în epoca 1907. Legăturile firești dintre muncitori și țăranii răsculați sînt hiperbolizate. Pe alocuri răscoalele sînt văzute în proiecția exagerată a unei adevărate revoluții, condusă de către muncitori. Capitolul „Asaltul cerului” începe cu un instructaj revoluționar detaliat, la care „muncitorii conștienți” Ilie Nastaciuc și Dragomir Proca îl supun pe nedumeritul Gheorghe Dimă, uluit de cuvinte ca „mișcare”, „mișune”, „disciplină”. Planul de luptă expus lui Dima are aspecte militare: „Numai să fim deajunși și s-avem o înțelegere și o disciplină... adică o rînduială... mai ceva ca-n armată”. De disciplină militară vorbesc și discipolii simbolicului Țarcă, iar asaltul țăranimii asupra lașilor este văzut, de înflăcăratul Petrescu, sub prisma formațiilor militare perfecte, creind, de fapt, o nedumerire asupra eșecului unor astfel de mișcări organizate în mod desăvîrșit.

Unele personaje nici nu pronunță cuvîntul răscoală, ci numai pe acela de revoluție. „În cîteva zile — vorbește Dragomir Proca, poate să se schimbe în țară toate cele. Dacă revoluția s-o porni așa cum trebuie, apoi...” Muncitorul turnător Petrescu, animatorul muncitorimii pășcănene, ține la un moment dat un lung discurs tovarășului său Ion Ioană, în care răscoalele sînt propriu zis abandonate în favoarea momentului revoluționar, pe care Petrescu îl vede iminent: „dezarmăm soldații, instituim o putere proletară în țîrg, formăm un detașament mobil, un tren cu oameni înarmați, muncitori și țărani — ocupăm gările și țîrgurile spre lași, pe urmă spre Fălticeni, după asta spre București dac-o trebui... Ne trebuie un manifest care să dea răsculaților te-

luri, care să arate țăranilor că toată frământarea lor se duce de răpă, dacă nu îmbrățișează țelurile revoluției proletare... Un manifest care să ne învețe ce să facem cu firgurile pe care trebuie să le ocupăm, ce să facem cu autoritățile vechi..."

Într-o atmosferă de entuziastă diformare a adevărului istoric, nu este de mirare că țăranul Marcu Brețcu face planurile unei gospodării colective a viteilor satului, cu detalii în ceea ce privește împărțirea produselor și ciștigului. Dacă nuvela „Potop”, ca anecdotă anticlericală, nu suferă în urma diformării adevărului istoric, romanul „Zorii Robilor”, ca frescă a unei mari mișcări sociale intrată în tradiția progresistă a poporului, este afectat de retrospecția realizată printr-un decalc al prezentului. Eroarea ideologică viciază imaginea artistică. Adevărul este că personajele purtătoare ale unor astfel de teze, în contradicție cu adevărul istoric, sînt create ad-hoc, pentru ilustrare, prin dialog, a unei atmosfere revoluționare, care nu există

ca acțiune. Drept urmare pagini întregi ale romanului sînt parazitare, răscoalele sînt practic abandonate pentru că este așteptată revoluția, iar aceasta nu se manifestă, pentru că nici istoria nu a înregistrat-o.

Romanul a fost salvat de la eșec datorită artei narrative a prozatorului, interesului suscitată de personaje ca Gheorghie Dima și unor capitole sau episoade în care se exercită din plin verva satirică, atît de familiară prozei lui Galan.

De altfel, cu „Zorii Robilor” se încheie un întreg capitol al creației lui V. Em. Galan. Trecutul istoric, mai mult sau mai puțin apropiat, este părăsit pentru contemporaneitate. Prezentul se pare că este timpul istoric cel mai favorabil artei lui Galan. În ori ce caz, romanul, „Bărăgan”, volumele „Vecinii” și „Mesajul lui U lun-Tuo” (ciclul chinezesc), nuvele ca „La răzeși” pe care le vom analiza în numărul viitor al revistei, alcătuiesc în proza lui Galan o etapă distinctă, așezată sub semnul realismului socialist.

LITERATURĂ — FILM — ECRANIZARE

ECATERINA OPROIU

1. O discuție despre ecranizare se impune în momentul de față ca o necesitate obiectivă.

În primul rând discuția este impusă de spectatori. Revoluția culturală a făcut ca cinematografia să devină la noi în mod practic o artă populară. Aceasta se vede nu numai din numărul imens al consumatorilor acestei arte, dar și din rezonanța pe care ea o are în public. Faceți o anchetă despre ultimul film! Veți descoperi în fiecare pieton un cronicar cinematografic necunoscut.

Cînd filmul, care este prin natura lui popular, își pune ca obiectiv ecranizarea unei opere literare și ea populare — în mod firesc interesul spectatorului se dublează pentru că eroii marilor cărți au ieșit din patrimoniul strict al literaturii și au intrat în patrimoniul maselor devenind un bun al lor. În acest caz competența și interesul se măresc pentru că spectatorii au de-a face cu opere de care sînt intelectual și afectiv legați.

Discuția o impune în al doilea rînd însăși producția cinematografică. Să cercetăm lista filmelor vizionate în aceste ultime luni dominate de „Pe Donul liniștit“, „Surorile“, „Idiotul“, „Infrîngerea“, „D-ale carnavalului“, „Gervaise“, etc. Să facem și un sondaj public: „Care sînt filmele din ultimii ani pe care le socotiți memorabile? Să întocmim o listă asupra producției românești (de lung metraj). Dacă pînă acum nu

am avut-o, vom avea îndată revelația lucrului pe care ecranizarea îl ocupă în producția internațională, iar în ceea ce privește producția romînească vom descoperi că peste 60% din ansamblul ei, stă sub semnul ecranizării.

2. Dacă nici o artă nu poate trăi în atmosfera pură a mijloacelor sale specifice, deci despărțită printr-un perete de sticlă de celelalte arte — atunci cu atît mai mult în cazul cinematografiei, autarhia va fi imposibilă și absurdă, pentru că prin structura sa filmul pretinde cea mai largă colaborare pe care o cunoaște istoria artelor (literatură, artă dramatică, arte plastice, muzică, arhitectură, dans, etc.) Limbajul propriu al filmului nu se poate realiza într-o operă realistă în afara acestei colaborări necesare. Filmul are nevoie prin structura sa de literatură, așa cum molecula apei are nevoie de cei doi atomi de hidrogen.

În cadrul întregului cinematografic, literatura ocupă de altfel, un rol esențial. Ea organizează, face lizibilă, dă un sens lumii materiale pe care o surprinde și o fixează aparatul de filmat. Un obraz crispat, o mîină tremurîndă, niște copaci înfloriți, niște automobile în viteză, cîțiva copii plîngînd — imagini disperate, rigide, acumulate anarhic pe peliculă, devin flexibile, se acordează și încep să comunice între

ele în momentul în care sînt ordonate pe firul unei idei literare. Ideia literară, povestirea, cu tot ceea ce presupune (creare de tipuri, ciocnire de caractere, gradație dramatică, etc.) imprimă materialului filmat o mișcare, îi dă un sens, îl încarcă cu o anumită semnificație. Fără semnificația morală, politică, socială pe care literatura realistă o dă materialului filmat, cele mai impresionante imagini luate din unghiurile cele mai surprinzătoare, luminate în chipul cel mai ingenios, nu reprezintă decît un album în stare dinamică și nimic altceva.

Și în privința aceasta filmul socialist care pornește de la ideea preponderenței conținutului, se află pe o poziție de combatere intransigentă a tuturor curentelor cinematografice burgheze care fac din formă un scop în sine, urmăresc „purificarea” ecranului de ori ce influență literară și se zbat ca filmul să se exprime exclusiv prin ceea ce îi este „specific”, adică imagine și montaj. Eliminînd literatura din film, încercările puriste ale cineaștilor „de avangardă” au transformat cinematograful într-un fel de artă decorativă dinamică sau de muzică vizuală („muzică a ochilor” cum spunea Germaine Dulac). După teoreticienii acestor curente constrîngerea nici unei idei literare nu trebuie să oblige materialul filmat să se aranjeze pe firul unei povestiri, al unui raționament. Succesiunea imaginilor trebuie să se facă instinctiv după legile unui ritm interior. Planurile trebuie să se înlanțuie ca o temă cu variații („Temă și variații” se numește chiar un film de Germaine Dulac), ca un fel de dans al motivelor („Baletul mecanic” de Fernand Léger). Realitatea este fotografiată din unghiuri fantastice. Un măr pe care stă un șurub fotografiat de Man Ray devine o planetă pe care tronează un uriaș vierme industrial. Imaginile se urmăresc în ritmuri sugerînd stări de spirit subconștiente și se amestecă în acorduri vizuale frenetice. Din cinematograful este eliminată orice ordine rațională. Banda de celuloid devine un fel de univers cinematografic „în stare pură” care își găsește rațiunea în sine însuși, adică în mixtura ritmică a imaginilor.

Din ideea cinematografului pur au des-cris „filmele absolute”, o înlanțuire spectaculoasă de efecte optice care nu mai au nici o legătură cu obiectul fotografiat; filmele suprarealiste care renunță la realitatea obiectivă, urmărind să surprindă pe peliculă numai peisajul interior („film interior” — camera „se răsucesce doar în ea însăși” — cum spunea cineva); de aici au descins filmele abstracte de la începutul secolului ale suedezului Eggeling, filmele abstracte de azi ale lui Mac Larren: dansuri de cercuri, cilindri, cuburi, în culori schimbătoare și contururi moi, o beție a privirii, o „melodie vizuală” care nu vrea să semene cu nimic și să reproducă nimic.

Curentele puriste, curentele care au ple-dat pentru autarhia cinematografului au împins filmul pe panta sterilității. Toată atenția creatorilor a fost captată de preocuparea de a inventa procedee noi și a epura de pe ecran orice element „nefilmic”. Dar o artă nu poate evolua la infinit numai din speculații. Puriștii au slăbit vigoarea celei mai tinere dintre arte, i-au subțiat singele, au dus-o la degenerare timpurie în primul rînd îndepărtînd-o de realitate, de realismul fundamental, care este propriu artei filmului, în al doilea rînd transformînd cea mai populară dintre arte într-o artă de sanctuar. Tăindu-i contactul cu viața și contactul cu marea public puriștii au făcut astăzi din filmul „autonom” o artă a ne-putinței extravagante.

Prin urmare ori ce discuție despre raportul dintre literatură și cinematografie se deschide în mod obligatoriu printr-o polemică cu toate curentele burgheze care în numele „limbajului propriu” urmăresc „purificarea” filmului de amestecul literaturii. În această privință slujitorii artei comuniste și-au spus cuvîntul răspicat: „*cinematograful, teatrul, radioul și televiziunea sînt genuri de artă de sine stătătoare. Dar înșiși maeștrii acestor arte sînt de acord că la baza artei lor este literatura... Spectatorul așteaptă să găsească pe ecran răspunsuri la gîndurile și sentimentele care îl frămîntă... Cineaștii singuri nu pot da acest răspuns fără participarea literaților*”

(din raportul lui Surkov la cel de al III-lea congres al scriitorilor sovietici).

3. Prin structura sa, filmul este legat de literatură în general și de literatura realistă, în special. Afinitatea cu realismul este aici organică. Cinematografia este arta maximei veracități. În privința aceasta Béla Balázs are dreptate: „Baza și posibilitățile artei filmului rezidă în faptul că orice și oricine pare ceea ce este”. Aici constă și una din contribuțiile inedite pe care o aduce cea de a șaptea artă. Filmul are curajul de a înfrunsa realitatea omenască în starea ei naturală. Ceea ce în poezie poate să fie aluzie, în pictură sugestie, în cinematografie trebuie să fie neapărat realitate concretă pentru că aparatul de filmat nu poate să înregistreze decât ceea ce are o existență obiectivă, un volum, un contur. Clișeul fotografic (cu toate jocurile de unghi și de lumină) nu poate fi „dirijat” decât pînă la o anumită limită. Dincolo de această limită nu există decât fidelitatea cinematografului față de materialitatea lumii înconjurătoare. De aceea dacă pentru un poet un copac poate fi o figură de stil, pentru un spectacol teatral poate fi o bucată de carton decupată în așa fel încît să dea o anumită iluzie. Pentru un film, copacul trebuie să fie copac, un copac 100%, așa cum îl descrie ori ce carte de botanică. El poate să nu aibă viață, poate ca prin trunchiul său să nu treacă sevă, dar trebuie să aibe aerul că e real, că frunzele sale conțin clorofilă, că trunchiul său are împlîntate în pămînt rădăcini adevărate. Spectatorul este deziluzionat și devine nereceptiv cînd își dă seama că macii sînt de hîrtie, că muntele este pictat, iar corabia este de fapt machetă. El acceptă trucul, cu condiția să nu-l poate depista. Chiar în mixtura aceea sentimentalistă care s-a chemat „Tatăl meu actorul”, cînd mașina se rostogolește în prăpastie, spectatorul vrea să aibă sentimentul că are în față un accident în mărime naturală. Ceea ce în literatură trăiește prin închipuirea noastră, ceea ce în teatru are o existență *convențională*, în

cinematograf se prezintă obligatoriu ca avînd o existență *reală*.

Același lucru se poate spune despre felul în care este perceput în cinematograf — timpul. În literatură nu există în această direcție niciun fel de rigoare. Tolstoi povestește o discuție de cîteva minute a lui Pierre Bezuhov în tot atîtea pagini cît folosește pentru a descrie bătălia de la Austerlitz. Șolohov istorisește zeci de ani din existența familiei Melehov în tot atîtea pagini cîte îi trebuie pentru descrierea unei nopți de dragoste. Pentru că în roman timpul se poate contracta și dilata după voia scriitorului. În cinematograf cadrul general este firesc și aici *fictiv* pentru că uneori cele nouăzeci de minute ale filmului trebuie să cuprindă una sau chiar mai multe vieți, dar în cadrul acestui cadru general fictiv, cu toate prescurtările pe care le presupune orice schemă dramatică, cu toate că uneori se poate folosi prin excepție imaginea accelerată sau dimpotrivă imaginea încetinită, timpul devine o unitate *reală*. Un om care se spală, care mîncă, fuge, scrie etc. face toate acestea în ritmul vieții obișnuite, pentru că în măsura în care evenimentele sînt vizibile ele ocupă exact timpul pe care îl ocupă în realitate.

Filmul are, cum spuneam un realism fundamental. De aceea tot ce contravine pe ecran autenticității este fatal: este fatal excesul de mimică, este fatală exagerarea gestului, este falsă dicția impecabilă, gestul impecabil, este fals peisajul excesiv de pitoresc, imaginea unui bărbat care se bărbiereste cîntînd, nu obișnuit, ci răsunător ca Mario del Monaco este falsă. Sînt false poveștile siropoase despre miliardarii naivi îndrăgostiți de midinete norocoase etc. etc. Pentru că prin natura sa de artă fotografică, filmul este obligat să rămînă fidel materialității lumii înconjurătoare, universului nostru cotidian, în care oamenii vorbesc nu în alexandrini, ci în proză banală, uneori cu fraze nerotunjite, cu porții neterminate, universul acesta concret în care femeile nu au niciodată pielea violetă ca în picturile lui Gauguin, iarba

nu crește niciodată roșie, iar vinzătoarele nu devin niciodată peste noapte miliardare.

În această privință cinematografia socialistă a avut de luptat nu cu puriștii, ci cu o serie de curente din cinematografia burgheză, mai puțin puriste, care nu urmăresc expulzarea absolută a oricărei literaturi, ci numai a literaturii realiste. Producțiile și teoriile școlii expresioniste germane de după 1920 stau mărturie. Unde a dus această școală se știe. A dus la *Cabinetul doctorului Calligari*, filmul coșmar care își urmărește spectatorii peste decenii cu casele lui fantastice, cu copacii stranii și oamenii lui cu fețe de ceară. A dus la *Golem-ul* lui Wegener, la *Vampirul Nosferatu* de Murnau și la alte producții asemănătoare care au pregătit în felul lor atmosfera pentru hitlerism, introducând în cinematografie o atmosferă terifiantă și dementială, o lume macabră și halucinantă populată de monștri, epilectici, necrofagi, castelani schizofrenici, vampiri odioși, fantome lascive, plante carnivore, roboți sadici, o lume de coșmar în decor cubist. Expresioniștii n-au vrut eliminarea totală a literaturii din film. Atmosfera romanelor negre, a povestirilor hofmanești au avut chiar asupra lor o putere de atracție cu totul deosebită. Ei au respins nu ideea de literatură, ci ideea literaturii ca mijloc de cunoaștere rațională, ideea literaturii realiste. Așa se întâmplă astăzi cu filmele negre, care au ridicat procentul criminalității la minori în SUA și așa se întâmplă și cu filmele „roz”. Nici unele, nici celelalte nu renunță la sursa literară, dar literatura pe care o cultivă este sau literatura asasinatului, a psihologiei războinice și a rasismului sau literatura unei superrealități mobilată de stăruri, piscine de onyx, telefoane albe, limuzine uluitoare, bucătării incredibile și alte accesorii ale unei lumi fabuloase care încinge imaginația micii burghezii, o face să intre în transă și să vadă în cinematograful un univers mitologic. „Ca-n filme” devine sinonim cu irealitatea, iar filmul devine sinonim cu evadarea din realitate.

Combătînd curentele puriste cinematografia socialistă militează deci nu pentru înglobarea în cinematografie a literaturii în general, ci pentru înglobarea în cinematografie a literaturii realiste. Este o luptă care se dă nu împotriva, ci în spiritul legilor fundamentale ale artei cinematografice, pentru că, după cum spuneam, nevoia de autenticitate dă filmului un realism fundamental și prin urmare o atracție organică spre literatura realistă și spre autorii care au o viziune limpede, neartificială, nemaladivă, nesofisticată, nedeformată asupra realității. Filmul presupune un realism organic prin însăși condiția sa de existență estetică.

4. Literatura intră în structura filmului obișnuit, dar nu ca un factor de sine stătător, așa cum au pretins acei care vorbeau despre scenariul literar ca despre o operă literară independentă putînd să fie tipărită și gustată în afara operei cinematografice, ci ca unul din elementele unei sinteze. Ea dă filmului scheletul acțiunii, povestirea, conflictul, îi dă personajele cu caracterele lor variate și contradictorii, gradația dramatică a faptelor, etc. Scenaristul este un scriitor care scrie pentru regizorul de film, așa cum poetul este un scriitor care scrie pentru amatorul de versuri. Dacă proza lui este atît de sugestivă încît poate să fie gustată și de un lector din afara cinematografiei, atunci înseamnă că are și calități suplimentare, întocmai ca unele scrisori care pot fi savurate dezinteresat, ca fragmente de proză.

Ecranizarea pune datorită particularităților ei literatura și cinematografia într-o ipostază nouă. Care sînt acele particularități? Principala particularitate decurge din faptul că filmul prinde realitatea „pe viu”, direct, în stare naturală, spre deosebire de literatură în care realitatea nu ni se oferă niciodată direct, ci se străvede prin savoarea, plasticitatea, culoarea, elasticitatea, nuanța, sugestivitatea, claritatea, precizia cuvîntului. Cînd Șolohov scrie: „*Vara se mistuia în secetă... Noaptea cobora în sat, de pe creste, o toropeală înă-*

bușită; miresme dulci de ierburi arse pluteau în aer pe aripi de vânt", când Șolohov scrie aceste fraze imaginea verii mistuită de secetă ne apare nu ca o ilustrată proiectată pe perete de cuvinte. Vara mistuită de secetă trăiește în înșiruirea cuvintelor, în carnea silabelor, în unduirea substantivelor și a adjectivelor, în exactitatea lor. Realitatea este încorporată în cuvinte, așa cum este încorporat în marmură Moise. Literatura oferă realitatea prin cuvânt, prin cuvântul care face vara „să se mistuie în secetă", care face noaptea să coboare „de pe creste o toropeală înăbușită", face să plutească în aer „miresme dulci de ierburi arse". Cuvântul scriitorului transfigurează, sugerează, aprinde imaginația, dă cititorului posibilitatea să-și închipuie cimpia mistuită de secetă și îmbălsămată de mirosuri dulci de ierburi arse. Filmul însă nu-și lasă consumatorul să-și închipuie realitatea care îl inspiră. El i-o arată. Realitatea ecranului și spectatorul comunică nemijlocit. De aceea, ecranizarea oricărei opere literare, mai înainte de orice, reprezintă în ochii fiecărui spectator avizat o confruntare, și o confruntare destul de complicată pentru că eroul unui roman nu este niciodată numai ce-a vrut să spună romancierul despre el. Scurgerea vremii formează între cititori și eroii marilor cărți o legătură afectivă, de tandrețe sau de aversiune, o legătură subiectivă care îi face pe eroi să fie asimilați în viața noastră cotidiană. Pip nu mai e numai al lui Dickens. Cândva parcă am trecut împreună cu el, într-o noapte printr-un cimitir de la marginea unui sat, pierdut printre mlaștini, cândva am stat împreună cu el sub o poartă ruginită de caștel părăsit și am zărit printre umbre și pinze de paianjeni pe domnișoara Havisham în rochie de mireasă... Rochia de catifea neagră cu care Anna Karenina s-a dus „atunci" la bal ți-e cunoscută, cunoști casa în care a locuit Raskolnikov, scările ei de lemn scârțâitor, ușa cu clopoțelul, vecina bătrână cu boneta albă, zugravii care lucrau „atunci" jos. L-ai întâlnit pe Pierre Bezuhov în Moscova incendiată și pe prințesa Mary la cura de

ape; ultima petrecere de la César Birotteau ți-o amintești ca pe o aniversare îndepărtată; ai auzit parcă și tu chemarea din Mezaninul lui Cehov; cândva n-ai fost într-o trăsură prăfuită, pe un drum de țară, într-o vară cu părinții și copiii lui Turgheniev? N-ai străbătut și tu taigaua din „Înfrângerea", n-ai simțit și tu loviturile, pe care i le dădeau femeile, lui Davidov, n-ai fost cu Corceaghin pe front? N-ai fost în misiune cu Coșevoi și cu Gromova? N-ai fost „atunci" la Malu, când Mitrea Cocor a pornit cu Nastasia și cu pruncul în brațe „pe drumul spinos al înțelegerii"? N-ai fost și tu pe mare, cu Adam Jora când a învins talazurile și s-a ridicat deasupra furtunii? N-ai străbătut câmpiile cu Darie, desculț, cu picioarele acoperite de praf și de răni singerinde? Și deodată bărbații, femeile, copiii aceia pe care i-ai văzut întotdeauna într-o ceață de vis, casele lor privite întotdeauna dintr-o depărtare plină de afecțiune și de fantezie, rochiile, uniformele lor, candelabrele, caii, munții, stepa, patul în care au dormit, moara la care au măcinat porumbul, barca în care au văslit, potecile pe care au mers, masa la care au scris, lumânarea la care s-a îmbrăcat Karenina înainte de a porni la gară, soarele sub care a stat atunci, la curse, ies din aburul imaginației și se arată privirii noastre ca niște oameni concreți care strănută și folosesc batiste, ca niște oameni concreți care mor concret și li se prelinge din rană singe concret, ca niște case concrete, candelabre și uniforme concrete, ca un soare concret, o pîlpîire de luminare concretă. Dintr-o dată eroii au carne și singe. Ceea ce-i făcea infiniți prin închipuirea noastră, îi face acum finiți prin materialitatea și limitele persoanei lor fizice, a corporalității lor, a existenței lor naturale. Fiecare ecranizare obligă la confruntarea celor două planuri: planul unei realități exprimate concret și recepționate direct (filmul) și planul unei realități văzute cu ochii imaginației pe care am recepționat-o cândva prin intermediul cuvântului (literatura). Prin urmare ecranizarea trebuie să lupte în principal nu cu abundența

faptelor și a eroilor care nu pot fi înghețuți în 90 minute și în 2000 metri de celuloid. Ea trebuie să învingă nu atât greutatea materială a unui roman de sute de pagini, cât trebuie să înflăcăreze închipuirea lectorului, să-i dea acea stare de fluorescență pe care o lasă în urmă ori ce carte memorabilă. Aici cred că este nodul vital al „ecranizării”. Aceasta este performanța care se cere celei mai tinere dintre arte, când intră în competiție cu o operă literară. Să construiască o lume concretă, atât de interesantă, de densă, de uimitoare și bineînțeles fidelă operei inspiratoare în-cît însăși închipuirea să pălească în fața adevărului material.

5. Dar cum se poate să se construiască prin imagini echivalentul unei lumi de cuvinte? Doar conținutul și forma trăiesc în artă într-o stare de osmoză, le udă același sânge, le sensibilizează același sistem nervos. „Forma” nu este o haină care îmbracă un conținut, care poate fi scoasă și pusă la loc, ci epiderma unui conținut. Dacă distrugi epiderma unei ființe, ființa moare. O operă este gândită într-o anumită formă. Moise a fost gândit în marmură, cîntecul funebru al lui Garcia Lorca a fost gândit în versuri, întâmplările din „D-ale carnavalului” au fost gândite sub formă de comedie, povestea cazacilor de pe Donul liniștit a fost gândită ca roman epopee. Ceea ce vrea să spună acolo Șolohov nu se poate exprima decît prin cuvinte. De exemplu: Șolohov este printre altele un scriitor la care simțul olfactiv are o însemnătate excepțională. El simte cu nările stepa, anotimpurile, sărbătorile, asfințitul și zorile. Există în proza lui o adevărată beție a mirosurilor vegetale și animale. Fiecare pagină exhală o combinație tulburătoare de miresme, și la un moment dat ai impresia că totul este caracterizat prin miros. Hainele de sărbătoare, rochiile, surtucele și șalurile au „un iz ciudat, un amestec de naftalină cu ceva dulceag și greu ca un miros de mătăni vechi, tocite și soioase”; hambarul miroase „a grîu treierat, a murdărie de șoareci, a mucegai

stătut și acru de acareturi părăsite, a pinză de păianjen”; prin fereastra deschisă în noapte vine „un miros de trup cald de fecioară care doarme — un parfum necunoscut și nespus de dulce”; Axinia „soarbe cu nesaț mirosul amețitor al trupului pe care-l cunoaște”; pe buzele lui Grigori stă „aroma tulburătoare a buzelor care miroseau a vînt de iarnă sau poate a fin de stepă, adulmecat de departe și scaldat de o ploaie de mai”; pămîntul mirosea „a primăvară, a coaje de vișin degerat, a paie putrede”; psaltirea mirosea a „miere rîncedă și a tămîie”; mlaștina avea un miros „dulceag de putregai, de apă stătută și ierburi de nămol”, etc. etc. etc. Ce aparat fotografic poate însă să rețină mirosul de vînt de iarnă, de fin de stepă „adulmecat de departe și scaldat de o ploaie de mai”? Și chiar dacă Axinia ar exista în carne și oase și chiar dacă progresul tehnicii va face să se ajungă la cinematograful olfactiv (ce oroare!) toată lumea va simți, în cel mai bun caz, parfumul plăcut al unui trup de femeie. Fără Șolohov nimeni nu va ști că aroma aceea era aroma vîntului de iarnă sau poate a finului de stepă „adulmecat de departe și scaldat de o ploaie de mai”.

Acesta este numai un exemplu. Dar cum poate aparatul de filmat să fotografieze savoarea adjectivului iubeț, pricăjit, zavergiu, zănatic, lăcrimos, pehlivan, scămos, nătîng, costeliv, zărghit, mintos sau cuvîntul „marțafoi” sau epitetul pe care Grigori îl pune în gînd Nataliei („lasă-mă în pace cu dragostea ta, mălăiața!”)? Cum poate filmul să explice că tăcerea care umple acum cîmpul nu este o tăcere pur și simplă, nici o tăcere desăvîrșită, nici apăsătoare, nici senină, ci o tăcere somnoroasă? Pentru „tăcere” există zeci de echivalente vizuale și sonore, dar pentru „tăcere somnoroasă” nu există nici un echivalent. Atunci cum să construim în imagini echivalentul unei lumi de cuvinte?

6. Literatura folosește cele cinci simțuri în întregime. Ea recepționează realitatea prin miros, gust, pipăit, văz și auz. Cine-

matograful nu are însă decît două simțuri, văzul și auzul, așa că este obligat să transforme totul în „ceva“ care poate fi văzut și auzit. În plus prin natura lui filmul nu are posibilitatea de a accede direct la viața sufletească a eroilor săi. Romanțierul este aici mult avantajat. Cînd simte că descrierea dinafară a lucrurilor devine searbădă, cînd dialogul începe să pară neputincios pentru că vorbele rămîn prea sărace în nuanțe, cînd mijloacele de analiză dinafară nu-i mai ajung, scriitorul poate coborî în lumea lăuntrică a făpturilor sale, le poate cerceta mișcările interioare, poate să intercepteze șirul argumentelor pe care oamenii nu îndrăznesc să le rostescă cu voce tare, poate să-și surprindă eroul cînd se bucură în ascuns ca stegarul lui Cervantes: „gîndea că mă păcălește el don Simeque, însurîndu-mă cu fata lui cea spanchie, dar las' că și eu sînt pe jumătate dambлагit“. Cel mai obiectiv romanțier are posibilitatea să descrie un sentiment — să spunem furia— dinăuntru, dar nu numai atît, el poate să reflecteze pe marginea sentimentului, să-l comenteze. Cinematograful nu are — așa cum are romanul — „un ochi lăuntric“. El privește totul dintr-un unghi de vedere exterior. Pentru el lipsa de pasiune, duplicitatea, ca ori ce sentiment, ca ori ce gînd, ca ori ce stare a spiritului, există în principal în măsura în care se exprimă printr-un comportament. Iubirea, sgîrcenia, statornicia, onestitatea, nădejdea, prietenia, încăpăținarea, lingușirea, prostia — sînt pentru film conduite. De exemplu: Șolohov povestește întîlnirea dintre Natalia și Axinia. Grigore fugise cu iubita la un moșier din vecinătate. După luni de singurătate și suferință nevasta vine la ibovnică să-și cerșească bărbatul. Șolohov descrie înfruntarea. Povestea lui este clădită pe două planuri transparente, care se suprapun și comunică: planul mișcărilor, vizibile, care pot fi fotografiate și planul tainic al mișcărilor interioare care nu pot fi văzute decît cu ochiul lăuntric al scriitorului, deci care nu pot fi prinse pe nici un ecran. Pentru cititor fiecare gest are o rezonanță chi-

nuitoare pentru că fiecărui gest îi corespunde acolo pe planul secret al mișcărilor interioare o forfotă dramatică de gînduri și de sentimente, de ciudă și neputință care nu poate fi văzut cu ochiul liber, dar pe care scriitorul care vede înăuntru personajelor sale poate să-l surprindă. Cînd Natalia intră în odaie, în urma dușmancei sale, scriitorul știe că „foșnetul fustelor Axiniei îi era nesuferit“ soției. Cînd Axinia o întreabă ce vrea, Natalia simte vorbele căzînd „rare ca niște picături de ploaie pe piatră“. Cînd Natalia îi spune „Dă-mi-l înapoi pe Grigori!“ Axinia își spune în gînd cu mulțumire răutăcioasă și tu cititor afli: „Iată-o pe soția legitimă părăsită, iată-o umilită înaintea ei!“ Gherasimov nu poate să ne arate această înfruntare subterană, nu poate să se cufunde în personaje. El trebuie să vadă ciocnirea dinafară, s-o aducă la cunoștința spectatorului prin semne vizibile, pentru că mișcările interioare ale oamenilor nu pot fi cinematografiate. Regizorul trebuie să transcrie zbulciumul sălbatic de deznădejde și răzbu-nare, ciudă și neputință în „ceva“ concret, într-o atitudine care să impresioneze aparatul de filmat și pe cel de înregistrat sunete, lui îi trebuie expresia de deznădejde cu care interpreta Nataliei s-a ivit în pragul casei Axiniei, scăpărările de dispreț din privirile Bistrițkaiei, puhoiul de vorbe și cascada de rîs, liniștea prefăcută a femeii care frămîntă în neștire bucata de cocă, ochii, ochii de mucenic sinucigaș ai Nataliei cînd se uită la fetița bărbatului ei. Căci după cum spuneam: cinematograful nu poate fotografia mișcările interioare. Pentru el gîndurile și sentimentele sînt în primul rînd conduite.

7. Ideia de a transcrie dintr-o artă în alta, de a găsi un echivalent, este din principiu inadmisibilă. E stupid s-o sculptezi pe Gioconda, e stupid să pui frunze verzi sau ruginii Anotimpurilor lui Vivaldi, spunea pe bună dreptate cineva. Nici un pictor nu desenează portretul unui copil după statuia copilului, pentru că fiecare artist are nevoie să pornească de la materialul

viu, pentru că numai materialul viu îl poate pune în starea de vibrație caracteristică activității creatoare. Genurile pot comunica între ele, dar comunică asemenea copacilor, nu amestecându-și coroanele, ci prin rădăcinile lor, prin materia pe care o sug și o prelucrează din viață. Ca să treci dintr-un gen într-altul trebuie nu să cauți echivalențe, ci să te cobori la rădăcinile unui gen și apoi să te ridici pe o altă tulpină; trebuie să te întorci la materia brută inițială și s-o recontempli dintr-un alt unghi și după alte legi într-o stare de inspirație nouă, capabilă să dezvăluie valențele necunoscute ale unui subiect și ale unor caractere, valențe care nu puteau fi descoperite decât prin posibilitățile unei alte arte.

Ideia apare foarte concret când comparăm — să spunem — piesa lui Rozov „Zboară cocorii” cu filmul lui Kalatozov „Zboară cocorii”. Faptele brute rămân cu mici modificări aceleași dar, este clar, Kalatozov s-a scufundat în materia brută a piesei ca într-o apă vie, a re trăit-o într-o stare de inspirație nouă, a revăzut-o cu cine-ochiul, a reincorporat-o cinematic. De aceea momente aproape imperceptibile în piesă devin în film cruciale, momente ample dispar, în timp ce altele, microscopice, capătă o extensiune surprinzătoare. Moartea lui Boris de exemplu care este în piesă o istorioară nu foarte pregnantă, devine pe pînză unul din epizoadele cele mai răscolitoare, pentru că aparatul de cinematograful a transfigurat într-un mod uluitor motivul morții lui Boris astfel încît povestirea despre împușcarea unui soldat devine pe ecran un fel de prăbușire a cerului. Soldatul se încolăcește în jurul unui copac și îmbrățișarea aceasta deznădăjduită între tînăr și mesteacăn și răsucirea aceea lentă spre pămînt, face să se rostogolească cerul cu norii, cu crengile desfrunzite ale pomilor și chipurile acelea aburite care apar în ceața dinainte de sfîrșit; brațele acelea întinse zadarnic dau motivului acestuia o expresie și un conținut inedit copleșitor. Ce regizor de teatru ar fi putut reda o asemenea prăbușire a cerului? Ce

regizor de teatru ar fi putut plasticiza secundele căderii rotite, cînd totul este nebulos și fără nădejde, cînd viața nu mai este decât un amestec de imagini suprapuse venite parcă de pe alt tărîm, cînd chipul iubitei nu mai este decât o umbră albă învăluită în abur și în voal de mireasă? Ce regizor de teatru ar fi putut să arate *astfel* drumul Veronicăi la centrul de voluntari (care nu există în piesă), fuga aceea prin mulțimea pेत्रiță, fuga aceea cu pachetul strivit neputincios la piept, fuga aceea cînd vîntul îi înfoaie părul, îi face șuvițele să i se zbată pe frunte și pe obraz fără ca ea să-și dea seama? Un regizor de teatru genial nu va putea reface un asemenea moment pentru că un regizor de teatru genial nu are totuși la dispoziție decât mijloacele de expresie proprii artei sale. Se poate vorbi aici de echivalențe? Se poate vorbi despre Kalatozov că a tradus piesa în termeni cinematografici, că a „adaptat-o” pentru film, că a „ecranizat-o”? Ceea ce a făcut Kalatozov are înfățișarea unei opere de creație noi. Cineastul a explorat același pămînt ca și dramaturgul, dar l-a străbătut și l-a scormonit în felul lui și edificiul pe care l-a ridicat deasupra soluului aparține unei alte arte, cinematografia. Tocmai de aceea nu se poate vorbi despre filmele spectacol ca despre opere cinematografice, ci numai ca despre spectacole filmate. Pentru că autorii filmului-spectacol nu recontemplă materialul uman brut și nu-l prelucrează după posibilitățile specifice artei filmului. Pentru filmul-spectacol cinematograful nu este o nouă expresie estetică, ci numai un mijloc de imprimare al unei opere de artă (teatru) așa cum este discul pentru vocea cîntărețului. Avantajele sînt strict documentare. Filmul-spectacol reține pentru posteritate creații actoricești remarcabile. Acei ce vor veni după noi le vor folosi așa cum se folosește astăzi Iliada cu scopul de a extrage din ea date pentru sociologie sau tablourile lui Tiepollo pentru a reconstitui hărțile unor orașe.

8 Acțiunea de „ecranizare“ pune însă după cum spuneam cinematografia într-o situație deosebită. Cineastul care face un film după un roman celebru sau o piesă celebră nu poate să țină seama numai de materialul brut, pentru că materialul brut n-are stil, n-are atmosferă. Cineastul trebuie însă să țină seama de stilul și de toate particularitățile autorului de la care pornește pentru că aceste opere au avut și au o viață proprie înainte de a ajunge pe ecran, pentru că trăiesc în conștiința publicului cu atmosfera lor specifică, cu personajele lor, cu limbajul lor, cu pecetea autorului imprimată pe fiecare element care le compune. În „Două lozuri“ sau „D'ale carnavalului“ de exemplu, nu se pot prelua doar faptele nude, doar schema subiectului, ci și stilul caragialesc, savoarea caragialescă. Personajele n-au voie să rămână în film simple personaje comice, universal comice, într-o situație comică, universal comică, ci trebuie să fie caragialești, așa cum personajele descinse din Molière trebuie să aibă grupa sanguină molierescă, iar cele din Gogol grupa lui Gogol. Căci ceea ce interesează aici nu este numai cum a fost preluat un motiv, ci felul în care s-a reconstituit lumea specifică lui Șolohov sau lumea specifică lui Dostoievski sau lumea specifică lui Caragiale.

Ecranizarea unei opere celebre obligă deci prin forța lucrurilor la o intersecție de personalități creatoare, intersecție în sensul că regizorul filmului este obligat să se identifice cu personalitatea scriitorului, să intre în epiderma lui, să respire prin porii ei, să-i înțeleagă temperamentul și să procedeze ca și cum regizorul ar fi Șolohov, Dostoievski sau Caragiale, dacă Șolohov, Dostoievski sau Caragiale s-ar naște a doua oară, dar nu scriitori, ci cinești. Gherasimov este mare ca Gherasimov, pentru că izbutește să fie autentic ca Șolohov, Piriiev este mare ca Piriiev pentru că izbutește să fie autentic ca Dostoievski, etc. Pentru că ceea ce ne interesează în materie de ecranizare, de pildă în „Donul liniștit“, nu este numai de a crea un film despre cazacii de pe Don în general, ci un film despre ca-

zacji de pe Don așa cum i-a văzut, i-a înțeles și i-a descris Șolohov. Ceea ce interesează când mergi să vezi „D'ale carnavalului“, nu este numai satira micii burghezii bucureștene de la sfârșitul veacului trecut, ci satira caragialescă, o imagine a micii burghezii bucureștene, așa cum a văzut-o prin pice-nez-ul lui, Caragiale, așa cum a ironizat-o Caragiale, din unghiul lui de vedere, comentată cu verva lui.

Acțiunea de ecranizare pune deci cinematografia într-o situație nouă. Trecerea de la un gen la altul nu se mai face numai prin materialul brut. Opera inspiratoare nu-și împrumută numai „motivul“, ci se dă pe sine, în întregime, cu mesajul ei ideologic special, cu stilul și atmosfera ei. Inspirația nu mai vine din materialul viu, în stare brută, ci din materialul viu încorporat într-o operă de artă. O operă de artă finită este pusă să joace rolul materialului viu care-l pune pe autor în starea de vibrație creatoare. O operă de artă finită devine obiect de artă. Raportul dintre literatură și film se realizează acum într-o stare calitativă complet nouă. Literatura nu mai este element al creației cinematografice, nici nu mai este subordonată mijloacelor de expresie cinematografice. Ea devine obiect al creației. Ecranizarea transformă filmul într-o *artă interpretativă*.

În felul acesta cinematograful pierde desigur ceva din geniul său inventiv și își vede îngrădite posibilitățile de demiurg. Dar aceasta nu înseamnă că devine un parazit al literaturii, căci există un geniu nou pe care filmul îl inventează în noile condiții. A se contopi în personalitatea lui Șolohov, Dostoievski sau Caragiale nu înseamnă pentru autorul de film a-și anihila personalitatea. Când îl interpretează pe Ceaikovski, Oistrach rămâne Oistrach, dar niciodată nu pare mai el însuși decât atunci când îl interpretează pe Ceaikovski. Există aici, ca în ori ce artă interpretativă timbrul propriu al fiecărei interpretări. Există „Mama“ lui Pudovkin și „Mama“ lui Ermler și „Mama“ din filmul lui Razumnii

din 1919, există Sfânta Ioana lui Dreyer și Sfânta Ioana lui Preminger, există două versiuni „Așa s-a călit oțelul“, există două versiuni „Al 41-lea“, etc. Cinematografia își descoperă un geniu nou, geniul interpretării, și aduce noutatea pe care o imprimă operei secundare personalitatea celui care interpretează. Când citești „Pe Donul liniștit“ vrei să vezi realitatea căzătoare în viziunea lui Șolohov. Când mergi la cinematograful să vezi „Pe Donul liniștit“ vrei să-l vezi pe Șolohov în viziunea lui Gherasimov. Aici Șolohov este realitatea cunoscută și Gherasimov acel care-o reîncorporează. Gherasimov va fi cu atât mai mare ca Gherasimov cu cât se va contopi mai desăvârșit cu Șolohov, — este adevărat. Dar aici trebuie adăugat că poți să fii Șolohov în zeci de feluri, așa cum Anna Karenina pe ecran și pe scenă (fără ca să-i fie mistificată esența), a fost în zeci de feluri Anna Karenina. Acest lucru subjugă în primul rând în ecranizare: aici stă noutatea artistică a ecranizării: cum izbuțește să fie Șolohov nu Pârțiev, nici Ermiler, nici Cozîntev, — ci Gherasimov.

9. O ecranizare este deci mai înainte de ori ce o acțiune de interpretare cinematografică, o interpretare ideologică și estetică. Nicăieri caracterul de clasă al unei cinematografii nu se afirmă mai vizibil decât în această interpretare. Un poet progresist într-un stat capitalist poate să-și găsească în cele din urmă un editor. Un pictor revoltat poate să-și găsească în cele din urmă un cumpărător. Dar un cineast revoluționar nu poate să-și găsească un finanțator pentru arta sa „subversivă“, pentru că un film costă milioane și acei care posedă milioanele nu vor face niciodată un film împotriva inegalității economice.

Caracterul de clasă în materie de ecranizare se afirmă de la alcătuirea repertoriului operelor care trec pe ecran. Studiourile din Joinville care se întrec să pună în circulație cele mai fidele romane de amor la modă nu vor ecraniza bine înțeleș

niciodată „Comuniștii“ lui Aragon. Hollywood-ul care a respins proiectul lui Eisenstein pentru „O tragedie americană“ nu va îngădui bineînțeles niciodată ecranizarea unei cărți cu un atât de pronunțat caracter de protest social.

Exigențele finanțatorului se exercită apoi asupra felului în care este interpretată propriu zis opera. Denaturarea se cultivă sub formele cele mai variate, mergând de la schimbările cu scop comercial și escamotarea conținutului social pînă la mistificările cele mai revoltătoare. În ultima versiune cinematografică din „Mizerabili“ a lui Jean Paul le Chanois s-au amputat fără nici un fel de jenă toate epizoadele revoluționare. În ecranizarea romanului lui Hemingway „Adio arme“ „s-a omis“ unul din momentele cele mai semnificative pe care nici un cititor al cărții nu-l va putea uita: revolta soldaților de la Caporetto, care depun armele strigînd: „Vivă la pace! Andiamo a casa!“ Piesa lui Gerhardt Hauptman „Șobolani“, care este o critică crudă la adresa putreziciunii morale a imperiului Germaniei wilhelmiene a devenit în versiunea cinematografică a lui Robert Siodmah (RFG) o melodramă contemporană (acțiunea nu se mai petrece la începutul secolului, ci în zilele noastre), o melodramă contemporană cu happy end care demonstrează că nimeni nu e vinovat de nimic. Lumea este absurdă, lupta omului împotriva destinului este fără sens pentru că germenele nefericirii este semănat în om ca o condiție a existenței sale biologice. În fața rațiunilor comerciale ori ce mesaj umanist se pulverizează. În fața rațiunilor de stat dispăre ori ce protest social. De aceea „Război și pace“ în versiunea Hollywood-ului devine o mixtură cosmopolită combinată după rețeta super-producțiilor, care n-are nimic de-a face cu mesajul lui Tolstoi, iar Frații Karamazov în regia lui Peter Brooks se transformă pe ecran în niște penibile încercări de a compune cu ajutorul troicii, al samovarelor și

al zăpezii artificiale atmosfera slavă și lumea lui Dostoievski. Cultul vedetei, după cum recunosc mai toți criticii occidentali, a denaturat cu totul romanul punând în centrul filmului pe Dimitri pentru că eroul și interpretul lui (Yul Brynner) este mai spectaculos și poate să impresioneze mai sigur „fermierii din Texas și secretarele din Manhattan“. Filonul umanist al romanului a fost uitat. Totul este învăluit într-o morbidețe tenebroasă, în aburi de votcă și acorduri de balalaică. În schimb, când Daquin a dat o versiune cinematografică profundă și impresionantă asupra lui „Bel ami“, o versiune care intra în polemică cu filmul compromițător a lui Willi Forst (1939), când imaginii ușurate a unui erou de Follies Bergères i s-a opus un personaj cu semnificație socială, „un fel de Rastignac printre femei“, cum spunea cineva, cenzura a ciopârțit filmul și a făcut tot ceea ce se putea să facă pentru a împiedeca difuzarea lui. Bagatelizările mercantile ale cărților care au trezit respectul și admirația multor generații au creat de altfel printre intelectualii adevărați ai apusului un fel de idiosincrazie în fața ecranizării care a început să fie socotită prin definiție un fel de sacrilegiu cultural.

Cinematografia socialistă face din transmiterea nealterată a conținutului de idei al unei cărți problema nr. 1 a ecranizării. Mai mult. În lumina învățăturii marxiste despre moștenirea culturală ea transformă fiecare ecranizare într-o reconsiderare, adeseori o reconsiderare polemică la adresa falselor interpretări. O asemenea operă de reconsiderare polemică a fost filmul lui Kozințev, „Don Quijote“, un fel de replică la imaginea grotescă cu care a fost identificat de atâtea ori cavalerul tristei Figuri și scutierul său (doi bufoni, unul nebun și celălalt obtuz), un fel de replică la adresa pitorescului comercial al unei Spanii cu toreros, castagnete și șaluri înflorate, o reabilitare a intențiilor umaniste ale lui Cervantes. O asemenea reconsiderare polemică a fost fără îndoială și filmul lui Piriiev „Idiotul“. Fiecare personaj de pe ecran conține o polemică cu imaginile lui

deformate de critica burgheză. Iakovlev, interpretul lui Mișkin, este polemica vie cu Mișkin-ul maladiv și mistic, exaltat și epileptic din atâtea versiuni false. Borisova este polemica vie cu Nastasia Filipovna, diabolică, dezechilibrată și fantastică din atâtea adaptări care nu aveau nimic de-a face cu conținutul real al romanului lui Dostoievski. Ținând seama de specificul atmosferei lui Dostoievski, Piriiev fuge însă cu oroare de tot ceea ce comentatorii superficiali au obiceiul să considere tipic dostoievskian, el refuză să-și identifice personajele cu cazuri patologice de religiozitate, isterie sau cruzime. În Mișkin el vede în primul rând noblețe și puritate, în Nastasia Filipovna vede în primul rând geamătul unei vieți de cumplită umilință.

În spiritul profund, nu superficial al cărții lui Dostoievski, Piriiev face ca filmul să fie dominat nu de izbucniri demențiale, ci de tirania strivitoare a banului. De aceia rădăcinile răului sint indicate direct: nu în condiția biologică a oamenilor, ci în condiția lor socială.

Calitatea principală a ecranizărilor noastre constă de asemenea în profunzimea cu care a fost interpretat — și dacă era cazul reconsiderat — mesajul operei literare. Aici stă meritul esențial al lui Victor Iliu în ceea ce privește „Moara cu noroc“. El a refuzat să reducă nuvela lui Slavici la o poveste bizară petrecută undeva la o răscruce de drumuri și a scos în prim plan semnificația socială, general omenească a acelor întâmplări ciudate. Aici stă meritul esențial și al lui Miheles și Nagy care nu au redus „De-ale carnavalului“ la o farsă gratuită, ci au văzut și au refăcut intențiile satirice ale lui Caragiale. Femeile care mătură în final vestigiile carnavalului reprezintă o invenție estetică admirabilă pentru că, nu ca o morală lipită la sfârșit, ci ca un final conceput în spiritul comediei, dau spectatorului perspectiva istorică asupra a tot ceea ce i-a fost arătat pînă atunci. În interpretarea cinematografică a conținutului de idei al celor trei schițe ale lui Sahia stă defectul fundamental al filmului „Viața nu iartă“. Copleșiți

de întrebările referitoare la „cum să spună” tinerii și talenții regizori ai filmului au uitat *ce trebuie să spună*. Scenariul pare destrămat și dacă există, există sub forma unei nebuloase. Baza literară cu toate semnificațiile ei politice, morale, sociale a fost diluată atât de mult în preocuparea pentru căutarea procedeelelor filmice încît are în film o existență mai mult virtuală. Personajele vin și pleacă de pe pînză ca dintr-o poveste universal valabilă, plasată parcă într-un loc universal valabil. Eroii au fost stilizați și au pierdut puterea de convingere pe care le-o dă apartenența la un mediu istoricește concret. Atmosfera a fost stilizată, imaginea a fost stilizată și filmul capătă un ton de confesiune intimistă și uneori incoerentă, ca un ghemăt, ca amintirea unui coșmar.

Problema nr. 1 a oricărei ecranizări este interpretarea conținutului de idei al operei literare.

10. A interpreta o operă literară cu mijloacele altei arte, respectiv cu mijloacele filmului, ridică în plus în fața cineastului un șir lung de probleme de specialitate.

Cum spuneam, dificultatea cea mai importantă a noii arte constă în faptul că trebuie să ducă la confruntarea sugestiei nelimitate a cuvîntului, cu imaginea realității limitate prezentată în mod direct. Dificultatea aceasta se face simțită din momentul în care sînt alese personajele. Nu există artă în care aspectul fizic al eroilor să influențeze mai mult ca în cinematograful. În literatură portretul este pictat în cuvinte. În scrierile obișnuite ale unor ochi verzi scriitorul poate să vadă luciri fascinante. Eroina — așa cum este, așa cum am putea-o vedea și cîntări noi, cu privirea noastră detașată și obiectivă — nu se vede niciodată pentru că pe tot parcursul unei cărți noi urmărim eroina prin imaginea pe care ea o răsfrînge în ochii romancierului. Pentru noi ea este ceea ce scriitorul vrea să fie. În mod obișnuit entuziasmul scriitorului ne molipsește, așa cum ne-au molipsit și antipațiile sale. Dacă el este vrăjit începem și noi să intrăm

în raza mirajului, să ne lăsăm hipnotizați de puterea lui de sugestie.

În teatru există dialogul. Prezența scenică desigur, are foarte mare importanță, dar tot timpul la felul în care apare un personaj se adaugă elocința a ceea ce spune. Cînd replicile sînt scăpărătoare, ceva din lumina lor se revarsă și pe fața interpretului. Dialogul colorat, savuros, amuzant dă culoare, savoare, spirit celor care-l rostesc și trebuie să fie o nepotrivire prea țipătoare între rol și actor pentru ca spectatorul să nu se lase amăgit de calitățile dialogului și conform confuziei curente pe care spectatorul este dispus s-o facă, între piesă și spectacol să nu treacă — în mod înconștient — o parte din calitățile textului pe seama actorului. Pentru ca interpretul candidatului să izbutescă să nu stîrnească hohotele de rîs ale publicului, în polida textului, a poveștilor despre nenea Lăncu și despre forța magnetismului, actorul trebuie să fie nu numai un om fără sare, ci un monument al insipidității.

Cineastul prezintă însă personajele direct. El nu te poate influența cu părerile lui. Regizorul nu-ți poate prezenta eroina ca romancierul, „așa cum o vede el”. El nu poate influența în mod hotărîtor nici prin dialog, pentru că în film dialogul este accesoriu și intervine numai acolo unde personajele nu pot fi înțelese altfel. Cinematograful îl pune deci pe actor singur și neajutorat în fața aparatului de filmat și îl obligă să te convingă și să te subjuge fără nici un fel (sau aproape fără nici un fel) de sprijin exterior, prin simpla lui prezență. Apariția lui fizică, simpla lui apariție, trebuie să sugereze tot ceea ce pierde eroul literar pe ecran, adică viața lăuntrică pe care o descrie prozatorul, dar pe care filmul nu o poate arăta, adjectivele pe care cineastul nu le poate pune, lumina pe care inteligența și spiritul dialogului o proiectează pe fața actorului de teatru, etc. etc. Apariția fizică devine în felul acesta un factor estetic. Farmecul personal al eroului nu mai este o însușire benevolă. Privirea neagră și dogoritoare a

Bistrițkaiei, gura sa răsfrintă, surisul, felul în care își leagă soldurile, felul în care i se înfoaie nările, felul în care își strînge buzele, felul în care mestecă tija uscată a unei flori, felul în care stă întinsă pe iarbă, felul în care se uită pe sub sprincene, umerii aceia plini, frumusețea aceea robustă, curată, țărănească sugerează cît sute de pagini de proză. Axinia care apare la Șolohov după o acumulare treptată și îndelungă de descrieri, convorbiri și fapte, în film se definește în câteva minute prin simpla apariție a Bistrițkaiei. Un gest valorează cît un capitol. Ceea ce ne vrăjește acum nu mai este subiectivitatea sentimentală cu care Șolohov își descrie eroina. Acuma intrăm sub vraja farmecului personal al Bistrițkaiei. Farmecul ei personal electrizează acum realitatea în starea ei naturală. Aceasta este arma cu care filmul se luptă cu rivalitatea imaginii pe care un erou a trezit-o în cititor. Nu se poate imagina o artă lipsită de puterea sugestiei. Farmecul personal al actorului este izvorul principal al sugestiei în film. În literatură ceea ce nu ne lasă să fim indiferenți față de personaje este în bună măsură viziunea sentimentală a scriitorului. În cinematograful ceea ce nu ne lasă să fim indiferenți față de personaje este în egală măsură farmecul personal al eroilor.

Așa se întâmplă și în „Idiotul”. Prezența fizică a lui Iakovlev — cu obrazul său prelung și palid, cu privirea sa inocentă, cu toată fragilitatea persoanei sale — capătă prin simpla ei apariție valoarea unui portret literar. Așa se întâmplă cu Tanți Cocea în „Bijuterii de familie”. Scenariștii nu pot da toate amănunțele biografice pe care le dă Petru Dumitriu în nuvelă, nu pot descrie rochia de catifea a eroinei, rochia de catifea „ca frunza moartă”, și dantelele de la mineci care fluturau la orice mișcare, nici scîlpirile din ochi în fața casetei cu juvaere, dar ovalul obrazului, zîmbetul subțire, asimetric, superior, semeția cu care își ține capul, fulgerele negre și misterioase din privire, vocea metalică puțin răgușită sugerează spontan fără să îngroașe și fără să destrame enigma tot

ce a fost spus și tot ce trebuie să știm despre Elena Vorvoreanu. Personalitatea actorului capătă pe ecran valoare de portret literar. În ceea ce privește contactul sentimental între film și public (și în sens pozitiv și în sens negativ) el se face în primul rînd prin actor. Un film în care eroul n-are farmec, n-are putere de a subjuga, rămîne o operă pe care o privim cu detașare. Putem să-i apreciem anumite însușiri, dar între noi și film există un strat glacial care ne ține într-o stare de obiectivitate rece.

Teatrul nostru are acum o serie de personalități capabile să fascineze publicul prin simpla lor prezență. Orice ar face actorul este îmbibat de un farmec căruia nu i se poate rezista. Publicului îi place mersul pe două arcuri al lui Birlic, publicului îi place felul în care Beligan încalecă vorbele, tonul lui nazal și nepăsarea cu care nu rostește sfîrșitul frazelor. Cinematografia noastră, mult mai tînără, a început să se impună printr-o serie de actori care au cîștigat publicul prin calități filmice și prin faptul că iradiază acele unde magnetice pe care le numim farmec: farmecul aspru și tenebros răspîdit de chipul cioplit în stîncă al lui Colea Răutu în „Desfășurarea” (între paranteze fie spus un film autentic pe care critica l-a nedreptățit vorbind despre el puțin și uitîndu-l repede), farmecul juvenil și voios al lui Iurie Darie, farmecul stîngăciei, derutei și sfiiciunii descoperit peste noapte la debutantul Tăpălagă etc. Rezultatele de început sînt bune și avem toate motivele să credem că în viitor și teoria și practica filmului românesc vor dezvolta cu succes ideea prezenței fizice a actorului de film ca funcție estetică.

11. Un film care pornește de la o operă literară notorie trebuie să recreeze cu mijloacele filmului nu numai eroii, ci și atmosfera cărții. Din nou obiectivitatea realității prezentate direct pe ecran intră în conflict cu subiectivitatea viziunii scriitorului. În plus, atmosfera unei cărți nu este numai

cadrul său geografic, social, casele de raport ale lui Dostoevski locuite de ftizici, nevropați, prostituate și orfane, cu scări sumbre, cu tusea vecinului care se aude prin perețele subțire, cu chipuri palide de femei, cu petreceri cumplite în timpul căroro oamenii izbucnesc în crize de conștiință etc. etc. Aceste elemente pot fi reconstituite în film oarecum fără dificultate. Dar atmosfera unei cărți este și altceva. Un curent electric subteran, o stare de tensiune internă care nu se exprimă numai în elemente exterioare. Atmosfera trăiește în tonul și temperatura la care este scrisă o carte. Un film care pornește de la Alexei Tolstoi trebuie să păstreze temperatura și calmul chirurgului la masa de operație. Dar un film care pornește de la Dostoevski trebuie să facă să se simtă în atmosferă starea febrilă a prozatorului, agitația lui interioară, poziția lui pătimașă care-l face tot timpul părtaș la suferințele eroului și-l îndeamnă să pună adjective subiective și sentimentale („înfricoșător“, „înduioșător“, „nesuferit“). Există filme cărora nu li se poate reproșa nimic. Totul este de o corectitudine desăvârșită. Regizorii nu au omis nimic. Fiecare replică și fiecare scenă au fost construite conform unui respect aproape religios față de elementele concrete ale prozei inspiratoare. Inventarul a ieșit admirabil, dar filmul iese prost pentru că cineăștii nu au știut să capteze curentul acela subteran, n-au știut să absoarbă în viziunea lor cinematografică starea de spirit și unghiul de vedere al viziunii scriitoricești.

În privința aceasta filmul „Bijuterii de familie“ are merite remarcabile. Deși pornește de la o acțiune plină de întorsături surprinzătoare, cu epizoade dramatice și reacții spectaculoase, deși asistăm la uciderea în somn a unei bătrâne, la înneacărea unui vechil, la fuga unei domnișoare cu un ofițer de cavalerie, la răpirea unei case cu bijuterii etc. autorii filmului nu s-au lăsat captivați de latura spectaculoasă a întâmplărilor. Accentul filmului nu cade pe acțiunea polițistă, ci așa cum cere nuvela, pe atmosferă și caractere.

Aparatul se plimbă îndelung și somnolent prin odăile conacului, alunecă peste galeria de portrete din care străfulgeră privirile strămoșilor, se oprește peste scoarțele bătrânești, întîrzie și revine mereu peste un dulap vechi cu pahare de cristal. Autorii încearcă să dea povestirii un iz oarecum tenebros, așa cum cere dealtfel conținutul nuvelii. Conacul este arătat mai mult noaptea, înconjurat de umbre lungi și siluete scheletice de copaci fără verdeață. Trăsura este arătată străbătînd prin întuneric o cîmpie neagră cu o mogildeață pe capră. Se sugerează vizual umezeala nopții, aburul pămîntului cleios și negru de la începutul primăverii, vîntul subțire și tare de sfîrșit de iarnă. Se sugerează vizual gîndurile ascunse și rele ale femeilor la pîndă. Un cenușiu pustiu și pete mari, compacte, negre apasă cadrele. Imaginea este dominată de tonuri sumbre și nimic nu se potrivește mai bine cu această dramă.

„Ciulinii Bărăganului“ care este în general un film valoros a suscitât și suscită cred unele discuții în privința unghiului de vedere în care se plasează regizorul. Daquin a abordat realitățile romanului dintr-un unghi de tratare „obiectivă“. Lumea Bărăganului este descrisă dinafară și privită dinafară de un martor drept, dar de un martor, nu de un participant. Dar timbrul personal al cărții, constă tocmai în lipsa acestei „obiectivități“. Fluxul poetic al romanului se declanșează tocmai din faptul că aceste realități a căror existență obiectivă o știam ne sînt readuse acum la cunoștință într-o viziune nouă, în viziunea unui copil care descoperă prin experiența proprie nedreptatea socială. Vraja cărții constă tocmai în optica aceasta puerilă, care nu deformează adevărul, dar îi dă o acuitate sfîșietoare. Spectacolul ciulinilor este coplesitor tocmai pentru că este văzut prin ochii lui Matache și interpretat din punctul de vedere al fricii și al nădejdiilor acestui copil. Dar unii comentatori spun : „nu-i nimic că Daquin a renunțat la această viziune subiectivă“. Ca și cum aici ar fi vorba dacă să se omită sau

nu cutare episod. Dar viziunea aceasta subiectivă, puerilă, dictează timbrul particular al cărții lui Istrati, savoarea, culoarea și în bună măsură tragismul ei. A ecraniza o carte înseamnă doar nu numai a-i prelua inventarul de bunuri mobile și imobile, ci înseamnă în primul rând a te contopi cu o anumită viziune, o viziune întotdeauna realistă (pentru că ecranizarea operelor nerealiste nu intră aici în discuție), o viziune realistă care nu este o viziune în general realistă, ci viziunea realistă a cutărui sau cutărui scriitor, în cutare sau cutare carte.

Infidelitatea față de opera literară nu înseamnă numai schimbarea unghiului de vedere. Atmosfera unei cărți trăiește în temperamentul cu care ne sînt prezentate faptele, în tonul ei ascuțit, exaltat, domol, apatic, vivace, monoton, frenetic, degajat, stîngaci, crispat, căci fiecare poveste are o tensiune a sa interioară, un arc secret care se desface și se strînge într-un fel care îi este propriu fiecărui autor. Dostoievski, repovestit în imagini pe un ton dezinvolt ar fi un non sens. Ritmul povestirii conține o parte din personalitatea scriitorului și din ideea cărții. El este pentru cinematograful ceea ce sînt pe partituri indicațiile compozitorului: allegro con brio, vivace alla marcia, adagio ma non troppo... Filmul „De-ale carnavalului” reprezintă incontestabil un succes al cinematografului noastre. Dacă din perspectiva acestei reușite ne vom opri și asupra laturilor mai slabe vom constata că ele țin tocmai de problema discutată aici. Piesa lui Caragiale este o avalanșă. Dramaturgul nu se oprește niciodată să fixeze un colț pitoresc. Pitorescul, culoarea, sînt dizolvate în acțiune și se confundă în bună parte cu acțiunea, pentru că personajele sînt pitorești nu numai pentru că arată într-un anumit fel, ci și pentru că acționează într-un anumit fel. În piesă există un fel de beție, de frenezie a confuziilor, de aceea piesa are de la început pînă în ultimele scene un ritm de sarabandă sau mai curînd aș spune un ritm de farsă polițistă: Mița Baston îl

urmărește pe Bibicu, Crăcănel o urmărește pe Mița, Pampon îl urmărește pe Crăcănel, Crăcănel îl urmărește pe nenea Iancu, nenea Iancu îl urmărește pe catindat, catindatul o urmărește pe Didina... Dinamica piesei amintește „comediile-goană” de pe vremea lui Max Linder sau a începuturilor lui Charlot: cineva lasă o bicicletă lîngă zid; un șmecher i-o ia; un bărbat care lipește afișe vede scena și luge după hoț; pe drum grupul urmărilor sporește; după primul urmăritor fuge o doică, după doică o trăsură, apoi un negustor ambulant, apoi o fată, un băiat cu cornuri, un copil, un măgar, un polițai etc. Piesa lui Caragiale este o cascadă de umor, de situații comice care se prăvălesc unele peste altele. Cascada curge însă pe ecran măsurat și molcom. Au denaturat regizorii țesătura piesei? Au făcut omisiuni esențiale? Nu. Ei au respectat textul lui Caragiale, iar asamblarea dintre „De-ale Carnavalului” și „Conu Leonida” e făcută în spiritul piesei lui Caragiale. Cîștigați însă de pitorescul lumii lui Caragiale, regizorii și-au folosit capacitatea de fabulație pentru reconstituirea frescăi acestei lumi. Ecranul este invadat de culoare: rochii cu turnuri, pălării cu pene, berării, meloane, cuplete, birje, bastoane, muscali, olteni, bragagii, artiști ambulanti, frizerii cu perdele de mărgelă, scufii cu dantele, mustăți în surculiță, mangafale, papugii, moftangioaice, bibici, catindați, sticle cu vitrion englezesc, cerneală violentă și jamaică, pampoane și concine, dominouri, măști, serpentine, costume de polonezi, de cazaci, de turci, de albanezi. Dinamica filmului se împotmoleşte însă adesea în aceste pete de culoare, firul narației se pierde în lungi și repetate figuri de cadril. Ceea ce regizorii nu au izbutit să păstreze este însă ritmul lui Caragiale. Ei nu au izbutit cinematografic — prin asociații cinematografice, printr-o fabulație cinematografică, prin situații cinematografice, prin suspense cinematografice — să redea dinamica interioară, nervul comic al piesei lui Caragiale. Carența filmului nu rămîne o problemă de „formă”. Recrearea ritmului piesei ar fi pus și mai

bine în valoare conținutul satiric al piesei, peisajul ei social, pentru că și ritmul acesta de sarabandă sugerează ideea de farsă: o lume de farsă, de marionete dezarticulate mișcându-se frenetic, zgomotos și inutil pentru niște scopuri lamentabile.

12. Există între cinematografie și literatură o interdependență reală și necesară care nu are nimic de aface cu „literatura filmată” și cu literaturizarea ecranului, o interdependență reală și necesară care nu împiedică lupta cinematografului de a-și descoperi și cultiva mijloacele de exprimare specifice. Dimpotrivă, cunoașterea raportului real dintre film și literatură ajută această luptă pentru că cineștii nu-și pot folosi posibilitățile caracteristice decît avînd conștiința exactă asupra structurii artei lor. Literatura este legată de cinematografie prin însăși alcătuirea organică a filmului realist. Ea dă filmului semnificațiile politice, sociale, morale subordonîndu-se mijloacelor lui specifice, iar în cazul ecranizării devine obiect de artă, transformînd arta filmului într-o artă interpretativă.

La rîndul lui filmul ajută pătrunderea literaturii în masă în absolut toate straturile, chiar și acolo unde cartea nu poate să ajungă pentru că, după cum spune și Bernard Shaw, „filmul este o invenție mai mare decît tiparul pentru că el se adresează și analfabeților” („Ce poate da cinematograful, dramei”). Filmul influențează asupra literaturii și pe o altă cale, mai subtilă, în sensul că cele șase decenii de existență a cinematografului au avut și au o înrîurire importantă asupra activității scriitoricești. Cinematograful (alături de gazetărie) a contribuit la deliteraturizarea stilului unei serii de scriitori, a ajutat la formarea unui stil sobru, concis, fără înflorituri, fără artificii. Se poate contesta influența pe care neorealismul a exercitat-o și o exercită asupra scriitorilor din Italia contemporană? Se poate contesta influența pe care filmul o are asupra romancierilor Americii contempo-

rane în frunte cu Hemingway? Se poate contesta influența pe care cinematograful o exercită astăzi asupra teatrului contemporan? Nu există chiar la noi, în deosebi în lucrările scriitorilor tineri (Francisc Munteanu, Titus Popovici) un ecou destul de puternic al stilului cinematografic? Prin urmare viața însăși impune o zonă de întrepătrundere între cele două arte, o zonă de colaborare. Deosebirea esențială între cele două cinematografii ține de mobilul care dirijează această legătură: în cinematografia burgheză conlucrarea este dirijată de interesele financiare ale structurilor de editură și filme. În socialism, cinematografia și literatura slujind amîndouă popoului, colaborează pentru educarea maselor. Cinematograful nu mai vinează succesele de librărie. El lucrează paralel cu literatura și dă posibilitatea ca o operă literară să se impună conștiinței marelui public simultan prin carte și prin intermediul ecranului, cum s-a întîmplat cu „Zboară cocorii”.

Pentru cinematografia noastră ecranizările au reprezentat o experiență interesantă și utilă. Ele au facilitat afirmarea filmului românesc într-o perioadă în care experiența scenariului original ne lipsea cu desăvîrșire. Ele au ajutat formarea unui număr de regizori mai tineri și mai puțin tineri în contact cu o literatură de calitate, ca să nu mai vorbim de foloasele pe care le-a adus implicit prin popularizarea unei serii de romane, nuvele, piese cu care literatura noastră se mîndrește. Filmul românesc are însă în acest moment capacitatea necesară de a face din ecranizare nu numai un mijloc de popularizare a operelor clasice, ci și de a răspunde prin ecranizări la întrebările pe care le ridică viața noastră de azi. Literatura noastră realist-socialistă numără astăzi opere cu o rezonanță în masă aproape tot atît de intensă ca operele clasice, care poate ajuta filmul românesc în îndeplinirea unei asemenea mîdiri. După Mitrea Cocor, Ilie Barbu, Adam Jora, alți eroi ai literaturii contemporane așteaptă o a doua existență pe ecran, eroii „Setei”, eroii „Ziariștilor”, eroii lui Eugen

Barbu, Galan, Suto Andras, Francisc Munteanu, Remus Luca, Mandric, Ghilea, etc. etc. In afară de acestea cineștii noștri au înțeles că așteptarea cu brațele încrucișate a capodoperei nemuritoare nu duce decit la anchilozare. Pentru ca să realizeze contactul viu cu viața, pentru ca să trezească în public o rezonanță puternică filmul românesc trebuie să se inspire nu numai din romane monumentale, ci din toată literatura nouă — schițe, reportaje, povestiri — care creionează cu toată spon-

taneitatea și prospețimea specifice genului, oameni și fapte caracteristice din realitatea noastră nouă. Ecranizarea nu trebuie să încurajeze paseismul. Legarea ei și mai puternică de literatura inspirată din contemporaneitate este condiția principală pentru ca ea să se dezvolte mai departe în cadrul cinematografiei noastre, nu numai ca o bibliotecă cinematografică a clasicii, ci ca un ferment din ce în ce mai activ de idei și de artă.

In atenția participanților la concursul „Cea mai bună recenzie”

Așa după cum anunțam la începutul acestui an, revista noastră urma să indice în acest număr bucișile de proză și de poezie apărute în cele șase numere pe 1959 ale „Vieții Românești” care vor trebui recenzate pentru concursul „Cea mai bună recenzie”.

Iată aceste lucrări, în ordinea apariției lor în revistă :

Nr. 1. Ciclul „Tineri poeți”.

Nuvela „**Învățătură de minte**” de Petru Dumitriu (cu urmare și în nr. 2).

Nr. 2. Piesa „In Valea Cucului” de Mihai Beniuc.

Nr. 3. Poeziile semnate de Mihai Beniuc, Maria Banuș, Mihai Dragomir și Al. Andrițoiu.

**Nr. 4. Poemul „Primăvara” de Demostene Botez — ciclul de poezii al Ninei Cassian ;
Nuvela „**Îndrăzneala**” de Marin Preda.**

Nr. 5. Ciclurile de poezie de Eusebiu Camilar, Dan Deșliu și Eugen Frunză.

Nr. 6. Poemul „Împărăție proletară**” de Dimos Rendis ; Nuvela „**Dimineață de mai**” de Remus Luca.**

Participanții la concurs își pot alege ca obiect al recenziei lor oricare dintre nuvelele sau ciclurile de poezie de mai sus. Recenziile nu trebuie să cuprindă mai mult de 4 pagini dactilografiate la două rinduri și vor fi trimise pe adresa redacției până la data de 1 octombrie 1959.

Cele mai bune recenzii vor fi publicate în paginile revistei noastre, iar autorii lor vor fi distinși cu următoarele premii :

Premiul I — un abonament pe 1 an la revista „**Viața Românească**”

Premiul II — un abonament pe 6 luni la revista „**Viața Românească**”

Premiul III — un abonament pe 3 luni la revista „**Viața Românească**”.

DESPRE O CUVÎNTARE ȘI UN ARTICOL – PROGRAM

VERA CĂLIN

In fața scriitorilor iugoslavi, în 1957, a fost invitat să-și spună cuvîntul criticul și istoricul literar francez Gaetan Picon. Cuvîntarea lui a fost socotită un soi de breviar de estetică literară pentru adepții revizionismului iugoslav, de vreme ce ziarul „Politika” îmbrățișează și reproduce într-un articol programatic intitulat „Rolul artei în socialism” cele mai multe dintre opiniile criticului francez, cunoscut ca un adept al autonomiei esteticului și al idealismului în artă. Despre articolul-manifest din ziarul „Politika” s-a mai vorbit în coloanele acestei reviste („Viața romînească”, 11/1958). Nu ni se pare însă lipsit de interes să zăbovim puțin asupra conținutului cuvîntării lui Gaetan Picon, reprodus în urmă de revista „Preuves” (decembrie 1957) cu o notiță introductivă, în care autorul lămurește că termenii marxști frecvenți în expunere se datoresc auditoriului de formație socialistă. Această adoptare vremelnică a terminologiei marxiste pentru răspîndirea unei gîndiri antimarxiste este simptomatică și deghizarea face parte din arsenalul de mijloace folosite frecvent de burghezii pentru subminarea pozițiilor înaintate. În definitiv, naturalismul, pentru a da un exemplu desul de îndepărtat, concepție al cărei scop și rezultat literar a fost înjosirea omului

la nivelul biologicului și demonstrarea că un astfel de individ-brută e incapabil să se scuture de servituți, a folosit terminologia artei realiste și a clamat tot timpul intenția de a înfățișa viața „așa cum este”.

De asemenea e simptomatic pentru orientarea „artei în socialism” pe care o urmăresc adepții revizionismului pe tărîm estetic din Iugoslavia că lecția de estetică le-a fost servită de autorul unor lucrări ca „Scriitorul și umbra sa”, de un critic care s-a afirmat mereu ca susținător al teoriei independenței artei în raport cu viața socială.

Gaetan Picon începe prin a afirma că ruptura spiritului revoluționar de cultura anterioară este o opoziție esențialmente psihologică. Revoluția ea însăși e privită ca o experiență ținînd de structura psihologică a maselor. „Revoluția e trăită ca un absolut, ca o creație radicală și indivizibilă. Ea reprezintă zorile și aruncă în noapte tot ce îi este anterior. Cu ea începe lumea și istoria. Dacă spiritul revoluției respinge cultura tradițională, lucrul nu se întîmplă numai pentru că el se răzbună de faptul că nu a primit-o în moștenire. E și pentru că o învinuiește de a fi burgheză, expresie culturală a unei societăți, căreia el (spiritul revoluției) îi opune o altă cultură”. Această metafizică a revoluției păcătuiește, între altele, prin faptul

că ignoră — și ignorarea va fi sistematică, iar pe baza ei se va ridica o bună parte din argumentarea lui Gaetan Picon — principiul leninist al celor două culturi, de care autorul cuvîntării face total abstracție, chiar cînd se referă la gîndirea estetică marxist-leninistă cunoscută lui. Fiind acceptată premiza că tot ce s-a creat în epoca de dominație a burgheziei reprezintă cultura burgheză, principiul autonomiei artei, al independenței ei față de baza social-economică devine mai ușor demonstrabil.

Desocializarea culturii, pe care o profesază esteticienii burghezi, e acceptată cu complezență de Gaetan Picon. „E un fapt că spiritul burghez sugerează perfectă independență a artei și culturii în raport cu formele sociale, o viziune desistorizată, depolitizată, desocializată. După spiritul burghez, arta se dezvoltă ca o istorie specifică, ce nu e cuprinsă în istoria socială. Mai mult decît atît, cultura și arta se situează într-un soi de natură care, în limitele ei, n-are legături cu politica și economia, acestea plasate în istorie“. Despre istoria spiritului, dominată de legi proprii de dezvoltare, au vorbit mereu filozofii idealiști culminînd cu Hegel.

Aplicat la fenomenele literare, anti-istorismul, tendința de totală desocializare a artei, încearcă să zdruncine unele păreri pînă acum acceptate chiar și de istoria literară burgheză. Despre istorismul romantic, opus atemporalismului clasic, istorism născut, între altele, din revelația transformărilor istorice pe care a dat-o omenirii acea imensă răsturnare care a fost Revoluția Franceză, s-a vorbit atîta în istoriile literare de toate nuanțele, încît afirmația a devenit un loc comun. Gaetan Picon îl respinge însă afirmînd: „Și cînd romantismul european vede în operă expresia unei spontaneității individuale și denunță estetica clasicismului, în măsura în care această recomandă imitația maștrilor, să nu credem că el (romantismul) se apropie cumva de istorie. Ca și imitația, originalitatea individuală aparține naturii“.

Și totuși romanticii, teoreticienii romantismului, au plasat arta, s-au plasat pe ei înșiși în istorie și în societate. Germaine de Staël și-a intitulat principala operă teoretică, program și manifest al romantismului: „Despre literatură considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale“ (1800), iar în vestita prefață manifest la drama „Cromwell“ (1827) Victor Hugo privește etapele dezvoltării literare în legătură cu etape din istoria omenirii. O face teoretizînd greșit, cucerit de analogii și antiteze forțate, dar totuși pătruns de ideea — comună romanticilor — că arta este o desfășurare condiționată de mersul istoriei.

Afirmația peremptorie al lui Gaetan Picon după care „aplicată literaturii și artei perspectiva istorică e un lucru recent și ea n-a triumfat niciodată în Occident asupra rezistențelor implicite sau explicite, care i s-au opus“, e negată de nenumărate exemple oferite chiar de literatura franceză. Ne-am îngăduit să amintim vestita definiție a romantismului dată de Stendhal în lucrarea „Racine și Shakespeare“ din 1823: „Romantismul (Stendhal spunea romanticismul) este arta de a prezenta popoarelor opere literare, care în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, reprezintă literatura care oferea cea mai mare plăcere străbunilor“. Cînd Stendhal afirmă că Sofocle și Racine au fost romanticii vremii lor, el se arată adeptul istorismului în cercetarea istoric-literară. Dealtfel, uneori, declarațiile lui sînt atît de explicite, încît nu necesită comentarii. Stilul clasic, scria Stendhal, corespundea celor de pînă la 1781. Stilul noii drame trebuie să corespundă copiilor revoluției. Cu aceste cuvinte Stendhal se arată profund conștient de transformările sociale și de mentalitate survenite de la 1789 înainte. „De două mii de ani“, scrie el, „de cînd cunoaștem istoria lumii nu s-a întimplat poate încă niciodată o revoluție atît de bruscă în obiceiuri, idei, credințe“.

Picon rămîne totuși ferm convins de opacitatea gîndirii occidentale față de

orice teorie sugerînd determinările istorico-sociale ale artei. „Nici ideea taine-iană a condițiilor etnice, istorice, geografice, nici ideea marxistă a infrastructurilor economice, nici ideea sartriană a situației...” scrie el, amestecînd și unificînd tendențios poziții teoretice nu numai diverse, dar și opuse, „n-au reușit să triumfe cu desăvîrșire împotriva acestor rezistențe”.

Dacă istoria artei e ruptă de istoria societății, care sînt factorii ce pot explica opera literară? Gaetan Picon recomandă explicarea operei literare prin biografie, deci reintegrarea ei în natură sau prin opere literare anterioare. El acceptă deci o istorie a literaturii, dar specific și exclusiv literară, ceea ce îl înrudește cu toți adepții idealiști ai unei istorii a spiritului omenesc.

După ce afirmă rezistența gîndirii occidentale față de orice determinism exercitat de structura social-economică asupra suprastructurii artistice, Gaetan Picon acceptă totuși să formuleze unele rezerve. În perioadele de ofensivă, concede el, acest determinism se exercită și arta nu ne mai surprinde prin antiistorismul ei. Secolul al XVIII-lea, de la Montesquieu la Doamna de Stael a fost o astfel de perioadă de ofensivă. Și, disociînd categoric, Picon afirmă: „Existențialismul nu e legat de formele sociale, așa cum e legată Declarația Drepturilor Omului”, hotărît să ignore caracterul de diversiune a unei bune părți din literatura burgheză, camuflajul protector burghez, cum îl numește el, împrumutînd expresia lui Roland Barthes, autorul unei lucrări „Mitologiile”, cu care dealtfel polemizează. Roland Barthes, autorul lucrării amintite, își pune întrebarea firească pentru orice cercetător al culturii burgheze: de ce se leapădă burghezia de istoria ei, de ce nu vrea să-și semneze cultura cu propriul ei nume? Burghezia, își răspunde Roland Barthes, pozează în societate anonimă. Ca fapt economic, burghezia se numește pe sine fără greutate; capitalismul se profesează însă ca fapt politic mai anevoie. Nu e-

xistă un partid numit „burghez” în Cameră. Ca fapt ideologic, ea dispare cu desăvîrșire. Burghezia, spune autorul „Mitologiilor”, „este clasa socială care nu vrea să fie numită”. În ceea ce privește fenomenul cultural, Barthes subliniază funcția de diversiune și subminare, pe care în mod tacit o acordă capitalismul unor manifestări ce-i slujesc cauza.” Burghezia nu-și semnează cultura „pentru că această cultură este una dintre armele ei secrete, unul din mijloacele domniei sale: mijloc eficace în măsura în care rămîne nemărturisit, în măsura în care ne face să luăm interesele unei forme sociale tranzitorii drept legea intangibilă a firii.” Am adăuga spre cuprinderea întregă a fenomenului semnalat de Barthes că burghezia nu-și semnează cultura doar în epoca declinului ei. În epoca tinereții tumultoase, ea nu s-a sfiit să numească producția dramatică pe care a opus-o tragediei — drama burgheză. Picon respinge ideea acestei duplicități burgheze. Acceptarea ei ar reduce la neant argumentarea în favoarea curentelor moderniste (între altele supra-realismul), argumentare cu care va culmina cuvîntarea criticului francez. Și se întrebă, înlăturînd din nou problema celor două culturi: „Putem explica arta franceză, literatura franceză a epocii burgheze vîzînd în ele expresia directă sau indirectă a valorilor burgheze? Trebuie desigur să răspundem nu, cu siguranță că nu”. Firește, trebuie să răspundem negativ, dar nu pentru că domeniul artei și literaturii își trăiește istoria sa autonomă, ci pentru că operele unui Stendhal sau Flaubert, care respiră ură față de platitudinea, ipocrizia, lașitatea burgheză nu aparțin ideologiei burgheze, culturii burgheze, ci acelei culturi care pregătește și vestește apusul societății și moralei capitaliste.

Confuzia generată de neînțelegerea fenomenului celor două culturi merge mai departe. Silit de stringența anumitor fapte, Gaetan Picon formulează, după cum am arătat, rezerve sau recurge la butade. „Între formele sociale și valorile de cultură există o legătură, care nu poate fi

niciodată cu desăvîrșire ruptă“. Dar și „copiii sînt datorăți taților și li se întimplă să nu semene totdeauna cu aceștia“. În continuare, Picon caută origina socială a scriitorilor protestatari și descoperirea faptului că unii dintre ei sînt de proveniență burgheză i se pare a întări afirmațiile sale. Jules Vallès era burghez, deși a scris „Răzvrătitul“. S-ar putea obiecta că adeziunea lui Vallès, fiu de mărunt profesor provincial la Comună, era de natură să-i neutralizeze origina burgheză; Verlaine a murit în mizerie, dar a început prin a fi posedant, iar Flaubert n-ar fi putut să scrie „Madame Bovary“, dacă n-ar fi fost rentier. Se adaugă: „Condițiile economice ale geniilor nu dovedesc că geniul ar fi servitorul economiei de care profită. Din fericire geniul e ingrat — ca și copilul. Fiu ingrat, scriitorul devine destul de ușor un bastard revoltat“. Asimilarea spiritului non-conformist, a revoltei scriitorilor antiburghezi cu nerecunoștința unui copil rău sau rancuna unui bastard e o bagatelizare tendențioasă a spiritului de indignare antiburgheză, care determină orientarea și atmosfera altor opere literare. E atît de neserioasă explicația, încît i-am acorda prea multă importanță dacă am afirma că Picon reduce o atitudine cu ample rezonanțe sociale la un fapt psihologic individual: ingratitudea față de „clasa-mamă“.

Există, acceptă Picon, arta oficială, aservită, euforică cum o numește el. De pildă cărțile pentru tineret apărute în „Bibliothèque rose“ sau pictura academică. Acest tip de artă „departe de a încerca să stabilească raporturi noi cu lucrurile, se mulțumește cu raportul satisfăcător trăit de conștiința socială. Totul e bine așa cum este“. Dar aceasta e o artă mediocră. Există arta autentică, spune Picon, arta deschizătoare de orizonturi, antioficială, există formulele noi. Nu mai avem de a face însă în clasificarea lui Picon cu artă burgheză și antiburgheză, artă conformistă slujind o clasă exploatare ce se află la putere și artă care combate ordinea existentă pregătindu-i decesul, ci aflîndu-ne în

planul esteticului pur, avem de a face cu „artă mediocră și artă adevărată“. „Arta autentică a erei burgheze din Occident dovedește mai bine ca orice alt fapt că nu există determinism simplu al condițiilor sociale asupra producțiilor artistice, de vreme ce aceeași societate vede născîndu-se două forme ireductibile de artă.“ Concluzia se impune după formularea premizelor amintite: „Marea artă a Occidentului burghez nu este o artă burgheză“ Urmează, firește, exemplul lui Balzac, care nefiind un revoluționar, e totuși în acord cu forțele noi. E caracteristic faptul că Picon, care citează adesea din clasicii marxismului, se abține să amintească de explicația realismului lui Balzac, pe care o dă Engels în scrisoarea către Margaret Harkness, sau a celui tolstoian oferită de Lenin în articolele despre Tolstoi.

Pînă aci, Picon asimilează operele conformiste, euforice, justificatoare ale ordinei sociale burgheze cu mediocritatea și platitudinea, iar pe cele negatoare cu valoarea literară. Există însă, după clasificarea lui Picon, și un al treilea grup de opere: cele care fiind lipsite de spiritul revoltei, acceptă fără ipocrizie, dar cu cinism (acesta, spune autorul cuvîntării, e înfinit preferabil ipocriziei) moștenirea. Printre veselii moștenitori, cei care-au reprezentat prin 1920 „la belle époque“ în literatură, Picon îi plasează pe Valéry Larbaud, Giraudoux, Morand. E arbitrară alăturarea acestor nume și cel puțin Giraudoux ni se pare că s-ar împotrivi caracterizării de „moștenitor“.

După ce recunoaște ca un fapt fenomenul revoltei în literatură și-l asociază cu operele cele mai valoroase scrise în timpul domniei capitalismului, Gaetan Picon analizează conținutul atitudinii de revoltă „Revolta“, spune el, „e un mit literar“. Ea ignoră uneori condițiile sociale care o explică, se trăiește pe sine ca o revoltă atemporală. Această metafizică a revoltei, această absolutizare a atitudinii revoltatului, e exemplificată prin referirea la gestul „gratuit“ al lui Laicadio din „Be-ciurile Vaticanului“ de Gide.

Și, în sfârșit, Gaetan Picon se oprește la revolta suprarealistă care a fost, spune el, între cele două războaie, mișcarea poetică cea mai eficace și mai semnificativă. În spre această apologie a uneia dintre cele mai inaccesibile, mai excesive și mai gratuite dintre tendințele moderniste a dus de fapt întreaga argumentație a studiului. Cînd cititorul ajunge aci, el înțelege că argumentarea independenței literaturii față de viața socială, teoria unei istorii a spiritului lipsită de contingențe cu istoria grupurilor sociale, ignorarea fenomenului celor două culturi, negarea diversității artistice ca mijloc de menținere a ordinii burgheze au fost menite toate să suporte elogiul formulilor ezoterice, al modernismului excesiv.

E evident că vorbind despre atemporalitatea, anistorismul, caracterul desocializat al literaturii, Picon nu pledează în favoarea preluării marii literaturi clasice de către cultura socialistă. Această preluare e un fapt îndeplinit ale cărui dimensiuni nu pot să-i scape lui Picon. Ceea ce-l interesează pe criticul francez și firește și pe adepții revizionismului literar este integrarea pașnică a decadentismului, introducerea lui prin contrabandă în interiorul culturii socialiste. Iar tonul de polemică-permanentă al cuvîntării, polemică explicită sau implicită cu realismul socialist, se îmbină cu pledoaria pentru adaptarea literaturii revoluționare contemporane în vederea absorbirii de către aceasta a curentelor moderniste. Or, în configurația curentelor moderniste, suprarealismul este unul dintre cele mai virulente. Demonstrația care se bazează pe un astfel de exemplu-limită trebuie să fie valabilă pentru toate formulele decadente.

Citîndu-l pe André Breton, Gaetan Picon, care se declară într-un loc a nu fi adept al formulilor abstracte, se arată totuși de acord cu poziția șefului suprarealiștilor. „Ni se pare imposibil, declară acesta din urmă, să atribuim limite, ca de pildă cele ale cadrului economic, exercițiului unei gândiri mlădiate definitiv pentru negarea negației“. Caracterul negării suprarealiste

este un fapt literar îndeobște cunoscut și nu vom reveni asupra lui, iar ideii limitelor economice se poate replica prin cea a libertății concepută ca necesitate înțeleasă. Dar nu polemica cu suprarealiștii este în intenția rîndurilor de față. Trebuie doar subliniat că dacă Gaetan Picon ar fi făcut și un istoric al mișcării suprarealiste, caracterul burghez și diversionist al acestei orientări literare ar fi apărut cu evidență.

În anul cînd se constituia mișcarea suprarealistă, formula „artei pentru artă“ era compromisă și agitînd-o noua „școală“ s-ar fi alăturat unei mulțimi de bisericuțe literare fără adepți. Ne aflăm în anii marii ofensive a literaturii sovietice, care a dat atunci romanele lui Șolohov și poezia lui Maiakovski. De aceea suprarealismul nu numai că se socotește inițial artă revoluționară, angajată, cu tendință, ci își însușește cîte ceva din terminologia esteticii marxiste. În 1935, într-un interviu acordat unei publicații muncitorești din Praga, André Breton declara: „Sîntem cu deosebire preocupați să valorificăm astăzi suprarealismul ca un mod de cunoaștere ce se dezvoltă în cadrul materialismului dialectic, aplicînd cuvîntul de ordine al lui Marx: mai multă conștiință, adică, după noi, mai multă conștiință socială dar și mai multă conștiință psihologică“. * În alt loc, André Breton explică ce înțelege prin mai multă conștiință psihologică. „Întrebarea: cum devine un lucru conștient? putem, spune Freud, să o înlocuim cu folos prin întrebarea: cum devine un lucru preconștient? Răspunsul este: grație asociațiilor cu reprezentările verbale corespondente și, ceva mai încolo, precizează: Cum putem aduce în (pre) conștiință elementele refulate? Restabilind prin travaliul analitic acele cîrîmpeie intermediare preconștiente care sînt amintirile verbale“. ** Tocmai aceste reprezentări verbale, aceste „urme mnemotehnice“ sugerate de teoria psihanalistă a lui Freud sînt, după Breton.

* André Breton — Position politique du surréalisme pag 64.

** Idem pag 53

materia primă a poeziei. Caracterul indiscifrabil al limbajului suprarealist e consecința acestei adopțiuni.

Estetica straturilor preconștiente, a automatismelor e declarată de suprarealiști mijloc de emancipare socială a omului, ba chiar revendicată ca decurgind din marxism. Cuvintele ce urmează, extrase dintr-un manifest al suprarealismului, înălătură orice echivoc în ceea ce privește filiația pe care și-o atribuie suprarealiștii: „Energia premeditată în poezie și în artă are drept obiect într-o societate ajunsă la capătul dezvoltării ei, în pragul unei societăți noi, de a regăsi cu orice preț firescul, adevărul și originalitatea primitivă. Ea trebuie în mod obligatoriu să ne dezvăluie, într-o bună zi, imensul rezervor din care ies înarmate pînă în dinți simbolurile pentru a se răspîndi, grație operei citorva oameni, în viața colectivă. Trebuie dejucate, dejucate pentru totdeauna forțele care vegheau pentru a împiedica subconștientul de la orice izbucnire violentă: o societate care se simte amenințată din toate părțile, așa cum se simte societatea burgheză socotește într-adevăr și pe bună dreptate că o astfel de izbucnire îi poate fi fatală”. * Societatea burgheză n-a resimțit însă prea violent, după cum se știe, izbucnirile subconștientului suprarealiștilor, ba chiar a conviețuit în pace cu ele; și nici nu s-a apărut cu prea multă strășnicie împotriva armatelor lor de simboluri. Despre eficacitatea revoluționară a unei mișcări, care se revendică deopotrivă de la Marx și Freud, nu ne mai putem îndoi, mai ales după declarații programatice de felul acestora: „Arta, prin toată evoluția ei în timpurile moderne, trebuie să știe că însușirea ei rezidă doar în imaginația independentă de obiectul exterior care a născut-o. Și anume *total depinde de libertatea cu care această imaginație izbutește să se pună în scenă pe ea și numai pe ea*. Condiția însăși a obiectivității în artă este ca ea să apară desprinsă de orice cerc determinat de idei și de forme. Numai astfel se poate ea conforma acelei necesități primordiale care

* Idem pag 34

este a ei și anume de a fi total *umană*”. * (Sublimierile aparțin lui André Breton).

Lăsînd la o parte caracterul paradoxal al argumentației, ne putem însă întreba în ce constă propriu zis revoluționarea artei de către suprarealism. Fugind de un limbaj social, suprarealiștii au instaurat domnia limbajului subiectiv, singur apt să transmită rezultatele investigațiilor preconștiinței; au recomandat de asemenea paranoia ca singura propice stărilor artistice. Despre aberațiile de expresie ale artei suprarealiste se poate vorbi și s-a vorbit îndelung. Este însă surprinzător faptul că identificarea, la un moment dat, de către Salvador Dali a paranoiei suprarealiste cu demența nazistă nu-l pune pe gînduri pe autorul cuvîntării de față cu privire la caracterul „de avangardă” „revoluționară” al formulei suprarealiste. E limpede în orice caz că ruptura de realitate fiind proclamată ca un prim punct de program, „revoluționarea” se poate referi doar la mijloacele formale. Pornind de la ideea explicit formulată că arta pentru artă este un non sens și un anacronism, suprarealiștii afirmă totuși cu perseverență lipsa de importanță și de valoare a conținutului într-o operă de artă. Pictorul Louis David, afirmă Breton în manifestul său, a pictat scene de revoluție în cea mai tradițională manieră academică. El n-a fost un innoitor, deși conținutul tablourilor sale e revoluționară. Pictorul Courbet, e scris mai departe, a participat la Comună. Ca om a fost un luptător, opera lui nu se resimte însă de această participație. Ceea ce nu menționează șeful școlii suprarealiste este că David a început prin a picta tablouri ale antichității romane în gustul academic al epocii, a pictat în aceeași manieră revoluția, și, în cele din urmă, pe Napoleon împărat. Sinceritatea revoluționară a acestui dictator al artelor sub Imperiu poate fi pusă la îndoială. În schimb Courbet, participantul la Comună, a afirmat viguros realismul în pictură și a dat lovituri mortale academismului.

* Idem pag 57

Iar Rimbaud, de la care pornesc atâtea orientări moderniste, e diminuat de Breton ca poet al Comunei, autor al „Cîntecului de luptă parizian“ și al violentei satire „Paris se repeuple“ și elogiata inițiatorul acelei alchimii a verbului, care a deschis în urmă drumul formulilor poetice indescifrabile. Căci stilul realist, comunicabil, inteligibil e socotit de suprarealiști ca și de adepții altor direcții moderniste din Occident ca un instrument al alienării omului de propria sa conștiință, ca o concesie făcută vieții sociale și cotidianului prozaic.

Spunînd „Imaginația artistică trebuie să rămînă liberă; ea este scutită prin definiție de orice fidelitate față de împrejurări, în special față de împrejurările acaparante ale istoriei; opera de artă riscă să înceteze a fi ea însăși, dacă nu se detașează de orice fel de scop practic“ — șeful suprarealiștilor își declară explicit opoziția față de cauza revoluției sociale, în slujba căreia afirmă că militează.

Caracterul diversionist, burghez, al suprarealismului, devine evident. Ajunge să încercăm a confrunța cele două categorii de articole din program: revoluționarea artei burgheze, asaltul împotriva filistinismului burghez pe de o parte; desprinderea categoriilor artei de orice contingentă istorică, negarea importanței conținutului, limitarea înnoirii la procedee, pe de altă parte. Dealtfel mai există și un alt ordin de dovezi, care nu necesită nici o argumentație teoretică. Desprinderea lui Aragon și Eluard de grupul suprarealiștilor a stîrnit cascade de calomnii din partea acestora.

Gaetan Picon deplînge și el faptul că „urgența evenimentelor îi îndepărtează pe Aragon și Eluard de poezie“, ca și parțiala ancorare al lui Sartre „care a acceptat legea angajării“ în realitatea socială. În general, vorbind despre poezia nouă, Gaetan Picon condamnă drumul spre claritate, pe care l-au apucat unii din poeții tineri ai Franței.

Pledoaria continuă, revenind asupra ideii artei neutre, a artei care nu trebuie să fie

neapărat socialistă sau reacționară. Din această neutralitate Picon deduce posibilitatea preluării formelor de cultură prealabile societății socialiste de către cultura socialistă. Ignorînd concepția marxistă despre moștenirea literară, Picon justifică afirmația despre autonomia și neutralitatea artei, autonomie și neutralitate care îngăduie preluarea creațiilor celor mai valoroase de la o epocă la alta, de la o orînduire la alta cu cunoscutul pasaj spicuit din Marx despre epopee și satisfacțiile estetice pe care această producție a copilăriei omenirii le mai poate oferi astăzi. Din nou, limbajul vorbitorului devine „marxist.“ „Socialismul nu poate fi nimic altceva decît extinderea în folosul tuturor, grație societății fără clase, a acelei bogății umane, care este privilegiul citorva“. Aceasta, completează autorul cuvîntării, se poate face, pentru că nu există artă burgheză și artă revoluționară, ci numai „o mare artă de creație“.

Dar, fiindcă totuși nu poate fi negat nici ignoranța conținutului social și politic al atîtor opere literare, Picon concede că „arta socială și politică e legitimă numai în măsura în care experiența socială e o parte a experienței umane“. Acceptarea acestei posibilități, evidentă pentru orice minte ce se închide prejudecăților, pare să-l apropie pe vorbitor de înțelegerea marxist-leninistă. Dar Picon socotește că numai în perioade de mare încordare socială se produce momentan coincidența între omul artist și omul politic. În rest, arta este întîlnirea transistoricului cu istoricul.

Din această șerpuită cuvîntare, în care ideile vorbitorului își croiesc abil loc prin mulțimea citatelor extrase deopotrivă din teoreticienii modernismului și clasicii marxismului, se desprinde lămurit intenția reabilitării decadentismului cu argumente de toate culorile în fața uniunii scriitorilor din Iugoslavia. Modernismul urmează să fie strecurat în interiorul culturii socialiste sub firma artei revoluționare. Arta revoluționară este, după Gaetan Picon, arta unui spirit revoluționar și înțelegerea metafizică

a noțiunii „spirit revoluționar“ desprinde definitiv literatura de sensurile istorice ale momentului. Exemplul final e concludent. Rimbaud a fost un poet revoluționar, spune Picon, nu pentru că s-a simțit alături de Comună și nu — la fel afirma și Breton — pentru că a scris în spiritul revoluționarilor comunarzi câteva din cele mai violente acte de acuzare antiburgheze, „ci pentru că a fost, pe propria sa socoteală, pe riscul și primejdia lui, revoluționar în ordinea poeziei“. Picon nu amintește însă că acea alchimie a verbului practică în urmă de Rimbaud, l-a împins pe poet spre impasul specific formalismului, l-a dus spre obscuritate, sterilitate, tăcere. Apoteoza finală a cuvântului rostit în fața scriitorilor iugoslavi e o falsă apoteoză. Rimbaud privit în totalitatea personalității și vieții sale este într-adevăr un simbol: simbolul poetului revoluționar, liber de orice constrângere, frenetic îndrăgostit de o libertate anarhic înțeleasă, pe care l-a întruchipat de altfel într-o etapă a existenței sale, ci simbolul tragiciei experiențe a unei arte ce sfârșește prin a se rupe de toate sensurile constructive pe care i le oferă viața. Așa încât cuvântarea lui Picon nu culminează cu elogiul artei

revoluționare, ci cu apologia individualismului.

Recunoaștem, în articolul din „Politika“ semnalat mai înainte, aproape toate tezele de estetică literară ale criticului francez. Negarea caracterului ideologic al literaturii, ignorarea teoriei leniniste a celor două culturi, negarea luptei între arta socialistă și cea burgheză, conceptul culturii unice, ruperea echilibrului între conținut și formă în favoarea formei, pledoaria pentru absorbirea de către cultura socialistă a tendințelor decadente etichetate artă revoluționară, acceptarea înnoirilor strict formale drept „revoluții“ artistice, toate acestea, pînă și referirea la Mallarmé socotit exemplu de poet „înnoitor“ în ordinea expresiei, se regăsesc în articolul programatic al ziarului din Belgrad.

Poate că am greșit, la începutul acestor rînduri, afirmînd categoric despre cuvîntarea lui Gaetan Picon că ar fi modelul programului revizionist amintit. Se impune însă, după compararea celor două texte, concluzia că sursa tezelor revizioniste în materie de artă și literatură, o reprezintă concepțiile idealiste ale esteticii burgheze.

NOȚIUNEA DE SPAȚIU

Acad. G. VRÎNCEANU

Succesele din ultimii ani ai științei sovietice, care au culminat în crearea de sateliți artificiali ai pământului și lansarea la 2 ianuarie 1959 a primei planete artificiale a soarelui, au atras atenția întregii lumi asupra unor probleme considerate altădată ca o preocupare numai a oamenilor de știință de strictă specialitate.

Una din aceste probleme este aceea de a ști care sînt proprietățile spațiului în care trăim. La baza cercetărilor moderne de fizică stă evident noțiunea de spațiu în care au loc fenomenele fizice și este, credem, interesant de a arăta cum au evoluat ideile științifice în privința acestei noțiuni.

I

Antichitatea, adică știința egipteană, chineză, și în special greacă, ne-au lăsat o moștenire științifică importantă, printre care poate cea mai importantă este geometria lui Euclid, denumită așa deoarece de la Euclid, savant grec ce a trăit în jurul anului 285 înaintea erei noastre, ne-a rămas o expunere completă, compusă din 13 cărți, intitulată „Elemente”. Știința geometriei s-a născut desigur din nevoia pe care omul a avut-o de a măsura și de a compara diferitele figuri între ele. Herodot (secolul al V-lea înaintea erei noastre) spune că Sesostris (Ramses al II-lea, 1300

înaintea erei noastre) a distribuit pământul în Egipt în bucăți dreptunghiulare, asupra căruia a instituit un impozit anual, dar inundațiile Nilului acoperind o parte din aceste terenuri, a fost necesară o reducere a impozitelor pe baza măsurării suprafețelor, de unde, zice Herodot, pare să fi luat naștere Geometria.

În cărțile lui Euclid, Geometria apare ca o doctrină complet constituită din punct de vedere teoretic, ca o știință deductivă, ale cărei adevăruri denumite „teoreme” se deduc pe cale logică dintr-un anumit număr de definiții și de axiome (sau postulate), deci de adevăruri care nu se demonstrează, ci se admit ca adevărate.

Desigur, însă, că definițiile și axiomele sînt inspirate de experiență, deci de observațiile ce se pot face asupra figurilor și fenomenelor ce au loc în spațiul în care trăim. Astfel definițiile ce se dau punctului, dreptei, planului, corespund acelor ce în mod intuitiv le avem despre aceste noțiuni. De asemenea, relațiile ce există între ele, de exemplu definiția: prin două puncte trece o singură dreaptă, corespunde de asemenea intuiției noastre. Adevărurile științei geometriei corespundeau atât de exact realității, oglindită în rezultatele fragmentare pe care omul le avea asupra naturii, datorită unor mijloace reduse de observație, încît s-a considerat că aceste adevăruri au o valoare absolută, că fenomenele care au

loc în natură, sînt obligatoriu acele ce ni le indică geometria lui Euclid. Au fost filozofi ca Immanuel Kant, care au socotit că spațiul în care trăim are proprietăți apriorice, deci nu este nevoie de a mai cerceta natura, pentru a afirma că spațiul nostru este cu trei dimensiuni, că în acest spațiu, drumul cel mai scurt între două puncte este linia dreaptă, că printr-un punct la o dreaptă într-un plan se poate duce o singură paralelă, deci proprietăți ce rezultă din geometria lui Euclid. Se admitea deci că geometria lui Euclid reflectă proprietățile spațiului în care trăim.

II

Secolul al 18-lea a supus geometria lui Euclid la o critică severă. În primul rînd s-a pus problema de a vedea în ce măsură axiomele care stau la baza geometriei sînt obligatorii, deci că dacă nu am admite aceste adevăruri, am ajunge la o contradicție, deci în ce măsură se poate spune că există o singură geometrie posibilă. Axioma care a intrat în primul rînd în discuție a fost axioma paralelelor care spune: „Printr-un punct la o dreaptă (într-un plan) se poate duce o singură paralelă”. Matematicienii ca Legendre, Saccheri etc. și-au pus problema de a demonstra această axiomă. Deci de a arăta că dacă am presupune că nu este adevărată, am ajunge la o contradicție logică în construcția geometriei. Perioada discuției acestei axiome a durat mult și constituie una din cele mai dramatice perioade ale științei matematice. Discuția este tranșată în 1827 de geometrul rus Lobacevski, profesor la Universitatea din Kazan, care arată că înlocuind axioma paralelelor prin alta și anume că printr-un punct la o dreaptă se pot duce două paralele și o infinitate de drepte nesecante se construiește o geometrie diferită de a lui Euclid, geometrie care numai cîțiva ani mai tîrziu este regăsită de geometrul ardelean ungar Ianoș Bolyai.

Și Gauss, numit principe al matematicienilor, ajunsese la această descoperire,

dar el nu a tipărit nimic, de teama criticilor la care ar fi putut fi supus, credința într-o geometrie unică fiind atunci așa de înrădăcinată, încît acționa asupra matematicienilor cu forța unei dogme religioase.

Descoperirea lui Lobacevski, a unei alte geometrii decît aceea a lui Euclid, se poate considera ca începutul celei mai mari revoluții în istoria matematicii și ca una din cele mai mari revoluții din istoria științei. În adevăr, această descoperire a pus și problema proprietăților spațiului în care trăim. Inuși Lobacevski a căutat să aducă un suport geometriei create de el, enunțînd ipoteza că în spațiile planetare s-ar putea ca lucrurile să nu se petreacă după geometria lui Euclid, ci după geometria nou descoperită și încercînd, cu mijloacele reduse de care dispunea, să facă observații asupra mersului planetelor.

În 1854, matematicianul german B. Riemann supune la o analiză amănunțită noțiunea de geometrie și ajunge la concluzia, că ceea ce putem să considerăm ca proprietate a geometriei furnizată nouă de experiență, este faptul că fiind date două puncte îndeajuns de aproape unul de altul, distanța între aceste puncte este dată de o formulă analoagă celeia din geometria lui Euclid, cunoscută sub numele de formula lui Pitagora. Se poate exprima această formulă în spațiul cu trei dimensiuni sub forma următoare:

Dacă avem un paralelipiped drept de muchii a, b, c , atunci pătratul diagonalei paralelipipedului este egală cu suma pătratelor muchiilor a, b, c . În plan proprietatea se reduce la a spune că pătratul ipotenuzei unui triunghi dreptunghi este egală cu suma pătratelor catetelor și constituie cunoscuta teoremă a lui Pitagora.

După Riemann, această proprietate are loc numai pentru paralelipede pentru care a, b, c , sînt foarte mici, deci dacă avem un punct P , putem să calculăm distanța între acest punct și un alt punct Q îndeajuns de apropiat prin această formulă, deci putem să construim un paralelipiped avînd PQ drept diagonală. Dacă Q este depărtat, atunci trebuie să intro-

ducem între P și Q un număr de alte puncte și să calculăm distanța din aproape în aproape, paralelipipele drepte pe care le utilizăm astfel ne mai fiind paralele, ca în cazul euclidian.

Rezultă atunci că geometriile lui Riemann conțin drept caz particular geometria lui Euclid și anume cazul când geometria lui Riemann este cu curbura zero. Geometria lui Lobacevski este și ea un caz particular al geometriei lui Riemann și anume cazul când curbura este constantă și anume o constantă negativă.

În 1917, matematicianul italian T. Levi-Civita arată că în spațiile lui Riemann există o noțiune de paralelism din aproape în aproape, dar că acest paralelism depinde de drumul pe care ne deplasăm, dacă spațiul nu este al lui Euclid.

Alte geometrii au venit să se asocieze geometriilor lui Riemann, printre ele unele care renunță la noțiunea clasică de distanță, sau dau această noțiune sub o formă mai generală decât aceea din geometria lui Riemann. Rezultă deci că din punct de vedere matematic, se pot concepe mai multe geometrii, deci mai multe spații.

III

Se pune atunci problema de a ști care este geometria ce corespunde spațiului în care trăim.

Problema se pune și prin faptul că anumite observații asupra spațiilor interplanetare obținute prin mijloace de observație avansate, pe care știința le puna la îndemâna astronomilor la sfârșitul secolului al 19-lea nu puteau fi explicate cu noțiunea de spațiu euclidian. Într-adevăr, se știe că sistemul solar din care face parte și pământul pe care trăim, ca planetă, conține și alte planete între care cea mai apropiată de soare este planeta Mercur. Pentru a justifica mișcarea pe care plantele o au în jurul soarelui, se utilizează așa numita lege a gravitației universale, sau legea lui Newton, care spune că fiind date două corpuri cerești, de exemplu soarele și una

din planetele sale, ele se atrag unul spre altul cu o forță proporțională cu produsul maselor acestor corpuri și invers proporțională cu pătratul distanței între ele. Ținând seama de această lege rezultă atunci, considerând ecuațiile mecanicii, că planetele descriu împrejurul soarelui niște curbe numite elipse, care apar ca niște cercuri puțin alungite. Observațiile executate asupra traiectoriei lui Mercur arătau însă că această traiectorie nu era exact aceea rezultată din legea lui Newton, ci suferea o deviație. Explicația acestei deviații nu s-a putut obține prin modificarea legei lui Newton, ci a fost dată în 1905 de A. Einstein prin teoria relativității. În această teorie, care a revoluționat fizica, așa cum Lobacevski a revoluționat geometria, se consideră că spațiul în care trăim este un spațiu al lui Riemann cu patru dimensiuni, a patra dimensiune fiind timpul. În acest spațiu, drumul cel mai scurt între două puncte nu mai este linia dreaptă, ci o linie curbă, numită geodezică, spațiul ne mai fiind drept ca acela al lui Euclid, ci curb.

Prin geodezică se înțelege o curbă care are proprietatea că distanța între două puncte, măsurată cu metrica spațiului riemanian este cea mai mică, de-a lungul geodeziei ce trece prin cele două puncte.

Pentru a avea un exemplu de două spații cu două dimensiuni dintre care unul este plan și celălalt este curb, putem considera planul obișnuit, din geometria lui Euclid, pe de o parte, iar pe de altă parte suprafața unei sfere, deci locul geometric al punctelor care se găsesc la aceeași distanță de un punct fix, centrul sferei.

În mod intuitiv se spune că planul obișnuit poate fi considerat ca suprafața apei liniștite, dar acest lucru este valabil numai pentru o mică regiune, căci altfel ar trebui să ținem seama că această suprafață este de fapt suprafața sferei pământului.

În orice caz o ființă cu două dimensiuni, deci a cărei înălțime este transcurabilă, va face geometrii diferite, după cum trăiește pe un plan sau pe suprafața unei sfere.

În primul caz geodezicele, deci drumurile cele mai scurte pentru această ființă sînt segmente de dreaptă, în timp ce dacă trăiește pe sferă, drumurile cele mai scurte sînt arcuri de cerc mare, deci de cercuri obținute prin intersecția sferei cu plane trecînd prin centru.

În primul caz, ființa noastră va afirma că printr-un punct la o dreaptă într-un plan se duce o singură paralelă, deci va face o geometrie euclidiană, în al doilea caz ființa noastră va spune că printr-un punct la o dreaptă nu se poate duce nici o paralelă. În adevăr, drumurile cele mai scurte, deci geodezicele, fiind cercuri mari, aceste cercuri se întîlnesc întotdeauna, deci nu există paralele pentru geometria de pe suprafața sferei. De altfel, vom adăuga că există o suprafață, numită pseudosferă, descoperită de matematicianul italian Beltrami, pe care are loc geometria lui Lobacevski, deci prin care printr-un punct se pot duce două drepte paralele și o infinitate de drepte nesecante la o dreaptă dată, prin cuvîntul drepte înțelegînd geodezicele suprafeței, deci curbe care realizează cea mai mică distanță între două puncte ale lor.

În teoria relativității, traiectoriile luminii nu mai sînt linii drepte, ci geodezice, și ca o verificare a teoriei s-au făcut observații în timpul eclipselor de soare, pentru a se calcula curbarea traiectoriilor razelor luminoase ce vin de la diferite stele și ce treceau în vecinătatea soarelui, socotită ca o regiune în care curbarea liniilor este cea mai mare posibilă. În adevăr, printre principiile introduse de teoria lui Einstein este acela că spațiul este drept numai în regiunile goale de materie, că materia este aceea care curbează spațiul. Deci, în sistemul nostru solar, în regiunea din vecinătatea soarelui, spațiul are cea mai mare curbura.

Interesant, de asemenea, de remarcant este faptul că în teoria relativității se admite că traiectoriile planetelor sînt geodezice, deci că mișcarea planetelor în jurul soarelui așa cum rezultă din obser-

vații, nu este datorită unei legi de atracție, ci este datorită curburii spațiului.

IV

Teoria relativității a dat rezultate satisfăcătoare în ce privește explicarea așa numitelor fenomene gravitaționale, pe care după cum am spus, le-a redus la probleme referitoare la proprietățile spațiului.

S-a pus atunci problema de a vedea dacă și alte fenomene fizice, cum sînt fenomenele electromagnetice, pot fi încadrate în teoria relativității sau într-o teorie mai generală. Pentru aceasta, atît Einstein cît și alți matematicieni sau fizicieni au propus teorii, numite teorii unitare, în care spații ale lui Riemann sau spații mai generale, erau propuse ca fiind spațiul în care trăim.

Nu voi intra în amănunțime spre a vorbi de aceste diverse teorii unitare, voi spune doar că într-un fel sau altul, ele urmăresc să conțină drept caz particular teoria relativității a spațiului timp cu patru dimensiuni, care s-a dovedit suficientă, cum am spus, pentru explicarea fenomenelor gravitaționale. Vom spune de asemenea că printre teoriile propuse, multe presupun spațiul cu cinci sau cu mai multe dimensiuni, pentru a putea introduce și fenomenele electromagnetice ca proprietăți spațiale. O asemenea teorie unitară a propus și cel ce scrie aceste rînduri, sub numele de teorie unitară neolonomă. În această teorie se admite că spațiul în care trăim este local, deci în vecinătatea fiecărui punct, un spațiu al lui Riemann cu patru dimensiuni cerut de teoria relativității lui Einstein, dar că totalitatea acestor spații locale nu se înglobează într-un același spațiu cu patru dimensiuni, ci într-unul cu cinci dimensiuni, spațiul local fiind definit în acest spațiu cu cinci dimensiuni de o ecuație cu diferențiale totale definită de vectorul electromagnetic. Deci dacă am presupune cîmpul electromagnetic nul, deci că nu ar exista fenomene electrice și nici fenomene magnetice, am recădea peste teoria rela-

tivității lui Einstein. Teoria unitară neolonomă a fost reluată de unii matematicieni japonezi, printre care Kentaro Yano și de unii matematicieni români. Această teorie însă, ca și alte teorii unitare nu au reușit să fie considerate ca satisfăcătoare din toate punctele de vedere, astfel că se poate spune că nu știm cu exactitate care sînt proprietățile spațiului în care trăim. Aceasta nu înseamnă că fizica nu merge înainte, deoarece cunoaștem două trepte ale noțiunii de spațiu. În prima aproximație, spațiul euclidian, și în a doua aproximație, spațiul teoriei relativității. Că

această cunoaștere este deosebit de profundă, ne-au arătat ultimele rezultate obținute de știința sovietică, unde calculele orbitei primei planete artificiale a soarelui s-au făcut cu cea mai mare rapiditate și exactitate. Este de așteptat, de altfel, ca observațiile care se fac asupra sateliților și planetelor artificiale să dea noi indicații asupra spațiilor interplanetare și deci să constituie o cale de a se ajunge la cunoașterea completă, din punct de vedere teoretic, a spațiului în care trăim.

O NUVELĂ ÎN CINSTEA LUI 23 AUGUST: „ÎNDRĂZNEALA” de Marin Preda

OV. S. CROHMĂLNICEANU

In întâmpinarea sărbătoririi a 15 ani de la Eliberare, Marin Preda vine cu o nuvelă de o mare valoare. Ea răspunde direct cerinței de a fixa artistic semnificația acestui uriaș eveniment din istoria țării noastre, firește, mai înainte de toate, în implicațiile lui fundamentale umane.

E de la sine înțeles că autorul nu epuizează tema, că tratează doar un aspect al ei. Dar izbește de la început tîlcul adînc al întâmplărilor și reacțiilor sufletești înfățișate, puterea lor de proiectare în planuri majore ale vieții.

Despre ce e vorba? Un țăran sărac, Anton Modan, ciștigă, ceea ce autorul numește „îndrăzneala”. Omul, cu candoarea interioară cunoscută a eroilor lui Marin Preda, trăiește înainte de 23 August 1944 într-un fel de chircire morală. Tot ce e în el impuls autentic de viață, imbold de realizare, se frînge sub o reținere descăruțată. Anton se trezește dis de dimineață, în ziua cînd urmează să iasă la seceriș. Are înfrigurarea gospodarului care se pregătește să trăiască momentul cel mai însemnat, momentul de împlinire a activității sale. E grăbit, zăpăcit, controlează căruța, se învîrtește prin bătătură căutînd preocupat ceva, urcă în pod, răscolește niște fiare vechi, întrebîndu-se unde a pus cioacanul „ăla”, îi spune nevastă-sii „măi copile”, exact așa cum spunea și taică-său. Dar un sentiment de zădărnicie, îi înecă

repede înfrigurarea. Anton își aduce aminte că n-are de secerat decît un pogon mare și lat, pe care avea să-l dea ușor gata în două zile, și că deci graba și îngrijorarea sa sînt fără obiect, că a spus „ne-apucă soarele cu caii în bătătură”, dar n-are cai și, vesel, cu biciul în mînă, nu poate porunci, cum era gata, „hai trap” unei vaci slăbuțe și unei vițelușe crude încă. Omul se strînge în el neputincios. Mîna, care ținea biciul, i se lasă moale pe cutie și în curînd își pleacă și fruntea.

Lui Anton îi lipsește îndrăzneala. Dar nu ca o simplă manifestare psihică, ci ca o dimensiune a vieții, ca o expresie a demnității sale umane. Faptul reiese clar din ciocnirea lui la seceriș cu „domnu’ Miuleț”, bogătanul care-l ăa pe Anton peste picior, trimițîndu-i vorbă, cînd îl vede că stă, să-l „învețe” și pe el „cum se taie de lene”. Răbufnirea de minie a eroului, cuvintele lui, nu traduc o mutație sufletească. „*Toată lumea înțelese — scrie Marin Preda — că de fapt amenințarea aceasta semăna cu o flăcără care mai rămîne o clipă în aer, deși paele dedesubt sînt cenușă*”.

Conținutul revoluționar, semnificația social-umană a unei altfel de îndrăzneii, dobîndite de Anton Modan printr-un proces de transformare fundamentală sufletească, formează obiectul nuvelei. Luat pe front, ca soldat, eroul împărtășește soarta tragică a atîtor mii de țărani, tîrîți fără voia lor în războiul antisovietic. Evenimentele

de la 23 August îl bucură, dar îl umplu și de mîhnire. Și aici începe interesul principal al cazului său. Omul simte că lucrurile se vor schimba din temelii. Dar structura sa sufletească pură îl împiedică să se bucore pe deplin înaintea de a avea conștiința că a pus și el umărul la aceste schimbări. De unde o nemulțumire surdă față de sine însuși, o dorință de a fi și el participant la satisfacția învingătorilor ca un om care a făcut ceva pentru zdrobirea fascismului și pentru croirea începuturilor noi de viață. Prima întîlnire cu niște ostași sovietici îl tulbură profund. Auzindu-i vorbind, bînd cu ei, privindu-i cum glumesc și se joacă, înțelege că are de a face cu alt fel de oameni, care trăiesc alt fel, care nu cunosc împietrirea lui sufletească.

„— Mihoc — Mihoc“... murmură el într-un tîrziu, după ce se despărțise de soldații ruși și după ce se rumegase îndelung un gând al lui : „Mihoc, ce-i facem Mihoc, cum să-i facem să trăim și noi altfel, Mihoc!“

Procesul acesta de conștiință continuă cu o acuitate sporită pe măsură ce Anton începe să trăiască febra revoluționară a maselor. La A.N.E.F., îl aude vorbind muncitorilor pe tovarășul Gheorghe Gheorghiu Dej. Mulțimea organizată, mișcată de un ideal, pe care îl simte și al lui, electricizată de chemările la luptă ale Partidului comunist, îi aprinde și mai viu în suflet dorința de acțiune. Numără, uimit, coloanele, apreciind militărește că pe stadion sînt strînse „cel puțin zece divizii“. Cînd tovarășul Gheorghiu-Dej pornește să vorbească despre țărani, „inima începe să-i zvîcnească cu înfrigurare“. Cuvintele i se înfig în minte, înlătură îndoiele și ezitări, prefac în convingeri gînduri pînă atunci obscure. Mulțimea strigă : „Trăiască Partidul Comunist... Jos guvernul Rădescu!“ Și pentru Anton, deodată, toate devin extrem de limpezi, i se impun cu o mare evidență. „Jos guvernul? Ah, uite! Da, jos guvernul“, gîndește el, pierzîndu-și firea, „cupsrins de-o agitație extraordinară.“ „Da, jos guvernul, jos guvernul, repetă el în gînd, jos guvernul care dă ordine să se ia vite de la săraci, jos guvernul cu prefectii lui

hoși, cu primarii lui... jos guvernul, jos guvernul!“...

În sfîrșit, cînd vorbitorul arată că moșierii și reacționarii caută să împiedice participarea armatei romine la zdrobirea lui Hitler, la asigurarea libertății patriei, pentru că se tem de lupta poporului, Anton are sentimentul că omul de la tribună i-a pus degetul pe rană. Nu mai are răbdare să asculte mai departe, vrea o dezlegare, vrea să treacă la fapte, să acționeze neîntîrziat. „El e artilerist, să i se dea o baterie, să i se spună unde să tragă. Nu vrea guvernul dreptate? Să i se dea lui Anton o baterie.“ Cu o mare finețe, Marin Preda sugerează saltul din conștiința eroului său. Împreună cu uriașa mulțime el sare în picioare, aclamînd chemările Partidului. „Striga ura — notează autorul — cuvîntul trăiască i se părea că înseamnă prea puțin“. Și mai departe, arătînd cum o hotărîre mare, cu adînci implicații morale pune stăpînire pe sufletul acestui țărăn simplu : „Da, nu acum patru ani trebuia să trag eu cu tunul, acum trebuie să trag eu cu tunul, gîndi Anton înșiorat și în aceeași clipă simți cum fișnește din suflul lui o lumină mare. Eu trebuie să lupt pe front, gîndi el plutînd parcă în acea lumină, eu acum trebuie să merg, acum bafe vîntul cel bun... Trebuie să merg pe front și să pun mina pe tun, acolo e rostul meu“.

Decizia se precizează și mai concret omește cu ocazia întoarcerii acasă. Aici, în cîteva scene excepționale prin autenticitatea, simplitatea lor umană mișcătoare, forța observației, care încarcă fiecare gest cu conținuturi sufletești de o rară bogăție (întîlnirea cu nevasta, trezirea copilului, demonstrația de trager, executată noaptea, în fața acestuia, mica petrecere de a doua zi cu consătenii, la cîrciumă, confesiunea făcută lui Humă) înțelegem pentru ce Anton nu poate să conceapă o altfel de viață decît dovedindu-și în luptă că e demn de ea.

Ideea de a primi „de-a gata“ ceea ce a rîvnit atîția ani îi întunecă bucuria. În el trăiește o nerăbdare revoluționară și reacțiile încă prea lente ale satului îl nemulțu-

mesc. Are impresia că în sînge îi intră iar „apa lui slătută și turbure“. Anton a adunat în suflet prea multă amărăciune ca să nu simtă nevoia de a grăbi mișcarea istoriei.

„...mă nea Ioane“, îi spune el lui Humă, aducîndu-i la cunoștință hotărîrea sa de a se înscrie voluntar și oftînd a neputință, „de necaz mă duc pe front, de necaz... Cu ochii mei îi vedeam pe nemîi cum se regrupau... și tancarile, u-ru-ru-ru-ru, u-ru-ru-ru-ru... Ptiu, fir-ar al dracului, uite acuma să înceapă artileria să tragă“...

„Nea Ioane... Ah, nea Ioane, ce-am să mai trag! șoptește și lacrimi îi țîșnesc din ochi.“

Partea a doua a nuvelei urmărind luptele eroice ale armatelor romînești împotriva hitleriștilor prezintă desăvîrșirea procesului de transformare morală, pe pe care l-a declanșat actul de la 23 August în conștiința lui Anton Modan. Eroul își cîștigă un nou echilibru interior. Stăpînirea de sine, vitejia, îndrăzneala omului necăjit și descurajat de ieri, ies puternic la iveală. Cînd comandantul bateriei sale e ucis; Anton cu un admirabil spirit de inițiativă ia comanda și distrugînd o coloană de tancuri hitleriste, saivează de la încercuire frontul asigurînd succesul întregii operațiuni. Totul se petrece foarte simplu. Omul nostru a devenit însă altul. E în el o splendidă tărie, o forță imensă descătușată. Eroul privește mișcările nemților. „Îți faci socoteli greșite, domle Kranț, nu răzbași tu spre pădure nici mort“, își spune el în gînd, luînd calm măsurile pentru oprirea coloanei. Cînd tancarile pornesc, le urmărește fără să se clinească, biruindu-și, cu sentimentul răspunderii comandantului, ori ce tresărire de teamă.

Tensiunea, încordarea dramatică, încercarea extraordinară omenească, sînt comunicate într-un pasagiu de valoare antologică.

„— Dom'caporal... dom'caporal... tragem!“

„Monstrul crescînd înfricoșător și în privirea tunarilor Anton văzu licărind teama și neîncrederea în rostul pe care îl mai

aveau ei acolo. Anton se ridică în picioare, mîna dreaptă i se repezi spre cer, deschise gura mare și o clipă dinții îi sticliră ca de lup; urlă:

— In-trea-ga ba-te-rie! Fooc!“

A doua întoarcere acasă, după victorie, precizează definitiv sensul transformărilor morale pe care le-a suferit eroul lui Marin Preda. Anton deschide acum poarta cu mișcări „noi și firești“. „Parcă s-ar fi întors de pe undeva din vecini, și nu dintr-o călătorie lungă, care durase atîția ani“. O bucurie „înaltă și statornică“ i-a intrat în viață. Cînd peste cîteva luni se duce să-l vadă la organizația de plasă a partidului pe Humă și acesta îl sfătuiește să se înscrie și el la comuniști, eroul îl ascultă liniștit și nu-i răspunde nimic deoarece „nu venise la plasă numai fiindcă îi era dor de Humă“, notează concludiv Marin Preda.

Spuneam că „Indrăzneala“ e o nuvelă de valoare deosebită în primul rînd prin interesul tipologiei pe care o studiază. Urmărind procesul sufletesc al lui Anton Modan, Marin Preda izbutește să sublinieze un aspect de extremă însemnătate a actului de la 23 August în ordine socială și națională. Frămîntarea sufletească a acestui țaran simplu, e a unui popor întreg. Marin Preda scoate în evidență conținutul omenească al participării noastre alături de vitezele armate sovietice la zdrobirea fascismului. El arată cu o extraordinară pătrundere ce a reprezentat efectiv pentru masele populare din România actul „întoarcerii armelor“, ce implicație morală a avut acesta pentru ele, luminînd totodată contribuția de sînge a soldaților romîni la doborîrea fiarei hitleriste. Problemele de conștiință ale eroului nuvelei, semnificațiile gestului său, transformările interioare prin care dînsul trece capătă o admirabilă proiecție istorică. Și aici e de reținut forța pe care o dovedește metoda realismului socialist, proprietatea ei de a integra firesc și cu o valoare de generalizare neîntîlnită înaintea destinelor individului în cele ale unei întregi societăți. Aceasta se vede și în „Desfășurarea“ și

în „Ferestre întunecate“, ca de altfel în atâtea alte lucrări majore ale prozei noastre noi, dar în „Îndrăzneala“ faptul căpătă o pregnanță specială, demnă de toată admirația. Nu e o rezolvare pe linia implicării istoriei prin tratarea în manieră de frescă, printr-o extindere complimentară a tabloului, ci avem de-a face cu o înaltă generalizare realizată prin meditația profundă asupra temei, prin sondarea vieții în adâncime, în esență, grație interpretării marxiste a faptelor. Marin Preda dă astfel un exemplu de maturitate a prozei noastre realist socialiste, un exemplu al valorii calitative noi la care ea a ajuns.

Anton Modan e frate bun cu Ilie Barbu din „Desfășurarea“ și cu Vasile Bodescu din „Ferestre întunecate“. Răsturnările revoluționare de după 23 August îi aduc ca și lor nu numai o eliberare exterioară ci și una interioară. În oamenii aceștia tăcuți, apăsați sufletește de un fel de neîmplinire, lipsiți de „îndrăzneală“, obișnuiți să-și ascundă gândurile și sentimentele adevărate de o lume ostilă candorii, Partidul dezlanțuie energia nebănuite. Izbucnirea lor la suprafață măsoară însuși progresul revoluției în straturile cele mai profunde ale existenței omenеști. E în revelația aceasta a unor suflete chinuite o lumină, care restituindu-le natura lor originară plină de profunzimi, aproape copilărească, îi face deosebit de simpatici pe eroii scriitorului, ajutându-l să înscrie și în direcția prezentării de personaje pozitive succese memorabile. Puterea de atracție o are aici omenescul, în strălucirea lui integrală, așa cum, după milenii de mutilări variate, i-o îngăduie să și-o manifeste, fie chiar și într-o întrezărire revoluția.

Țin să adaog ceva și despre densitatea prozei lui Marin Preda.

Prin aceasta înțeleg calitatea mării literaturi realiste de a reconstitui viața ca un țesut strâns, complicat și alcătuit dintr-un întreg organic. Scriitorul plimbă un fascicoul puternic de lumină asupra lucrurilor care-l interesează. Dar asupra coplesitoare este că el nu izolează nimic, nu rupe

oamenii și faptele dintr-o totalitate vie, cu o existență independentă de obiectivele limitate ale narațiunii.

Mai concret, aceasta revine la a spune că proza cu asemenea virtuți nu dă nici o clipă senzația de compunere literară, că unele personaje și episoade în ea sînt secundare printr-un efect de perspectivă, păstrîndu-și însă integral bogăția lor firească, structurală. Autorul nu lasă impresia, prin urmare, că *introduce* elemente și date complimentare ci că ele *se află acolo* de la sine și dacă istorisirea le amintește în treacăt nu înseamnă că ele stau liniștite la dispoziția lui și nu se angrenează undeva în afara conului de lumină al observației în alte relații nu mai puțin complexe și interesante. Viața nu-și întrerupe cursul, pulsația multilaterală, pentru că naratorul s-a oprit numai asupra onora din destinele omenеști care o compun. Băiatul lui Anton Modan își trăiește copilăria cu întâmplările ei, în timp ce istorisirea prezintă avatarurile de pe front ale tatălui său. Mișcarea epică a nuvelei îl surprinde astfel. Vasilică tocmai se odihnește după una din poznele zilnice. Pe la prînz îi îmbrăcase cînelui Ghimbească izmenele pe care maică-sa i le spălase și i le pusese afară la uscat. Humă intră iar în narațiune cu universul lui, cu acea existență dirză, degajată, ajunsă exemplară pentru satul întreg, cu legenda devizelor sale de viață sunînd ca o slidare la adresa bogaților: „Ia mai lasă! Sparge o ceapă acolo, pune un pumn de sare și mîncă să troznească!“

La fel căpitanul Ioan, strategul din umbră al colonelului Atanasiu, în veșnică ceartă cu superiorii pentru ideile sale năstrușnice, ingenioase însă și juste pînă la urmă. În partea de pe front, Marin Preda se lasă furat poate chiar prea mult de această desfășurare relativ autonomă a existențelor secundare însă epica nuvelei se desface, un moment, pe o albie largă de roman, lăsînd în umbră destinul eroului principal. Episoade, excelente în felul lor, cum e cel al capturării „vînătorului de ofițeri hitlerist“, sau al discuției dintre co-

lonelul Atanasiu și căpitanul Ioan pe tema scoaterii nemților din dispozitivul lor strategic, îndepărtează narațiunea de la obiect, dar e greu de spus că autorul ar fi procedat bine înlăturându-le cu totul. Din fericire ramificarea aceasta nu continuă, și spre final narațiunea se redresează pe nervul ei central.

Densitatea prozei lui Marin Preda se vădește și în rezonanța notațiilor de amănunt. Din materie nobilă, textul vibrează îndelung la cea mai ușoară ciocănitură. Gesturi curente în aparență rețin atenția autorului și deodată îți dai seama că descripția lor amănunțită e revelatoare. Am mai atras atenția asupra artei lui Marin Preda de a demonstra că ceea ce pare elementar, redus în comportarea țaranului, ascunde de fapt în nuanțe aproape imperceptibile ochiului grăbit, un cod complicat al gândurilor și sentimentelor.

Scena de pe cîmp a incidentului dintre Anton și domnu' Miuleț e urmărită în detaliile ei, cu atenția la efectul asupra asistenței, într-o ordine a convențiilor sociale, cu grija cu care Proust reține fiecare gest al prințesei de Luxemburg, sensul și repercusiunile lui în restaurantul de la Balbec, în universul monden obsedat de ierahizări, al stațiunii de lux de pe coasta Breitaniei... Aceeași valoare revelatoare o au notațiile de amănunt în episodul întoarcerii lui Anton în sat sau al întîlnirii lui cu prietenii la circiumă. Pe Vasilică îl strigă într-un fel anume „*ca pe cîmp, ca și cînd n-ar fi lipsit niciodată de acasă și acum îl scula să meargă la seceră*”. Cînd nevasta îi povestește cum a muncit toată primăvara și toată vara la Miuleț, Anton înregistrează faptul „*cu un glas alb*”, sugînd, între timp, cu poftă, un ardei murat prăjit în untură. Apoi conchide: „*Păi ai muncit mult!*” — ca și cînd ea ar fi spus că n-ar fi muncit deajuns, și repetă cu un calm ciudat, „*I-ai muncit cam multisor!*”. Totul anunță acea lumină din privire, „*micșorată însă și strînsă de o gîndire amenințătoare*”. „*Era îndrăzneală, dar nu îndrăzneala de altădată, care fișnea din mînie și jignire cum se întîmplase în ziua*

aceea de seceriș — gîndește femeia, ci îndrăzneala rece, fără bătăi de inimă, necruțătoare și sigură de sine”.

S-a observat cit de exact înregistrează Marin Preda felul particular de a vorbi al țaranilor din Cîmpia Dunării. Dar și aici nu e vorba de o simplă ureche învățată să prindă ticurile verbale, ci de concentrare, de atenție asupra amănuntului încărcat de sens. O întreagă psihologie se schițează din frînturile palavrăgelii de la circiumă, unde autorul reține formula insistență „— păi să vezi, la Tomorovca nemții... la Tomorovca nemții” ș.a.m.d. La fel, e o bogăție de tandrețe, de timiditate, de candoare în acel „măi copile”, cu care Anton i se adresează nevastă-sii.

Humorul lui Marin Preda e și el de o factură foarte originală, rezultînd din contrastul între fondul sufletesc atît de complex al eroilor prozatorului și fals presupusa lor reducere morală. Cititorul își dă bine seama că oamenii fac pe proștii, dar înțeleg adesea mai bine lucrurile decît cei care-i tratează cu o superioritate suficientă. Dizolvarea ei printr-o replică aparentă neghioabă, dar evident batjocoritoare, provoacă rîsul, restabilind totodată raporturile reale: „Ce-ai înțeles, caporal Modan din ordinul de zi — îl întreabă „întristat” maiorul după ce-l văzuse zbenguindu-se:

— „*Să trăiți dom'le maior am înțeles ordinul de zi al domnului Mareșal Antonescu, răspunde Anton, ca un papagal*”.

— *Ce-ai înțeles? repetă maiorul.*

— *Să trăiți dom'le maior, am înțeles disciplina*” o ține imperturbabil Anton așa. Și cînd constată că maiorul insistă amenințător — „*Numai atît ai înțeles?!*”, răspunde fără să clipească, interpretînd ad literam ordinul de zi, care vorbea de dușmanii dinlăuntru:

„— *Să trăiți dom'le maior, am înțeles că inamicul vrea să ne atace pe la spate*”.

„Indrăzneala” e numai o nuvelă, dar ca și „Desfășurarea” nu mă îndoiesc că se va înscrie foarte repede printre lucrările de prima mîna ale literaturii noastre noi.

O COMEDIE POPULARĂ

HORIA BRATU

Un moș umbla cu ciubere pe povârnișul muntelui, ducînd de mături calul său. La un moment dat calul alunecă și se rostogoli împreună cu ciuberele pe povârnișul muntelui. Moșul se uită cum totul se ducea de-a dura în văgăuna muntelui și după ce jeli puțin calul spuse cu filozofie: „Paguba ca pagubă, dar îmi plăcu cum marse”.

Poanta acestei mici povestiri moșești servește ca replică finală la piesa lui Mihai Beniuc în comedia care istorisește ne-maipomenitele întîmplări din satul moșesc „In Valea Cucului” și e pusă în gura acestui moș Nichifor contemporan al satului socialist, Toma Căbulea. Isteșul Căbulea, vrea să spună prin aceasta că demascarea rețelei subterane din sat a meritat sacrificiul făcut, chiar dacă glonteile cu care l-a onorat dușmanul l-a lăsat infirm pe viață.

Toma Căbulea, eroul piesei lui Beniuc, continuă și încoronează astfel linia eroilor comici pozitivi din dramaturgia noastră nouă, linie deschisă de un Spiridon Biserică (din piesa „Mielul turbat” a lui Baranga). După cum am văzut, de data aceasta eroul comic acționează în împrejurări în care de obicei este greu de „glumit”. Dar tocmai acest complex de împrejurări dă dimensiuni comediei. Piesa lui Mihai Beniuc desminte prejudecata „lipsei de conflict” în comedia realist-socialistă, arătînd cît de diverse și de adînc împlîntate sînt sursele comicului. Prejudecata incompatibi-

lității dintre comedie și conflictele vii ale realității este întruchipată în piesă de scriitorul Eduard Forțian, un scriitor cinstit, plin de bune intenții, însă cam necunosător al vieții reale și care este chemat de cetățenii din Valea Cucului pentru a ajuta — ca prin mijloacele artei — să fie demascată banda dușmană care împiedică munca pașnică a oamenilor. Prin șarja prietenească la adresa colegului său de breaslă, Mihai Beniuc demonstrează puternicile posibilități pe care le oferă conflictele izvorîte din ofensiva forțelor noului în mediul sătesc, din lupta de clasă, chiar într-un domeniu specific cum este cel al comediei.

Ceea ce izbește dintr-un început în piesa lui Mihai Beniuc este faptul că accentul nu se pune pe desfășurarea trepidantă a conflictului ci pe ciocnirea de idei îmbrăcată în replica succulentă. Beniuc a folosit pe larg înțelepciunea populară, împănîndu-și textul cu tot felul de pilde, cimilituri și glose populare adaptate narațiunii dramatice, dînd piesei sale o întorsătură de snoavă. Însă această alură de glumă populară ascunde o foarte serioasă problemă, una din cele mai însemnate, rupte din realitatea satului românesc: procesul dezvoltării conștiinței de clasă a țăranilor noștri în condițiile împotrivrării directe și ascunse a dușmanilor regimului de democrație populară. Caracterul comic al piesei nu simplifică imaginea acestui proces, ci —

am spune — îi adaugă mai multă autenticitate și plasticitate. În piesa lui Mihai Beniuc, ochemarea la vigilență este mereu însoțită de un sentiment de voie bună; hazul lui Toma Căbulea care, dealtfel, întocmai ca eroul biografic al lui Creangă este adesea nevoit să simuleze naivitatea pentru a face digestibil țilcul adesea sever al pildelor sale — reflectă o filozofie optimistă. Această filozofie optimistă străbate de la un capăt la altul piesa lui Beniuc și ea izvorăște din conștiința superiorității forțelor noului, ea stă la baza caracterului ofensiv al eroului său comic. *Imbinarea aceasta fericită, indestructibilă dintre trăsăturile clasice ale eroului comic popular românesc și caracteristicile noi ale luptătorului pentru socialism constituie* — după părerea noastră — *reușita fundamentală a piesei lui Beniuc.*

Originalitatea lui Toma Căbulea pornește tocmai de la această imbinare. Toma Căbulea rupe cu mentalitatea individualistă care reprezintă moștenirea tipică a trecutului, rupe cu filozofia țaranului care nu vede dincolo de ograda sa însă conservă integral depozitul înțelepciunii populare, pe care îl valorifică într-o versiune originală prin firea lui deschisă, prin acea capacitate de cîntărire a oamenilor și înțelegere a vieții de care dă dovadă în permanență. Elementul comic la Toma Căbulea este indestructibil legat de caracterul ofensiv al eroului și de spiritul său popular. Într-un articol publicat în revista „Teatru”, Eugen Luca a întuit această imbinare și a dezvoltat câteva considerații care distonează cu modul superficial în care, în parte, critica noastră dramatică a expediat problematica acestui personaj, văzut în primul rînd numai în trăsăturile sale exterioare, sub regimul „autenticității”. Compararea îndelungă însă pe care o face Eugen Luca între Toma Căbulea și Păcală nu se susține însă decît tot în trăsăturile exterioare. E adevărat că Toma vorbește precum Păcală, în zicale și proverbe, („*Fără știință, omu-i ca pulina fără apă*”, „*Că trece baba cu colacu și ți-o veni să te scarpini pe limbă că n-or zis de la vre-*

me”, etc.), în parabole care adesea servesc ca aluzii. Însă tactica lui Căbulea ca și armele pe care le folosește nu sînt în întregime din arsenalul lui Păcală ci caracteristice în primul rînd noului tip de erou din literatura noastră. În personalitatea lui Toma înțelepciunea populară se leagă indestructibil cu ascuțimea partinică.

Cinstea, hotărîrea și dirzenia acestui erou în acțiune nu se lasă înspăimîntate de manevrele, de amenințările și nici chiar de atacul mișelesc al dușmanului de clasă. Calitățile sale izvorăsc din simțul său ascuțit de clasă, din curajul său cu adevărat revoluționar, din devotamentul său absolut față de puterea populară, se îngemănează perfect cu calitățile proprii eroului popular clasic: hitru, mucalit, inteligent și ager la minte; „*Nu te lega la cap dacă nu te doare*”, îi spune fiică-sa Catița, și ea un personaj al satului nou, abia la începutul procesului de formare a conștiinței cetățenești: „*Asta-i că mă doare*” — sună răspunsul acestui țaran sărac; exuberant în setea sa de dreptate, entuziast cu mintea rece, om care nu șovăie în fața greutăților, amarnic de încăpăținat cînd e vorba de interesele obștești și totuși cald, duios, plin de înțelegere a problemelor cotidiene ale vieții. În rolul lui Căbulea, Vasiliu Birlic a realizat o mare creație, făcînd din fiecare secțiune a piesei o adevărată bucată de bravură. După cum a remarcat criticul Vicu Mîndra, Birlic a realizat această performanță fără să „birlicizeze”, fără să adopte maniera lui obișnuită de joc. Birlic a știut să fie în umorul său grav și simplu, duios și mîndru, atunci cînd eroul apără orînduirea socialistă sau cînd exprimă ceea ce este în joc în această bătălie; el este încăpăținat și neîmpăcat cu stagnarea, cu concesiile și cu adevărații vinovați, dar în același timp hitru și mucalit ca un bătrîn țaran. Într-un cuvînt, Birlic a dat valențe multilaterale jocului, a realizat o creație. O creație care se impune ca un fapt de viață, și este incontestabil că interpretarea denotă o bună cunoaștere și o anumită pătrundere a orizontului nou țără-

nesc. Și cât de ușor ar fi fost ca actorul să fi căzut în șablonul moșneagului isteț și sfătos! Birlic a jucat exuberant și în același timp plin de stăpânire de sine.

După cum am arătat, Toma Căbulea vorbește, precum eroul comic clasic, — în parabole. Acestea nu sînt convenționale, nu urmăresc să exalte concepția unui „hîtru bun de glume“, ci consolidează tipologic personajul. Umorul aforistic al lui Toma Căbulea, la care contribuie din plin fantezia truculentă a lui Mihai Beniuc, concretizează nevoia de a exprima adevărurile existenței sociale într-un mod cât mai ritos și mai lipsit de ambiguități.

Procedeele parabolilor este unul din cele mai frecvent utilizate de Căbulea în relațiile cu oamenii care par să aibă un oarecare ascendent intelectual sau care încearcă să-și impună o asemenea superioritate. Chemările sale la ordine au un subtext paremic, însă reprezintă în același timp foarte exacte și complete definiții ale situațiilor respective. El folosește astfel o poveste cu un om încălțat cu cizme bune care pleacă la un drum lung dar nu poate ajunge la țintă din cauza unui cui ascuns undeva în talpă, pentru a defini situația care există de cîtiva ani în Valea Cucului unde dușmanul de clasă acționează pe ascuns. O astfel de parabolă servește pentru a ilustra intenția fundamentală pe care o urmărește prin ideea „tiatrului“ în teatru.

„Toma : ...Știi cum fac șerpii mărgeaua? S-adună toți grămadă unii peste alții, se-mpletesc, se succesc, se răsuccesc, le curg balele și pînă la urmă maimarele lor se ridică peste grămadă cu un mărghăitar strălucitor în gură. Cu mărgeaua șarpelui poți omori pe oricine dacă i-o pui într-un pahar de băutură numai o clipă, cât ai scăpărat din amnar. Dar dacă dai peste șerpi, înainte de a fi ieșit maimarele lor deasupra și strigi : „Mărgeaua“ ! deodată se împrăștie toți, care încotro, și de speriați ce-s poți călca-n picioare toată adunarea lor generală. Așa fac și pe la noi cîtiva, mărgeaua să ne-o bage după aceea nouă în băutură. Noi să facem teiatru și

să strigăm înainte de-a fi ei gata : „Mărgeaua !“

Bădescu : Nu prea pricep, bade Tomo, pilda cu șerpii.

Catița : Auzi ? Ce tot vorbești dumneata, tată ?

Toma : Lasă că ai să pricepi ! Dacă nu-î adevărat ce cred eu, rămîne teiatru și mergem cu el la București la concurs. Dacă-i adevărat, prindem șerpele și-i zdrobim capul“.

Această parabolă exprimă în mod fundamental tehnica sa de luptă : el vrea să joace dușmanilor o farsă cu ajutorul căreia compromițindu-i în fața poporului, să-i oblige să acționeze în mod nepremeditat și să-i provoace astfel la fapte care să-i demaște. Toată problema e de a colora cu turnesol întreaga rețea subterană și de a o expune astfel privirilor și vindictei poporului. Aceasta este ideea fundamentală a „tiatrului“ în teatru. O linie ideologică fermă determină însă pe scriitor să nu lase toată această demascare pe seama unei farse. El pregătește — în cel mai autentic spirit al loviturilor de teatru — o surpriză de efect arătînd cum paralel cu inițiativa bătrînului organele locale și de partid întreprind și diriguiesc cu eficacitate acțiunea de stîrpire a „rețelei subterane“. Paralelismul acesta nu diluiază ci, dimpotrivă, întărește ideea fundamentală a piesei căci scoate cu multă forță în relief identitatea fundamentală de interese dintre stat și popor, arătînd cât de importantă este contribuția fiecărui om cinstit la opera de construire a socialismului. În acest fel, parabola „mărgelei“ capătă consistența unui simbol istoric arătînd concordanța deplină în lupta pentru stîrpirea „șerpilor“. ¹⁾

*
* * *

Izvorită din actualitatea revoluționară a unui fapt real, întîmplarea istorisită de Mihai Beniuc capătă forța unei semnificații

¹⁾ Din punct de vedere dramatic, actul teatrului în teatru ducînd cam brusc fără progresia suficientă la deznodămîntul piesei, apare insuficient construit și cam sărac.

generale și simbolice; adevărul concret al vieții își găsește întruchipare într-o operă cu țeluri bine determinate, adresându-se maselor largi. „*Tipicul te privește pe dumneata, noi venim cu adevărul*” — spune activistul Cătălig scriitorului Eduard Forțian. Însă acest adevăr concret, susținut de oameni autentici, muncitori și țărani, izvorit din robustețea micului univers rural în care se petrece acțiunea, își găsește matca în schimbările profund tipice petrecute în conștiința micilor producători de la țară. Aici se găsește de fapt miezul începutului de conflict dintre Căbulea și prejudecățile scriitorului Eduard Forțian.

Ideea teatrului în teatru — care a mai fost folosită în dramaturgie și încă e ades întâlnită în teatrul occidental pentru a scoate în relief convenția teatrală, pentru a desprinde teatrul de realitate — nu este la Beniuc un artificiu. Ea este un argument polemic, o demonstrație a funcției teatrului în socialism. Această înțelegere a relației dintre artă și realitate care a pătruns pînă și în conștiința țaranului este miezul polemicii dintre scriitorul Mihai Beniuc și scriitorul plin de prejudecăți înfățișat în piesă și care este supus dincolo de șarja prietenească și simpatia de breaslă unei satire destul de corosive, principiale. În acest sens, au dreptate acei critici (V. Ripeanu în „Lucafărul”, Florian Potra în „Teatrul”) care au observat că Mihai Beniuc, „scriind o piesă de acută actualitate, scrie în același timp o „artă poetică” a dramaturgiei noi”, făcînd o demonstrație elocventă a legăturii dintre misiunea teatrului larg, de mase, popular prin excelență, scris în așa fel încît să devină accesibil miilor de oameni simpli pe care să-i ajute să se descurce în probleme de vitală însemnătate și adevărul artistic, capabil să smulgă emoția estetică și adeziunea sufletească a celor mai pretențioși spectatori. „*Omul învață de la teatru*” — spune Catița... „*Vede care sînt dușmani și hoji și devine mai vigilent*”... Și la obiecția ironică a lui Căbulea, precum că hojii devin și ei mai vigilenți, Catița replică: „*Tot poporul devine mai vigilent. Se deschid o*

mie de ochi. Și o mie de ochi văd mai bine!” Catița venită de la un concurs de amatori de la București îi explică astfel tatălui ei funcția teatrului: „*...omul la teatru vede ceea ce știe și se face că nu vede în fiecare zi la el acasă, aude ceea ce nu îndrăznește să spună și, doamne, ce-ar mai spune altora. Și rîzi, și te minii, și mai prinzi corajie, și mai începi să te gîndești. Toate le-înțelegi mai bine ca-n viață, apoi te-ntorci mai luminat acasă*”. În acest fel autorul subliniază modul în care teatrul a devenit o formă integrantă a conștiinței sociale chiar și în mediul sătesc, un instrument practic în lupta de clasă a satului românesc. Dealtfel, încrederea organică pe care o are Beniuc în eficacitatea concretă a artei, în capacitatea ei de a demasca, apare nu numai în „Valea Cucului” ci reprezintă o temă familiară liricii și chiar prozei sale. Problema demascării ticăloșilor unui președinte de întovărășire numit chiar Holdemulte este tema nuvelei sale „Hada lui Vîrnav”, unde sînt introduse chiar unele detalii și replici care vor apare acum în comedie. Aceeași temă este reluată în poemul „Alți tineri vin” din volumul „Călător prin constelații”:

*„Mai e tot președinte Holdemulte?
Mai umblă minios ca un curcan
De critica ce i-am adus-o eu
În povestirea — „Hada lui Vîrnav”.*

Un rol dificil ca cel al lui Eduard Forțian a fost interpretat cu brio de Radu Beligan, care a reușit să nu dea rolului o nuanță antitetică în raport cu Căbulea, întrupînd exact personajul pe care autorul l-a avut în vedere: un scriitor cam rupt de viață și stingaci în contact cu realitatea, însă întreprid și plin de energie atunci cînd își dă seama de propriile sale insuficiențe.

Mulțimea parabelor sporește astfel valoarea agitatorică a piesei și unește vorba de spirit cu o finalitate etică evidentă. Spectatorul pleacă îmbogățit sufletește, cu observații substanțiale despre oameni și despre viață (căci acesta este rostul abun-

denței de pilde și proverbe). Și în același timp avînd în minte profilul remarcabil al celui mai reușit erou pozitiv de comedie din lumea satului nostru nou. În acest sens, trebuie înțeles caracterul popular al comediei lui Beniuc. Parafrazînd modelul popular, Beniuc nu se mărginește numai la acumularea de proverbe și zicători, nu mai la culoarea vorbirii metaforice populare, ci concretizează modul de a înțelege caracterul și atitudinile specifice omului de rînd. Însemnătatea și rolul limbajului autentic popular în realizarea caracterului realist și în concretizarea personajelor în piesa lui Beniuc nu poate fi subestimată. Lucrul acesta se vede și în prezentarea personajelor negative.

Mihai Beniuc a creat una din piesele noastre, nu încă prea multe la număr, în care eroii pozitivi sînt realizați, concretizînd și pe plan artistic superioritatea forțelor noului asupra dușmanilor socialismului. Scriitorul a ajuns la acest rezultat nu prin diluarea sau „uscarea” eroilor negativi ci, așa cum am arătat mai sus, prin intuirea acelei personalități complexe care exprimă atât de puternic trezirea conștiinței țărănești. Tocmai pe o asemenea bază autorul nu s-a dat în lături să înzestreze și pe eroii negativi cu plasticitate. Limbajul mîeros al lui Holdemulte, care exprimă o combinație de prostie și viclenie, de orgoliu și lichelism, este astfel puternic colorat și, privite din punctul de vedere al orizontului său mărginit chiaburesc, expresiile sale au savoare și pitoresc: „*Călca-te-ar lupta de clasă*” — iată supremul blestem cu care își blagoslovește nevasta. Limbajul savuros are astfel o funcție de ridiculare a personajelor negative și, în acest sens, „*În Valea Cucului*” apare ca o remarcabilă comedie satirică. În acest sens este semnificativ modul în care Holdemulte își exprimă panica și sentimentul că a ajuns la capătul răbdării (scena cu Fugătă). Despre „*frontul democratic creștin*” etc., „*Holdemulte spune: „mi se pare că m-am prins la plug cu dracul*”. „*Europa liberă*” îl duce cu vorba „*din colț în colț*”, secretarul de partid vede prin el

„*ca cu renghenul*”. „*Nici săracii nu se mai lasă duși cu sticla de răchie ca porcul la tîrg cînd îi arăți știuletele de cucuruz*”. În discuție cu inflexibila Ana Lupoia, el își argumentează tactica sa elastică prin următoarea zicală: „*Te faci frate cu dracul pînă treci puntea*.” Esența acestui personaj este succint exprimată într-o replică care amintește de celebra tiradă a primarului din finalul „*Revizorului*” lui Gogol.

— „*...Unde mă-ntorc văd un lup. (Incepe să numere pe degete) — Lupoica de Solomia, nevastă-mea; bătrînul Căbulea, care abia așteaptă să-i treacă de picior și să sară cu colții la mine; primul secretar de partid, Cătărig, lup tînăr, cu ochii ca doi tăciuni, gata să mă apuce de beregată; și alții... lupi, lupi, lupi, lupi unde mă-ntorc. Și la dumneata cînd mă uit mai bine, doamnă ferește (Își face cruce speriat), imi pare că ești o lupoică bătrînă și colțoasă, care mă pîndește din tușe.*”

În spectacolul de la Teatrul Național, Holdemulte a fost interpretat de popularul actor Al. Giugaru, care a scos în relief latura brutală și grosolană a tipului demascat de Beniuc, însă dezlănțuindu-se prea mult în folosirea momentelor comice, a dat eroului interpretat o alură caricaturală (impresie la care pare-se a contribuit și machiajul). În nici un caz aspectul său exterior nu putea să corespundă unui bărbat care stîrnește pasiunea unei fete tinere și frumoase (e vorba de acea pașiune frenetică și caricaturală pe care scriitorul a creat-o între Holdemulte și Ruja, fiica Anei Lupoia). Dealtfel, nu prea apare justificat sau necesar rolul acestei „*idile*” în economia piesei.

Diferențierea personajelor negative apare netă și în modul în care scriitorul a conceput și celelalte personaje negative din mediul țărănesc. Ana Lupoia duce caracterul mîeros al lui Holdemulte pînă la smerenia sinistă și surizătoare cu care-și învăluie rapacitatea și ura. „*Mă înscriu* — zice ea, supărată cînd i se propune să intre în întovărășire — *dar să nu mai fie altul care se înscrie după mine*”. Atît Lupoia cît și Holdemulte sînt personaje

negative complexe, oscilind între panică și ură agresivă, trăindu-le pe amîndouă de-odată. Nici interpreta Anei Lupoia, Natașa Alexandra, nu a reușit să pătrundă în întregime intențiile autorului, dînd personajului tonuri de mahala bucureșteană. Un grup aparte îl alcătuiesc personajele negative provenite din fosta „albăstrime“ de calibrul avocatului Hinea (Al. Ghibericon), preotului Terentie Rac, (Ion Henter) și fostului ofițer Fugătă (Niki Atanasiu), primii doi trăind cu spaima în suflet. Din păcate, regia nu l-a ajutat suficient pe Niki Atanasiu, interpretul lui Fugătă, creierul și mina forte a complotiștilor, și nici pe interpretul rolului lui Rac (Ion Henter) să creeze personaje cu o fizionomie scenică distinctă. În plin progres, Elena Sereda a dat relief rolului Catiței, scoțind în evidență grația și naturaleța cuceritoare a fetei lui Toma Căbulea, teama ei în fața acțiunilor care depășesc „lungul nasului“. Interesantă e și compoziția lui C. Rauțchi în pitorescul Ghiță, cel care e „democrat popular“ în coada chiaburului. Deși piesa, în totalitatea ei, a scos din plin în evidență rolul Partidului ca factor motor în transformările din mediul sătesc și acțiunea oamenilor stimulați de ideile Partidului (în primul rînd în figura lui Toma Căbulea, care, fără să fie membru de partid și-a însușit adînc modul de acțiune și a judeca al comunistului), fizionomiile celor doi activiști de partid Cătărig (Constantin Bărbulescu), redus la

cîteva replici convenționale, și în parte Ciul (Toma Dimitriu), sînt destul de șterse, lipsite de vigoare. În general, piesa lui Mihai Beniuc a fost excelent servită de o echipă de prim rang care a jucat cu un entuziasm explicabil, spectatorul aplaudind în special creația memorabilă a lui Vasiliu Birlic. Meritul este în bună parte al regizorului Sică Alexandrescu, care a compus o distribuție masivă, selectată din echipa fruntașă de comedie a Naționalului.

Deși unele din soluțiile ingenioase ale decoratorului M. Tofan (fundaluri înalte cu intenții simbolice) apar uneori excesiv de stilizate (camera Lupoaii, o colosală icoană pe sticlă ca fundal), necorespunzînd astfel spiritului și atmosferei piesei, ele aduc în general un suflu proaspăt și contribuie la impresia de inovație pe care o lasă în general spectacolul regizat de Sică Alexandrescu.

Piesa lui Mihai Beniuc este merită să facă o îndelungată „carieră“ atît la București cît și pe scenele din mediul sătesc, acolo unde Toma Căbulea vroia să facă „teatru în teatru“. Mesajul profund patriotic, profund uman al piesei, va găsi desigur un ecou remarcabil în lumea eroilor săi, a țaranilor colectivști și întovărășiți. Prin opera sa de debut, dramaturgul a adus o contribuție deosebită la dezvoltarea comediei noastre noi, realist-socialistă, și la munca organizatorico-politică pentru lărgirea sectorului socialist al agriculturii.

„IVAN CEL GROAZNIC” de Serghei Eisenstein

ION BARNA



Opera lui Eisenstein este socotită în întreaga lume o culme a artei cinematografice. Filmul său, „Crucișătorul Potemkin” a fost de curind apreciată în urma unui referendum internațional printre istoricii și criticii cinematografici, ca cel mai bun film din câte s-au turnat vreodată. Faptul acesta a fost deseori citat dar semnificația lui credem că depășește mult aspectele exterioare ale evenimentului. Desigur că existența scurtă, de șase decenii, a artei filmului poate stârni zîmbetul sceptic al istoricului de artă obișnuit să cuprindă perioade de milenii, obișnuit să verifice viabilitatea unei opere prin distanțe de secole. Dar sînt două probleme aparte care se cer precizate în cazul nostru. În primul rînd dezvoltarea cinematografului a cunoscut un cu totul alt ritm decît cel al altor arte și în intervalul de mai puțin de un secol de existență a avut loc o evoluție concentrată — am zice — a sa. Numai două decenii după apariția tehnicii cinematografice, prin opera lui David Wark Griffith, se naște arta cinematografică, o artă originală. Opera lui Eisenstein, „Crucișătorul Potemkin”, apare în al treilea deceniu al istoriei filmului. Deci la un interval uimitor de scurt față de anul de naștere al tehnicii cinematografice. De la „Potemkin” încoace și prin „Potemkin” arta filmului a înflorit și s-a născut o serie lungă de capodopere care au devenit cla-

sice. Consemnarea așadar a unei opere de pionierat ca cel mai bun film din lume existent pînă astăzi, ni se pare un fapt deosebit de important, care demonstrează cu și mai multă pregnanță valoarea intrinsecă a filmului. Genialitatea lui Eisenstein constă deci nu numai în faptul că a descoperit montajul paralel, de pildă, ci și în acela că opera descoperitorului nu a fost încă de atunci depășită. După cum a rămas de o însemnătate istorică măiestria cu care Eisenstein a știut să valorifice detaliul sau să creeze un ritm trepidant din montaj. „Crucișătorul Potemkin”, așa cum a fost realizat de Eisenstein ca un film mut, nici nu mai necesită dialogul. Căci ritmul trepidant al filmului comunică spectatorului emoția, chiar și fără vorbă și fără muzică.

În al doilea rînd ni se pare importantă hotărîrea citată a aceluia juriu internațional pentru un alt fapt. „Crucișătorul Potemkin” nu este un film cu un subiect oarecare. Originalitatea artistică a filmului este născută din originalitatea conținutului său. Eisenstein a voit să comunice prin intermediul filmului său idei noi prin caracterul lor revoluționar. „Potemkin” este eposul unei mișcări revoluționare. Montajul paralel, descoperit de Eisenstein, avea rostul de a duce la paroxism o tensiune dramatică, a unei contrapuneri intense de forțe, a unei revoluții. Artă lui Eisenstein este o artă revoluționară prin esența ei. Și în întreaga

lui creație genialul realizator sovietic și-a păstrat această caracteristică. Eisenstein a fost primul care a adus pe ecran masele revoluționare. Și în alte filme a urmat această tradiție. Tema patriotismului nu numai că nu a fost abandonată de el, dar a devenit tema sa principală. Pe linia „Crucișătorului Potemkin“, „Alexandr Nevski“ se înscrie, ca o încununare, „Ivan cel Groaznic.“

De la un bun început Eisenstein nu a vrut să se limiteze la rolul unui simplu povestitor. Intenția sa declarată a fost aceea de a-și realiza filmele istorice de pe poziții contemporane. Aceasta se referea la eficacitatea lor. Eisenstein a urmărit de-a lungul întregii sale activități să-și realizeze filmele ca opere agitatorice. În acest sens trebuie să înțelegem și străduințele continui ale lui Eisenstein de a-și desăvârși măestria, de a căuta mereu noi și noi forme de exprimare. „Cum poate artistul — spune Eisenstein — să ajungă în mod practic la problemele compoziției? În fiecare operă patetică finită vor exista în mod inevitabil aceste formule de compoziție. Dar numai prin construcții apriorice de compoziție ele nu sînt realizabile. Nu-i suficientă numai cunoașterea, numai măestria și însușirea acestor meșteșuguri. Mai trebuie ceva. Numai atunci opera va deveni organică, numai atunci ea va fi pătrunsă de patos, cînd tema operei, conținutul ei, ideea ei, se vor contopi organic și indisolubil cu gândurile, existența, viața de toate zilele a autorului.“

În ce măsură căutările privitoare la forma artistică ale lui Eisenstein pornesc totdeauna dela probleme de conținut de idei, o dovedește și unul din proiectele lui, acela de a realiza un film după „Capitalul“ (interesant că un alt poet, Bertholt Brecht, a vrut mai tîrziu să scrie un poem pe baza „Manifestului comunist“). Căutările de formă ale lui Eisenstein au fost totdeauna rezultatul nevoii de a găsi forme artistice de exprimare ale unui conținut revoluționar de idei.

Tema filmului „Ivan cel Groaznic“ este aceea a luptei pentru unitatea statului rus, pentru întărirea statului rus.

Intenția lui Eisenstein era aceea de a crea trilogia sa pentru glorificarea lui Ivan al IV-lea, una din cele mai captivante figuri ale istoriei ruse, țarul care a urmărit unificarea Rusiei. Idealizării lui Ivan din seria I-a trebuia să-i urmeze filmul despre conjurația boierilor, în care să se deslușească pricinile pentru care țarul Ivan al IV-lea a întreprins faimoasele sale execuții. Seria I-a a filmului a urmărit și a atins scopuri de educație patriotică. Terminată în anul 1944, seria I-a a contribuit, faptul este știut, la înflăcărea patriotică a eroicilor ostași sovietici. Idealizării eroice a lui Ivan cel Groaznic, Țarul care a luptat din răspuțeri pentru crearea unui stat rus unit și puternic, Eisenstein i-a opus în seria a II-a o analiză psihologică a eroului său. Sînt aici urmărite două elemente care determină acțiunile lui Ivan. Continua conspirație și trădarea boierilor și simțămîntul de singurătate al țarului. Amîndouă sînt fapte istorice. În urma luptei lui Ivan pentru întărirea statului rus s-a creat o situație despre care protestantul francez Hubert Lange îi scrie astfel lui Calvin: „Si ullus principatus in Europa crescere debet, ille est“ (dacă vreun stat din Europa are toate posibilitățile de dezvoltare, atunci este acesta, — adică tocmai Rusia). În aceste condiții marea boierime urzește comploturi împotriva lui Ivan al IV-lea, îl desemnează printr-un contract scris pe arieratul prinț Vladimir Andreievici ca succesor al țarului. Vladimir, care-i dezvăluie marelui cneaz al Moscovei complotul, îl determină pe acesta să renunțe deocamdată la planul de cucerire a Vilnei în Lituania și a Rigei în Livlanda și să înceapă masacrul boierilor trădători. Țarul poruncește ca boierii să fie aduși pe rînd în fața sa și-i ucidă pe fiecare în alt chip. Lista boierilor executați este lungă și a fost în amănunțime studiată de istorici, savantul sovietic S. B. Veselovski publicînd chiar o lucrare intitulată „Lista celor căzuți în dizgrația lui Ivan IV ca izvor istoric“. Eisenstein concepîndu-și scenariul a folosit așadar date istorice reale alegîndu-le și

grupându-le în așa fel încît să servească dramaturgiei filmului. În ceea ce privește sentimentele de solitudine ale lui Ivan al IV-lea acestea sînt de asemenea confirmate de documente istorice. În cunoscuta introducere a „Testamentului“ din 1572, se poate citi: „Răni mi-au acoperit creierul, trupul îmi este bolnav, sufletul mi se chinuie, rănilor trupesti mi s-au înmulțit și nu există medic care să mă tămăduiască. Am așteptat pe cineva care să sufere laolaltă cu mine, dar nimeni nu a apărut și eu nu am avut consolare; pentru bine mi s-a plătit cu răul și cu ură pentru dragoste“. Eisenstein și-a propus să explice caracterul cumplit al lui Ivan, a cărui figură a fost pe nedrept calomniată și deformată de istoricii burghezi. Filmul lui Eisenstein este o explicare a acțiunilor lui Ivan, un răspuns la denaturările istoricilor și scriitorilor burghezi.

Răspunsul, marele regizor sovietic l-a realizat într-o formă artistică deosebită. Într-un studiu de un excepțional interes, Serghei Eisenstein analiza „caracterul organic și patosul în compoziția filmului „Crucișătorul Potemkin“. Genialul cineast dezvăluia aici geometria filmului său, analiza secvențele pentru a demonstra existența unei arhitecturi a filmului în ansamblu și apoi a fiecărei părți, arhitectură concepută după reguli și legi de ordin matematic aproape. Eisenstein descoperise legile de aur ale artei cinematografice. Și mărturisea în fapt totodată că o asemenea precizie în desăvîrșirea artistică era rodul unei acțiuni conștiente, a unei creații lucide. Ar fi cu neputință ca un artist de formația specifică a lui Eisenstein, care și desena tot filmul, cadru cu cadru, înainte de a-l turna, care, pe lângă calitățile de artist, le avea și pe cele ale unui cercetător științific al esteticii, obișnuit să-și explice toate de-auna propria-i creație, — era cu neputință deci ca un asemenea artist să lase concepția unei opere de maturitate, ca „Ivan cel Groaznic“, la voia hazardului

inspirației. Compoziția riguros armonioasă a „Crucișătorului Potemkin“ nu era rezultatul unei experiențe, ci concretizarea artistică a unei convingeri estetice. Era de așteptat deci ca în „Ivan cel Groaznic“ să întîlnim o tot atît de riguroasă compoziție, cu atît mai mult cu cît Eisenstein a militat tot timpul pentru un clasicism al cinematografului. Analiza atentă a celei de a doua serii a filmului „Ivan cel Groaznic“ atestă cele de mai sus.

În studiul despre „Crucișătorul Potemkin“ Eisenstein scria: „Filmul „Potemkin“ apare ca o cronică a evenimentelor și acționează ca o dramă. Secretul constă în faptul că desfășurarea de cronică a evenimentelor se produce în „Potemkin“ după legile compoziției stricte a unei tragedii, în forma ei cea mai respectuoasă față de canoane: tragedia în cinci acte“. În cazul celei de a doua serii a lui „Ivan cel Groaznic“, această împărțire este ușor de recunoscut (seria a II-a a filmului nu este o serie în sensul comercial al termenului, adică o a doua parte dintr-un film divizat numai pentru că în întregime este prea lung pentru un singur spectacol, ci o a doua parte a proiectatei trilogii, parte care posedă deci o oarecare independență față de prima, de aceea și poate fi privită și judecată separat). Filmul este compus din cinci părți ușor de distins. Reluînd procedeul analitic al lui Eisenstein, le-am putea formula în felul următor:

Partea I — Ivan este singur

Ivan se reîntoarce. Kurbski l-a trădat. Ivan își constată cu amărăciune singurătatea. Înființează garda sa, a opricinicilor. Prietenul său, boierul călugărilor Filip, îi reproșează că s-a rupt de clasa boierească. Ivan, amintindu-și copilăria, explică motivele psihologic-istorice ale urii sale împotriva marilor boieri. Filip, vechiul său prieten îl părăsește. Ivan îi imploră prietenia și-i face concesii politice.

În această primă parte se expune așa dar acțiunea.

Miliuta Skuratov, opricinic devotat țarului, îi reproșează acestuia că a cedat lui Filip și că astfel implicit se supune bisericii. El îi sugerează ideea că Țarul nu e singur atât vreme cât se sprijină pe opricinici. Cele două forțe se deslușesc cu limpezime. Miliuta propune lupta deschisă, singeroasă împotriva marilor boieri. Ivan îl definește pe Miliuta ca pe un ciine de pază care nu-i poate fi prieten dar a cărui fidelitate o prețuiește. Și accede la opera de exterminare a boierilor ce-i sînt dușmani. E frămîntat de întrebarea dacă are dreptul sau nu să dispună de viața lor. Miliuta, cu aprobarea țarului, procedează la primele execuții.

Partea a III-a. „Voi fi Ivan cel Groaznic“

În fața acțiunii țarului, marii boieri organizează un complot. Filip încearcă să-l ingenuncheze pe Ivan organizînd un spectacol religios provocator și refuzînd să-i acorde țarului obișnuita binecuvîntare a bisericii. Auzînd pe un copil care exclamă : „Acesta e țarul păgînilor. Acesta e Ivan cel Groaznic!“ Ivan al IV-lea făgăduiește că de acum încolo să fie într-adevăr „groaznic“ pentru boieri.

Partea a IV-a. Conjurația boierilor

În urma arestării lui Filip, se organizează un nou complot și cneazina Starețkaia, mătușa țarului, în acord cu mitropolitul Pilem, decide asasinarea lui Ivan. Starețkaia vrea să-l impună pe fiul ei Vladimir. Acesta acceptă invitația lui Ivan la un ospăț. Aci prințul Vladimir, beat, dezvăluie țarului planul mamei sale. Ivan capătă certitudinea trădării. Îl îmbracă pe Vladimir în straele împărătești și se convinge astfel de năzuința acestuia de a ajunge pe tron. Îndoielile sale se rezolvă, căpătînd un răspuns prin desfășurarea evenimentelor.

În biserica în care urmează să se oficieze o slujbă religioasă, pelerinajul este condus, după porunca țarului, de prințul Vladimir îmbrăcat în strae împărătești. Vladimir nu mai poate evita acest drum deși știe ce-l așteaptă la capătul lui. Asasinul îl ia drept Ivan și-l ucide. Starețkaia irupe în biserică anunțînd fericită moartea țarului, dar găsește cadavrul propriului ei fiu. Ivan a biruit. Și în timp ce Starețkaia își jelește progenitura, cîntînd parcă prohodul întregii conspirații, Ivan se retrage. Mîinile îi sînt descătuseate; complotul fiind zădărnicit, țarul își poate desăvirși în voie opera patriotică. Întrebarea inițială, dacă are sau nu dreptul să fie nemilos își găsește acum un răspuns.

Unitatea filmului, acel caracter organic al său despre care vorbea Eisenstein, este asigurată prin mai multe căi și de astădată mai mult chiar decît în „Potemkin“, mai în adîncime. În „Potemkin“ exista un accent care revenea în două din părțile filmului, asigurînd emoțional-tematic caracterul organic al filmului. De data aceasta avem de-aface cu cîteva elemente folosite în acest scop. În primul rînd există o temă legată de „grozăvia“ lui Ivan. În partea a doua a filmului Ivan purcede la o execuție. Este prima din șirul celor ce vor veni. Nu Ivan a gîndit-o, nu el a decis-o, țarul s-a lăsat numai în voia întîmplării, influențat de Skuratov. În partea a V-a are loc asasinarea prințului Vladimir. De data aceasta ea este calculată lucid de țar, asasinarea fiind o răzbunare. Tema lamei de oțel revine așa dar, însă avînd de fiecare dată altă valență, altă semnificație. Ea este o temă a cărei revenire are un rol însemnat în compoziția filmului, rol subliniat dealtfel și de felul în care este filmată lama ascuțită de oțel. Prima oară sabia ezită, nu lovește decît la a doua opintire, în timp ce a doua oară pumnul lovește cu o totală precizie. În al doilea rînd, în fiecare parte a filmului revine tema bănuielii lui Ivan cu privire la împrejurările morții soției sale. Și doar în ultima parte, bănuiala aceasta, devenită

certitudine, îi dă răspunsul definitiv la frământările sale cu privire la necesitatea reprimării sîngeroase a boierilor. În fiecare parte bănuiala revine ca o temă care-și găsește deci rezolvarea în ultima parte a filmului. În sfîrșit în al treilea rînd, unitatea la care ne referim este asigurată și de următorul fapt: în a doua parte a filmului Ivan își pune întrebarea dacă are sau nu dreptul să-i ucidă pe boieri. Întrebarea îl chinuie tot timpul și răspunsul și-l dă în final. Monologul lui Ivan din finalul filmului este o parafrază a unei idei a țarului exprimată mai de mult într-o scrisoare adresată prietenului său Kurbski în care scria: „Țarul trebuie să fie întotdeauna prevăzător: cînd bun, cînd mînios; pentru cei buni — atenție și bunătate, pentru cei haini — minie și urgie; cine nu este capabil de aceasta nu e țar. Țarul este întricochător nu pentru cel ce face fapte bune, ci pentru cel ce săvîrșește faptele rele. Dacă nu vrei să-ți fie teamă în fața puterii, atunci fă fapte bune; de săvîrșești fapte rele atunci tremură, căci țarul nu-și poartă degeaba sabia, ci pentru a se răzbuna pe cei haini și a lăuda pe cei vrednici“. Este un răspuns împede, răspicat, la propria sa întrebare inițială, la frământările sale. Aceste multiple întrebări care-și găsesc răspunsul, acest continuu dialog interior are menirea să asigure unitatea filmului, căci întrebările și răspunsurile diferite, se întretaie într-o construcție polifonică omogenă.

Eisenstein comunica apoi în studiul său identitatea construcției fiecăreia din părțile filmului „Potemkin“. Legate prin linia generală a temei diferite ca înfățișare exterioară, remarcă el, părțile filmului se împart fiecare în două diviziuni contrastante. „Mai mult încă, adaugă el, în punctele de „cotitură“ ale fiecăreia părți, de fiecare dată, are loc oarecum o pauză, un fel de „cezură“.

În a doua serie a lui „Ivan cel Groaznic“ întîlnim o asemănătoare construcție a fiecăreia părți. Asemănătoare doar, și nu identice, pentru că devreme ce diviziune

există, ea are un alt aspect, un alt caracter, iar „cezură“ despre care vorbea Eisenstein referindu-se la „Potemkin“, are o formă cu totul diferită în „Ivan cel Groaznic“. Eisenstein nu se repetă.

Spuneam că părțile filmului sînt și la „Ivan cel Groaznic“ divizate. Însă nu contrastant. Iată în ce sens anume: fiecare parte este compusă dintr-o expunere a problematicii sale și apoi, în a doua diviziune, o suită de gesturi de maximă forță dramatică, la o altă modalitate emoțională și la o cu totul altă temperatură, conchid cele expuse inițial. De pildă: În partea întâia a filmului Ivan își expune singurătatea, nevoia de prieteni, pentru ca apoi aceeași idee, săltată la un alt nivel, să capete incandescență prin acel gest al lui Ivan care-și aruncă volunter și impetuos piciorul pe capătul pelerinei lui Filip, oprindu-l din drum. Apoi țarul își răstoarnă deodată gestul căzînd în genunchi pe colțul pelerinei, implorînd astfel prietenia călugărului. Scena este un pendant al primei părți, exprimată, însă, repetăm, la altă modalitate. Nu este contrariul ei, ci o revenire într-un climat dramatic de alt ordin, și prin aceasta surprinzătoare și impresionantă. În partea a doua a filmului discuția țarului cu Miliuta este urmată prin contrast de scena execuției și de gestul impetuos al lui Ivan care declară că-i „Prea puțin...“ Și aici în a doua diviziune a acestei părți, întîlnim o suită construită pe o asemănătoare răsturnare a semnificației gesturilor, asupra căreia vom mai reveni. Maniera aceasta conferă o și mai mare valoare emoțională a gestului, intensificîndu-i mult efectul. Și exemplele s-ar putea înmulți căci construcția este aceeași în fiecare din părțile filmului.

„Cezurile“ din „Potemkin“ nu există aici, dar formula nouă a lui Eisenstein prin care le suplonește este și de data aceasta excepțional de interesantă. Cele două diviziuni ale diferitelor părți ale filmului (în afară de ultima a cărei construcție este deosebită) sînt despărțite de cîte o scenă simbolică și de întindere. Începînd de la partea a doua întinderea lor crește progresiv

siv, și crește și intensitatea dramatică a acestor scene. Creșterea aceasta este evidentă, iar în partea a IV-a este dusă la paroxism prin folosirea culorii. (În versiunea originală secvența ospățului era realizată în culori, respectiv în roșu și negru). Să exemplificăm: în partea I-a, în care Ivan apare ca un tragic solitar, acțiunea filmului este ruptă la mijloc de o retrospectivă privind copilăria și tinerețea țarului, retrospectivă care are rostul, cum mai spusese, de a justifica ura lui împotriva marilor boieri. În partea a doua, în același joc simetric, există scena cu nete intenții simbolice în care țarul îl mângâie pe Miliuta întocmai ca pe un cîine și-l sărută pe frunte exprimându-se astfel explicit rolul lui Skuratov și relația dintre el și țar. Scena, fără a fi exterioară acțiunii, are, repetăm, un evident caracter simbolic și totodată valoarea unei pantomime explicative. În partea a III-a a acțiunii propriu zise i se intercalează acel joc religios cu cei trei îngeri, care simbolizează vădit mentalitatea boierilor și atitudinea lor față de țar. Iar dansul opricinicilor din partea a patra este un răspuns la aceasta, o dezlănțuire de forțe, o descărcare de puteri aidoma furtunii, cu ostentație artistică contrapusă scenei din biserică. Scenele acestea de „cezură”, care rup acțiunea, dialoghează așadar între ele și sînt perfect simetrice, fiind într-un continuu crescendo începînd de la partea a doua.

Dar grija pentru compoziție, specifică marelui realizator sovietic, nu se vedește numai în privința construcției filmului privit în întregime. Grija aceasta se referă la fiecare secvență în parte, la fiecare cadru chiar. Secvențele sînt construite rînd pe rînd cu o grijă de giuvaergiu. Fiecare fotogramă e cîntărită, nici un amănunt nu este neglijat. Oricare din secvențele filmului o dovedește. Fiecare secvență este construită pe scheletul unor leit-motive plastice care constituie o nervură a lor. Expresivitatea acestor leit-motivuri este impresionantă, ele trecînd tocmai de aceea din sfera plasticii în cea a emoției.

Am cita un singur exemplu. Ultima parte a filmului, descrierea răzbunării lui Ivan, a asasinării prințului Vladimir, este construită pe dezvoltarea armonioasă și de o excepțională putere sugestivă a două asemenea motive plastice: primul, leit-motivul pelerinilor negre și al doilea cel al luminărilor. Aceste motive revin obsedant și se interferează într-o țesătură care domină întreaga acțiune și care este alcătuită într-o armonioasă compoziție în contrapunct. Dealtmînteri, apariția motivului pelerinilor negre este pregătită în secvența anterioară și organic izvorită din aceasta. Secvența anterioară este cea a ospățului, realizată, cum pomenisem, în culori, una dintre ele fiind negrul îmbrăcăminții opricinicilor. Dansului sălbatic dezlănțuit îi urmează în contrast calmul macabru al pelerinajului, îmbrăcămintea ea însăși, prin liniile ei, marcînd diferența de ritm. Șirul de pelerini în negru evoluează într-o tăcere sinistă, placid și implacabil, simbolizînd parcă, după forța dezvoltată de dansul ce precede, aceeași forță dar într-o nouă ipostază. Înaintarea pelerinilor urmărește o anume semnificație. Șirul lor inițial se multiplică pe parcurs, astfel că la un moment dat negrul mantiliilor inundă ecranul într-o creștere care transmite spectatorului impresia de forță. Există cadre în care întreg jocul actorilor se petrece sub dominația unei multitudini de lumînări de dimensiuni diferite, cu flăcări de intensități diferite. Mulțimea lumînărilor însoțește în această secvență acțiunile lui Ivan și ale opricinicilor. La început fixe, formînd adeseori cadrul în care se mișcă personajele, lumînările capătă apoi o dinamică, pentru că spre sfîrșit mișcarea lor să se îmbine cu mișcarea pelerinilor. În acel moment cele două leit-motive plastice se întîlnesc și și împreunează puterea sugestivă, amplificînd astfel emoția. Mulțimii acesteia de lumînări îi este contrapusă lumina firavă, anemică, pe care prințul Vladimir o ține stîngaci în mîna. Lumina solitară a dușmanului lui Ivan va cădea pe lespedea de piatră a bisericii o dată cu prăbușirea prințului ucis și momentul sugerează

cu finețe nimicnicia și inconsistența personajului și a acțiunii sale.

O asemenea grijă a compoziției din partea lui Eisenstein este de remarcat, repetăm, în fiecare cadru în parte. Fiecare cadru ar merita o analiză, o disecare, căci compoziția fiecăruia este rodul unei mature gândiri artistice. În „Ivan cel Groaznic“, Eisenstein, folosind întreaga sa măiestrie vădită și pînă aici, crează noi forme de expresivitate plastică. Folosirea cu valoare dramatică a jocului umbrelor este una din aceste forme noi. Iar o a doua este solicitarea calităților optice ale obiectivelor cu distanța focală scurtă care îi permite realizatorului pe de o parte folosirea unui montaj, a unei dinamici în interiorul cadrului, iar pe de altă parte o simultaneitate de acțiuni în limitele unui singur cadru. Am cita numai exemplul clasic din seria I, momentul sosirii șirului de oameni la Alexandrova Sloboda pentru a-l ruga pe țar să-și reia tronul. În prim plan se vede capul lui Ivan, iar în spate, într-o compoziție impresionantă, se întinde pînă la linia orizontului mulțimea. Dealtmădri, într-un articol despre filmul stereoscopic, Eisenstein fundamenta teoretic această practică artistică a sa.

Intr-o scriere intitulată „Cîteva gânduri despre comedia sovietică“, Serghei Eisenstein făcea o intimă mărturisire care dezvăluie în fond secretul — dacă secret există — întregii creații a genialului cineast. „Am un fel strict academic de a mă apropia de tot ceea ce fac. Folosesc orice dată științifică disponibilă, utilă; discut cu mine probleme de conținut și de principiu; fac calcule și trag concluzii... Mă opresc din scrierea scenariului și mă cufund într-o muncă de cercetare, umplînd pagini întregi cu rezultatele acesteia. Nu știu care dintre ele este mai foloșitoare, dar m-am făcut adesea vinovat de abandonarea muncii cretoare în favoarea analizei științifice“. Este o mărturisire care explică în fond un anume sentiment pe care spectatorul îl are față de opera lui Eisenstein. Pentru că dacă este cunoscut faptul că în urma vizionării filmului „Crucișetorul Po-

temkin“ marinarii de pe un vas de război danez parcă, s-au răscolat, nu e mai puțin adevărat că filmele lui Eisenstein sînt create sub imperiul lucidității. Răsfoind manuscrisele marelui cineast sovietic te afli în fața unor studii purtînd pecetea unei gândiri geniale dar și a unei adevărate pedanterii științifice. Formația politehnică a lui Eisenstein se vedește atît în faimoasele schițe — de o rigoare inginerească — a montajului vertical, cit și în precizia cu care regizorul și-a desenat în amănunțime — și aceasta nu este o formă de stil! — fiecare cadru în parte.

Secolul nostru cunoaște cîteva figuri culturale, personalități cu o uimitoare polyvalență cultural-artistică care amintesc de figurile Renașterii. Ne referim de pildă la doctorul Albert Schweitzer, savant emerit, organist de un remarcabil talent, muzicolog excepțional, autorul faimoasei monografii despre Bach; și ne referim de asemenea la Serghei Eisenstein, al cărui geniu depășește limitele cunoscute îndeobște ale filmelor sale și care este o figură de tipul lui Leonardo da Vinci. Doctor în istoria artelor, desenator cu o netă și nu îndeajuns cunoscută personalitate, cercetător subtil și înflăcărat al muzicii, om de teatru în sensul cel mai generos al cuvîntului, creator de filme, teoretician inovator în domeniul esteticii cinematografice, și, last but not least, om de cultură. Dar una din caracteristicile personalităților de acest soi — personalități care fac cinstea secolului în care trăiesc — este îndeobște străduința spre formația științifică. Este fenomenul pe care îl însuși îl consemna cu aceeași luciditate în frazele mai sus citate. E sentimentul artiștilor aparținînd acestei familii de spirite, care-și fac o profesie de credință din versul lui Virgiliu: „Felix quæ potuit rerum cognoscere causas“ (fericită cea ce pot pătrunde cauzele secrete ale lucrurilor). Și ea și în cazul figurilor specifice Renașterii, universalitatea culturală a lui Eisenstein nu are un caracter de studiu intim, cu valoare intrinsecă doar, ci este menit să inoveze, să creeze ceva nou și original în istoria culturii omenești. Eisen-

stein este nu numai autorul filmelor sale, ci și unul din creatorii artei filmului. Opera lui este studiată în întreaga lume și influența sa este uriașă. Nu mai vorbim despre înfrîurirea artistică mondială a „Crucișetorului Potemkin“ care a determinat într-o bună măsură dezvoltarea artei filmului, dar chiar opera sa care face obiectul rîndurilor de față a exercitat o mare influență.

Cine a văzut filmele istorice realizate de actorul și regizorul de excepțional talent Lawrence Olivier își poate da seama cu ușurință în ce măsură „Ivan cel Groaznic“ al lui Eisenstein a înfrînit opera cinematică și actorului britanic. Compoziția cadrelor o dovedește în primul rînd. De pildă folosirea valorii dramatice a umbrelor (vezi vizita lui Richard în casa lui Lady Ann). Stilul montajului, soluția monumentalității în al doilea rînd. Și am vrea să amintim aici un alt fapt în acest sens. Una din descoperirile lui Eisenstein în „Ivan cel Groaznic“ și mai cu seamă în a doua serie a filmului, o constituie acea transformare neașteptată a gestului pe care o întîlnim repetată ca formulă de cîteva ori. De pildă momentul execuției boierilor din neamul Kolicivilor. Ivan vede trupurile celor executați de Miliuta Skuratov, este siderat parcă de realizarea propriei sale cruzimi, se apleacă în fața cadavrelor sub privirea mirată și neliniștită a lui Miliuta. Țarul își face încet, ai zice pocăit, semnul crucii, dar nu-și termină

gestul căci acesta se transformă prin surpriză, pe neașteptate, într-un alt gest, sălbatic, însoțind și subliniind replica: „prea puțin!“ Altădată un deget ridicat în sus este răsturnat pe neașteptate schimbînd cu o uluitoare spontaneitate semnificația originală. Ne-am amintit — observația nu este nicidecum răutăcioasă, ci pur și simplu informativă, ea consemnînd nu un plagiat, ci doar o firească și evidentă influență — ne-am amintit așadar de scena în care Richard al III-lea îi dă mina cu recunoștință prietenului care l-a ajutat să ajungă la tron și transformă apoi surprinzător gestul în contrariul lui, forțîndu-l pe preopinent să ingenuche. După cum interesant ni se pare, ca exemplu de influență, felul în care ideea artistică a lui Eisenstein privitoare la folosirea — pentru realizarea unei anumite expresivități compoziționale — a obiectivelor cu distanță focală mică, — a fost re-luată de Orson Welles care, ducînd-o mai departe, realizează un film întreg cu un singur obiectiv și anume cu unul avînd distanța focală și mai scurtă. Exemplele s-ar putea fără îndoială înmulți căci înfrîurirea exercitată de Eisenstein este ne-bănuît de mare. De aceea afirmăm că dincolo de valoarea intrinsecă a operei sale, Eisenstein prin ceea ce a creat, a fost un deschizător de drumuri a cărui operă dăinuie atît prin ea însăși cît și prin influența pe care a exercitat-o și o va mai exercita fără doar și poate.

BUCUREȘTII DE MÎINE



răind în ritmul transformărilor rapide ce modifică pe zi ce trece fizionomia metropolei, — bucureșteanul nici nu are răgazul să urmărească cadența în care se succed metamorfozele urbanistice. În răstimpul de la o trecere la alta prin vreun sector deunăzi încă huruit de masticajia gargantuescă a elevatorului, în imaginea terenului viran s-a și operat o schimbare. Deja trebuie înlocuită pe retina ce abia o înregistrase fugitiv prin meterezul de papură, în faza sa inițială. Schelăria a și îmbrăcat câteva din cele șase sau opt etaje în devenire, ca peste alt interval cetățeanul din Vitan brodinu-se în Floreasca, sau în inima Capitalei, să se minuneze zărind la fereastră blocului terminat, între glastre cu petunii, un obrăjor bucălat de copil surizînd orașului trepidant.

Cînd s-a operat minunea? Participînd îndeaproape la prefacerile ce se efectuează, bucureșteanul abia cînd imaginile vor fi pe deplin conturate în spațiu și timp, își va da seama a ceea ce progresul urbanistic realizat de cîțiva ani încoace. O concentrare de memorie declanșează tabloul aceluia București „patriarhal” : periferii sălbatice, vaste locuri virane acoperite cu mortăciuni, suburbii mizerabile înecate în noroi și întuneric, cartiere centrale sluțite de talmeș-balmeșul caselor vechi nealiniate, — atîtea vestigii ale unei așezări lipsite de o serioasă preocupare urbanistică. Tot ceea ce s-a schimbat începînd cu asanarea periferiilor, reglementarea circulației, și terminînd cu alinierea străzilor și bulevardelor, cu numeroasele construcții, se poate urmări ca într-un film documentar. Alăturați — ca să luăm un exemplu la întîmplare — imaginea veche a „Gropilor lui Ouatu” cu cea de astăzi. Sau Vitanul. Sau prelungirea Călărășilor, sau Raionul, și veți constata o prefacere cît un miraj. În mai puțin de un deceniu fața Capitalei a suferit o radicală operație estetică. Nu-i sîrșită. Mai e de furcă.

Fizionomia Capitalei de mîine, a și început să se desprindă din nebuloasă, să capete contur. Bulevardele noi, cele în fașă, piețele, grădinile publice, eliberarea unor sectoare municipale de balastul caselor vechi, sînt tot atîtea puncte de program urbanistic realizate sau aproape realizate.

Ne gîndim la surpriza ce i-o rezervă bucureșteanului blocul ce va fi ridicat pe terenul din calea Victoriei colț cu bulevardul 6 martie, modificînd radical anatomia unui „sector bucureștean” cu care ochiul lui era familiarizat de multă vreme.

Exista altă dată în vocabularul românesc al urbanisticii burgheze un verb năstrușnic : „modernizare”. N-avea o noimă mai largă și mai adîncă de cît a eufemismului domestic folosit pentru „cîrpire” și „ajustare” în operația de renovare a garderobei degradate. Un petec de scuar, o uliță aranjată „pe talie”, un vechi edificiu public

curățat cu benzină, o floare de neon la butoniera magazinului cubist, deveneau, prin extindere la ansamblu, tot atâtea evidențe ale progresului urbanistic. Capitala se „modernizează”, se zicea cu înfoc. Chiar și această politică a tichiei de mărgăritar era concentrată în genere în zona centrală a orașului. Numai acolo se circumscria geniul modernizării, inspirat jumătate de fantezia arhitecturii occidentale „dernier cri”, jumătate de interesul investițiilor speculative imobiliare. Dincolo de un cerc tras în jurul Căii Victoriei și arterelor imediat vecine, în restul imens al Capitalei unde problema urbanistică se despopoșona, se simplifica pentru a deveni doar un deziderat strict de igienă și edilitate, peisajul era aproape virgin.

Afluxul central de clădiri „moderne”, inovațiile fanteziste, nu puteau rezolva condițiile „orașului nou”. Lipsind spiritul diriguitor, lipsind o directivă clarvăzătoare, ne-am pomenit cu o invazie de construcții geometrice, îngrămădite la capriciul fiecăruia, în care au dictat cu totul alte scopuri de cât cele ale ordonanței și armoniei. Am avut astfel între cele două războaie o izbucnire năpraznică de blocuri, în zonele rezervate pe harta municipală altor necesități urbanistice: grădini, piețe publice, monumente etc. Într-afit moravurile electorale, venalitatea au hotărât și asupra destinului urbanistic al Capitalei, încât pînă și exproprierile de interes obștesc erau anume create — pentru a servi nesașurile proprietarilor politicieni. Ei șiau prețul — firește exorbitant — și pînă nu-l obțineau, tramvaiul era nevoit să facă un brusc viraj în punctul unde casa potentatului ieșea din aliniere pînă la șine, un loc viran îngrădit întrerupea circulația pietonilor pe trotuar, o magherniță veche se permanentiza între un „zgîrie nori” și un așezămint cultural. Această moștenire eteroclită a trecutului se purifică astăzi de tot ceea ce lăsat din dezmăț, abuz și favoritism pe obrazul Capitalei. Pe aceste racile și-a mulat anatomia și asta-i explicația înfățișării disgrațioase (linii strimbe, colțuroase) a unor străzi centrale și în deosebi a Căii Victoriei. Lucrările în curs tind nu numai să înlăture și să îndrepte erori urbanistice, ci să și înzestreze Capitala cu construcții care să ilustreze prestigiul epocii noastre, îmbinînd în aceeași imagine frumoșea arhitectonică cu succesul social și economic al clasei muncitoare, beneficiara acestor roade. Monumentalul ansamblu ce se realizează în Piața Republicii, inscrie în istoria Bucureștiului încă o pagină revoluționară.

*
* *
*

Și ne mai duce gîndul la curiozitatea cu care generația tînără, prinsă prin propria-i ardoare în acțiunea febrilă a construirilor, va cerceta mai tîrziu documentele acestui leat dinamic pentru a obține icoana „arhaică” a Bucureștilor. A Bucureștiului care și-a dibuit orientarea sa urbanistică modernă în ultimele decenii, ca s-o cristalizeze abia acum în epoca noastră socialistă, într-o viziune sistematizată.

Pînă nu demult, arhaismele bucureștene erau prezente în veacul blokhouse-urilor, și ar fi din cale afară interesantă bunăoară, o „viață neromantizată” a Dimboviței, ce se plimba pînă acum cîțiva zeci de ani pe la Vama Poștei. Ne amintim că, cu prilejul săpăturilor făcute în vederea punerii temeliei unei construcții situate în spatele Comandamentului Miliției, s-a dat peste un canal de scurgere ce pornea de la vechiul palat domnesc al lui Șerban Cantacuzino, pînă la albia riului, situată unde-i astăzi strada Dobrogeanu Gherea (fostă Domnița Anastasia).

Canalul avea formă dreptunghiulară și o lărgime de un metru. În treacăt menționăm că de această descoperire e atașată o amintire lugubră, exploatată de reporterii de

atunci. S-au găsit în subteranele pomenite o parte dintr-un schelet omenesc și un cadavru mumifiat, vestigiile macabre ce au sugerat publicistului dr. George Potra următoarele reflecții privitoare la viața tenebroasă a curților domnești: „Mă duc cu gândul la acele vremuri când se petreceau atâtea lucruri necurate și ținute în cel mai mare secret, neștiind cunoscute decât de aceia care știau să păstreze misterul”.

*
* *

Evocări... Aici, în colțul bulevardului, au vegetat pînă deunăzi, perete în perete, câteva neguțătorii obscure. O plăcintărie, cu un buchet de cornete înghesuite în tava destinată normal, pateurilor cu brînză; o bodegă cu clondire prăfuite, unde singurul mușteriu permanent era... circiumarul; un atelier de reparat pălării, exact de lățimea unui borsalino calabrez și de înălțimea unui client fără gambetă, ba chiar tuns cu mașina zero, ca să nu se pocnească de plașon.

Parcă mai mijeau:

O coșetărioară cu o singură măsuță, o ceasornicărie de dimensiunea unei pendule, în fereastra îngustă a căreia un bătrînel cu lupă se căznea să descopere de ani de zile, secretul aceluiași „Roskopf Patent”.

Or mai fi fost și alte „întreprinderi” ce nu-și mai găsesc loc în memorie, nînregistrate de retina trecătorului grăbit, resorbite în acest conglomerat de îndeletniciri sterpe, uniformizate și de zidăria ofilită, cu clădiri unde se adăposteau de cine știe cîte veacuri...

Nu mai sint. Au dispărut peste noapte. Acum zidari și zugravi unifică într-un singur și mare local fostele prăvălioare, fațada e îmborsătată, dulgherii amenajează rafturi și teșgele, meșterii în slove vopsite au și început să traseze firma noui întreprinderi: „Magazin alimentar de stat”.

Pentru cine păstrează în minte configurația Capitalei de altădată, înfățișarea ei nouă de astăzi nu prilejuiește doar un examen comparativ de imagini, ci și reflecții legate de progresul urbanistic realizat în vremea din urmă. Acest progres se reflectă în aspectul străzilor și bulevardelor, în înfăptuirile arhitectonice, în orînduirea spațiilor de verdeață, — care n-au retușat numai portretul vetust al Capitalei, ci l-au creat din nou pe un model modern.

În special el se oglindește în viața de fiecare ceas, în ritmul viu al activității ce imprimă acea notă dinamică din mișcarea orașului. E orașul oamenilor. Al oamenilor care au transformat prin mobilitatea și vioiciunea lor aspectul oarecum static al metropolei de ieri.

Firește, procesul de prefacere și înfrumusețare nu-i isprăvit, ci dimpotrivă în plină desfășurare. Dar am speranța că și generația vîrstnică căreia îi aparțin, generația martoră și participantă la atîtea performanțe revoluționare de muncă de la 23 August încoace, va avea prilejul să admire încă o operă terminată. Căci ceea ce a fost pentru ea între cele două războaie doar o nălucire, un deziderat întrevăzut peste capetele guvernanților și edililor venali și mincinoși, o lungă perioadă de fîgădueli deșarte și de mizerie socială și municipală, — iată, capătă formă și conținut adeva.

În această cadență a muncii îmboldită de avîntul și conștiința creatoare a clasei muncitoare, Capitala de mîine se întegrează vertiginos în prezent.

F. Brunea-Fox

EXPOZIȚIA „ANSAMBLURILE DE ODIHNĂ PE LITORAL”

P

rezentate în excelente condiții, expozițiile organizate periodic de Uniunea arhitecților din R.P.R., la sediul ei din str. Episcopiei nr. 9, sînt vizitate de obicei de tehnicieni. Unele dintre ele însă, prin tema lor ce depășește interesul specialiștilor, trezesc atenția unui public mai larg și acestei categorii aparține recenta expoziție „Ansamblurile de odihnă pe litoral”.

Publicul a putut admira la fața locului o parte a amenajărilor, lucrărilor edilitare și clădirilor cari au înfrumusețat Eforia, Vasile Roaită și Mamaia, schimbînd radical aspectul acestor localități. Dar expoziția a oferit o privire generală nu numai asupra realizărilor ci și asupra lucrărilor în curs ca și a celor proiectate. Ea a permis concluzia că într-un viitor foarte apropiat, prin marile investiții alocate dezvoltării, prin concepția de ansamblu și unitatea de stil, litoralul Mării Negre dintre capul Tuzla și capul Midia va întrece cele mai renumite zone maritime balneare din alte țări.

Din planimetrile expuse reies clar: modul cum se vor contopi localitățile alcătuiind complexul Eforia, sistematizarea de la Mamaia și remodelarea părții centrale din Mangalia; tot așa se disting arterele rutiere și noile diguri cari, favorizînd depunerea nisipului, contribuie la lărgirea plajilor în părțile lor înguste. Fotografii, desene ortogonale și în perspectivă oferă imaginile consolidării falezelor și ale construcțiilor de sanatorii, de colonii de copii și blocuri de cazare, acestea din urmă complet separate de grupurile alimentare și de servicii comune: restaurante-cantine, cluburi, coșetării, magazine, etc.

La organizarea teritoriului, posibilitățile urbanistice variază după configurația topografică și condițiile locale. Terenurile limitate de la Vasile Roaită permit doar case de odihnă de proporții reduse, pe cînd la Eforie, ansambluri grandioase se ridică pe întinsele spații rămase libere. La Mamaia, lungul istm dintre mare și lacul SIUTGHIOL, îngust de numai 2—300 metri și pustiu pe kilometri, a lăsat proiectanților completa libertate a trasării. Cît despre Mangalia, pentru reconstrucția centrului a fost nevoie să se dărîme un mare număr de case vechi.

Pe litoral există și diferențe urbanistice funcționale. Mamaia, servind pentru băi de mare, recreație și sport, prezintă un caracter strict sezonier. În complexul Eforia, resursele terapeutice ale lacului TECHIRGHIOL îngăduie o funcționare permanentă.

Nici natura terenului nu e aceeași: solul nisipos de la Mamaia cere fundații speciale pentru clădiri și limitează plantațiile la anumite varietăți; la sud de Constanța, loess-ul se dovedește mai favorabil și construcțiilor și vegetației. Vînturile cu nisip au impus celor două ansambluri hoteliere de la Mamaia — în curs de execuție pentru ONT — un sistem de grupări alveolare larg deschise către mare. Aici ritmul major al compoziției urbanistice îl imprimă pavilioanele de cazare; de forma unor lungi paralelipede cu „loggie” pe ambele laturi longitudinale, la toate cele patru etaje, ele sînt amplasate perpendicular pe istm astfel ca majoritatea camerelor să aibe vedere liberă și spre mare și spre lac.

Așa cum a apărut în expoziție și se vede și în realitate, arhitectura nouă a litoralului — pe lângă natura ei unitară — se caracterizează prin contemporaneitate și prin simplitatea compoziției, lipsită de decorații aplicate; ea se remarcă prin expresia sinceră și inedită a funcției ca și a conținutului uman și social. La un concurs de sistematizare pentru Mamaia, ținut acum vreo doi ani, un participant susținîndu-și proiectul, preconiza în mod eronat o arhitectură „de nuanță arhaizantă inspirată de vechile așezări egeene și ale Pontus-Euxinului”. Dar atît tematica nouă cît și mijloacele tehnice actuale nu ar fi justificat un stil tradițional. Pe de altă parte, noile forme plastice adoptate, mai economice, se pretează și unei execuții rapide, lucru atît de important astăzi.

La Stabilimentul de băi reci și la buveta de pe fațaza de la Eforie s-a întrebuințat ca material structural piatra locală, un calcar cochiliifer. El a dat zidurilor portanțe o înfățișare cam greoaie ceea ce a determinat ulterior pe proiectanți să renunțe la acest sistem de construcție, limitându-i uzul la sprijinirea fațazelor. Rămân posibilitățile decorative ale rocilor dobrogene și ar fi păcat ca granitul roșu de Măcin, piatra de Canara, de Codru sau de Techirghiol să nu servească parțial la fațade, ca element de varietate și contrast, ca factor de noblete.

Clădirile de pe litoral se execută în general din beton armat. Excepție face noul restaurant construit pe piloți la Eforie și avînd carcasa metalică. La acoperirea sălilor localurilor publice se observă frecvent pinze subfiri din beton armat: curbura și ondu-lațiile lor generează efecte plastice de un dinamism și o expresivitate puțin comune, ele fiind în acelaș timp și mai estine decît planșeele obișnuite. Astfel de forme structurale aparente precum și scările exterioare, motivele de „brise-soleils“, abundența teraselor și mai ales pereții de sticlă cari prin transparența lor asigură inter-petrația, continuitatea spațială și efecte nocturne feerice, dau restaurantelor și cluburilor un caracter festiiv, foarte potrivit. Mai simple, mai sobre, pavilioanele de cazare degajă totuși și ele atmosfera de destindere necesară bolnavilor și vilegiaturiştilor.

Finisajul exterior se face mai peste tot cu tencuială de terasit, un fel de piatră artificială pe bază de ciment și feldspat colorată cu oxizi metalici. Ca nuanțe predomină albul, subliniind structura. Dar pete de culoare pastel bleu sau verde, ocru sau galben, îndeosebi în fundul teraselor acoperite, înveselesc, provoacă un simțămînt de optimism. Spoiala albă, orbitoare, susținută acum vreo trei decenii de LE CORBUSIER, e azi considerată de toți ca o erezie. Resursă decorativă a arhitecților din totdeauna, policromia se impune pe litoral spre a introduce varietate în plastica unor clădiri a căror destinație similară riscă altfel să producă monotonia repetărilor. Ea presupune, firește, din partea proiectantului un simț coloristic pentru ca nuanțele să se armonizeze între ele și cu umbianța peisagistă, evitîndu-se distonările.

La complexele hoteliere de la Mamaia, blocurile de cazare, distanțate, vor fi colorate în tonuri calde care apropie volumele; dimpotrivă, clădirile izolate ale serviciilor comune vor avea nuanțe reci.

În zona centrală din Mangalia se încearcă prin unele soluții structurale, exprimarea unei atmosfere deosebite amintind puțin de spiritul vechii așezări, de acel „genius loci“ caracteristic, deși el nu luase forma unei arhitecturi tipice. În acest sens, în fațadele marelui restaurant construit pe fațeză la colțul pieței deschise spre dig, apar trăsături sugerînd vag orientul.

În general, arhitectura estivală integrată în peisaj se pretează unei inventivități imposibile în mediul urban, obișnuit. Pe litoral, această inventivitate e la locul ei și dă rezultatele scontate. Sînt totuși unele elemente ale structuralismului decorativ, indicate mai de grabă în arhitectura tranzitorie a pavilioanelor de la expoziții decît la clădiri permanente. E drept că proiectanții le utilizează cu moderație și numai atunci cînd costul redus le justifică. O mai mare sobrietate ar evita riscurile demodării.

★

Un rol de seamă revine pe litoral și arhitecturii peisagiste. Zonele verzi mult extinse în ultimii ani, sînt pe cale să ia o amploare și mai mare. Eficacitatea lor la îndulcirea climatului într-o zonă pînă acum cam aridă, se dublează cu aportul lor estetic în compozițiile urbanistice. Noile plantații iau forma de pădurici și parcuri publice; amenajări horticoale animează centrele sociale și distractive; peluze și brazde de flori răsar pretutindeni.

La Mamaia, între plaja mării și șosea se plantează perdele de măslini, sălbatici cari cresc chiar pe nisip iar, în incinta ansamblurilor hoteliere, arbori, tușe și gazon pe

straturi de pământ adus din alte părți. Intre grupările de clădiri întinse spații verzi vor schimba aspectul actual al istmului. In complexul Eforia, terenul permite creșterea vegetației înalte, cea mai utilă: pe lângă salcîmii și arșarii dinainte, s-au introdus recent masive cantități de esențe noi printre cari brazii, pinii maritimi atît de decorativi, nucii și vișa de vie.

★

Resursele naturale ale coastei Mării Negre, puse în slujba nevoilor de recreație și cură ale oamenilor muncii se valorifică într-o măsură considerabilă prin lucrările în curs. Acestea, în afara avantajilor pentru sănătatea publică, îmbogățesc patrimoniul național și fac să crească prestigiul țării peste hotare.

Colectivele de proiectanți de la ICSOR, coordonate de arh. Cezar Lăzărescu îndeplinesc în continuare o operă mai mult decît meritorie, îndeobște apreciată. Calitățile de concepție și eforturile în vederea unor soluționări funcționale, tehnico-economice și estetice optime s-au vădit cu prisosință în imaginile expoziției „Ansamblurile de odihnă de pe litoral“.

Arh. Jean Monda

UN SPECTACOL BOGAT ÎN SUGESTII

Succesul de care s-a bucurat „Tragedia optimistă“ în interpretarea „Naționalului“, e fără îndoială bine meritat, dar nu numai pentru că ar fi vorba de unul din cele mai bune spectacole ale stagiunii. Într-adevăr, spectacolul merită atenția, credem, mai ales pentru locul pe care-l ocupă în teatrul nostru realist-socialist, pentru soluțiile noi pe care le aduce în această direcție.

Există de-a lungul spectacolului preocuparea continuă de a găsi mereu mijloacele de expresie cele mai potrivite pentru a sublinia conținutul nou, revoluționar și propagandistic al piesei. Regizorul, scenograful și interpreții au înțeles că această dramă eroică agitatorică, cu caracter deschis, subliniat agitatoric, reclama o interpretare care să uzeze de mijloace tot atât de vii, de directe, de deschis agitatorice. Polemizînd parcă cu părerea comună conform căreia, pentru a fi artistică, tendința trebuie doar să fie implicită, să „reiasă“ într-un fel cît mai indirect cu putință, să fie „dedusă“ din ansamblul creației, spectacolul de care vorbim demonstrează că tendința deschisă, directă, explicită, este nu numai compatibilă cu arta, dar uneori cerută imperios, în chiar interesul artistic al unei opere.

Un rol hotărîtor în găsirea soluțiilor noi care să sublinieze caracterul revoluționar-agitatoric al piesei îl au decorurile lui Jules Perahim. Frumoasa idee de a situa eroii, întreaga acțiune, pe o spirală care, fixată pe o turnantă să se rotească pe toată durata spectacolului oferindu-se privitorului din diverse perspective, subliniază puternic sensul propagandistic al piesei. Într-adevăr, imaginea spiralei pe care evoluează eroii sugerează două lucruri, amîndouă fundamentale: primul, că asistăm la un moment eroic care urcă mereu, se înalță, ajungînd ca și spirala la un moment de culme, cînd se întrece pe sine însuși. Al doilea, că momentul acesta eroic în slujba celei mai mari cauze a omenirii Istoria l-a cristalizat și, așezîndu-l pe un postament înalt l-a păstrat acolo pentru totdeauna, dăruindu-l memoriei noastre, a generațiilor următoare.

Găsirea acestei soluții de decor reprezintă, aproape sigur, cea mai nimerită expresie artistică în stare să scoată în evidență sensul major al piesei. Ne e aproape cu neputință să ne închipuim, după ce am văzut piesa în această formulă, cum am fi înțeles-o în condițiile unui decor obișnuit. Fără îndoială, un atare decor nu ne-ar fi putut sugera cu atîta forță ideea actului eroic păstrat pentru totdeauna în memoria omenirii.

Decorul lui Jules Perahim din „tragedia Optimistă“ oferă sugestii nu numai regi-zorilor dar și dramaturgilor, dovedind că pe terenul bogat al realismului socialist se pot găsi soluții variate și originale care să exprime artistic, cu tot mai multă pregnanță, măreția ideilor revoluției și socialismului.

S. L.

CARNET MUZICAL



Tradiție nescrisă însă bine stabilită face din începutul primăverii sezonul marilor turnee muzicale, al premierelor de mare răsunet, al festivalurilor. Anul acesta, luna aprilie a coincis cu aniversarea a două sute de ani de la moartea lui Händel, ceea ce a dat un stimulent în plus celor care asociază această lună cu luna marilor „fieste“ muzicale („Aprilie — înflorește natura — înflorește muzica“ sună refrenul unui șlagăr german de mare vogă acum câțiva ani). Händel a înflorit în toată frumusețea lui și orgile au dominat pentru un timp podiumul Ateneului, recîștigîndu-și un vechi drept pierdut de secole. Ceea ce a impresionat plăcut în alcătuirea programelor cu prilejul acestei aniversări a fost tendința de valorificare a taturilor mai puțin cunoscute la noi din creația marelui Georg: creația de operă și în genere muzica vocală. Alături de frumoasele Concertti Grossi am avut prilejul astfel să ascultăm pentru prima dată de mulți ani încoace corurile din „Acis și Galateea“ interpretate de colectivul Radiodifuziunii apoi o serie de arîi din „Sărbătoarea lui Alexandru“, „Xerxes“, „Care salve“ cîntate de *Zenaida Pally*, *Arta Florescu*, *Octavian Enigărescu*, *Horst Gehan* și *Helmuth Plattner* au dovedit o dată mai mult că bucățile pentru orgă ale lui Händel nu sînt acompaniamente pentru slujbe divine ci maestuoase introduceri la serbări populare.

Intr-un cuvînt, aniversarea lui Händel a fost un prilej strălucit — folosit pe deplin — de a demonstra marelui public că compozitorul german nu a fost nici pe departe acel „Kirchekomponist“ pe care-l prizează încă și azi unii muzicologi vestgermani (ei merg pînă acolo încît „renovează“ în spirit mistic anumite versuri din oratoriile care li se par prea „laice“) și că muzica lui e pătrunsă de spirit popular. Ea rămîne o expresie caracteristică a geniului muzical german, și aceasta numai prin popularele sale suite („*Focuri de artiștii*“, „*Muzica apelor*“) care și-au găsit ca de obicei locul de cinste în repertoriul orchestrelor noastre simfonice în această lună.

Aprilie a fost însă în primul rînd sezonul marilor turnee muzicale. De mulți ani nu am mai avut prilejul să auzim într-un timp relativ atît de scurt formațiuni de un prestigiu atît de solid.

În primul rînd cvartetul „*Smetana*“. Ceea ce am auzit (și am văzut) a confirmat pe deplin faima mondială a acestui cvartet, o formație întru totul excepțională, una din cele mai bune existente astăzi în lume. Aceasta este cu atît mai remarcabil cu cît formația este alcătuită din oameni tineri. Semnificativ pentru spiritul de echipă: violonistul Milan Skampa care a mai venit la noi anul trecut la concursul de vioară Enescu a cîntat recent în formație la pupitrul de violă, înlocuind vechiul violonist bolnav de inimă — o asemenea adaptare rapidă la un instrument mare și la un colectiv nou este de-a dreptul miraculoasă.

Ceea ce iese în primul rînd la iveală în interpretările cvartetului este omoge-

nitatea, perfecțiunea ansamblului. Însă de fapt această omogenitate perfectă a ansamblului lasă în același timp să apară foarte pregnant calitățile specifice ale fiecărui membru al cvartetului: lirismul desăvârșit, lipsit de sentimentalism melodramatic al lui Jiri Novak, sunetul viguros al lui Lubomir Kostecy la vioara II-a, oferind o contrapondere pe linia replicii reținute. Violoncelistul Kohout, romantic inspirat însă exact și precis, violonistul Milar Skampe cu o finețe și un tumult interior, confirmat.

Cvartetul Smetana ne-a relevat în primul rând o bijuterie a creației contemporane de cameră cehe: cvartetul nr. 2 al lui Sommer, o operă rotundă, care amintește prin îmbinarea perfectă dintre intelectualitatea expresiei și patetismul sfișietor marile creații muzicale contemporane. Sommer a depășit dilema pe care încearcă s-o sugereze creația de cameră actuală din Occident: or, sentimentalismul mi se pare drumul just spre creația valabilă de cameră contemporană (Sommer este tânăr — 37 de ani — dar s-a impus obținând prin concurs marele premiu de muzică U.N.E.S.C.O.) Treptat, cvartetul Smetana ne-a mai relevat și o altă însușire a sa: marea varietate de stil. Și aici nu e vorba numai de vioiciunea și cantabilitatea cu care a fost interpretat Dvorak în contrast cu reculegerea care a dominat în interpretarea lui Sommer. De pildă în cei doi Schubert (unul oferit supliment): în cvartetul op. 25 a ieșit, cum era și firesc, în prim plan — jovialitatea compozitorului austriac; în fragmentul cvartetului nr. 3 sfișierea și suferința lăuntrică. Membrilor cvartetului le este tot atât de apropiat lirismul senin al lui Ceaicovschi (din Andantele cîntat ca supliment) cît și capacitatea de a pătrunde sub seninătatea mozartiană marele fior al vieții. Perfecțiune, varietate de stiluri, gravitate în execuție, iată calitățile majore ale acestui ansamblu celebru.

Interpretarea Simfoniei a IV-a de Brahms sau a Adagiului pentru vioară al lui Barber satisfac cele mai dificile gusturi. În timp ce execuția poemului „Don Juan” al lui Richard Strauss și mai ales „Mikrokosmos” de Bartok-Krenz a confirmat calitatea deosebită, inteligența muzicală a dirijorului Jan Krenz, revelate încă în turneul său individual din anul trecut. Celor care își închipuiau că Chopin trebuie neapărat interpretat într-o manieră exaltată, exterioară, larg desfășurată, interpretarea concertului nr. 1 de polonezul Jan Eikle, într-o manieră lucidă, interiorizată trebuie să fi constituit o adevărată revelație și în același timp o lecție.

La Opera de Stat, oaspetele de onoare a fost Alexandr Ognințev, solist al Teatrului Mare Academic din Moscova. În rolul lui Mefistofel din „Faust”, Ognințev a entuziasmat asistența nu numai prin vocea sa remarcabilă dar și prin calitatea interpretării. Ognințev a dovedit o îmbinare de însușiri care se întilnește destul de rar în teatrul liric: mari calități vocale și în același timp mare talent actoricesc. Prezența scenică a lui Ognințev a dominat literalmente spectacolul.

În interpretarea muzicală contemporană virtuozitate înseamnă azi în primul rând eliminarea unilateralității. Dilemele specifice începutului de secol nu mai sînt actuale: o pianistă romantică, de pildă, ca Monique de la Bruchollerie sau un tehnician rece ca George Kremnitz nu mai reprezintă astăzi modele de interpretare, tocmai din pricina unilateralității. Capacitatea de îmbinare a unor calități diferite, capacitatea de a interpreta inspirat, elevat și în același timp lucid, exact, cu autocontrol, au devenit calități indispensabile unei interpretări virtuozitate moderne. Un asemenea interpret s-a dovedit Julius Katchen (S.U.A.) Concertul de Brahms și aproape întregul program al recitalului au fost interpretate într-un asemenea spirit. Însă preferințele lui Katchen merg spre repertoriul romantic unde îmbinarea unor asemenea calități se poate manifesta din plin. Katchen și-a justificat în acest sens celebritatea.

Cîteva concluzii care se pot trage din această trecere în revistă:

În primul rînd pestru Osta: dacă dorim să organizăm turnee senzaționale, putem face acest lucru și în țările vecine, țările lagărului socialist, care oferă posibilități neli-

mitate pentru îmbogățirea sezonului muzical cu spectacole muzicale de primă calitate încă insuficient folosite. După atîția ani am ajuns să redescoperim cvartetul Smetana. Să ne aducem aminte că încă anul trecut am avut prilejul să auzim soliști aduși „cu mari sacrificii” de la mari depărtări, care erau sub nivelul mijlociu al recitalurilor date de Ateneu.

A doua concluzie — o mai bună popularizare a spectacolelor muzicale. Cunoscînd interesul deosebit pe care muzica bună îl trezește în cele mai largi pături de cetățeni, faptul că aceste evenimente muzicale de prim ordin nu se bucură totdeauna de cea mai mare afluență trebuie să dea de gîndit în ce privește eficacitatea popularizării.

H. B.

ZIARUL „ROMÎNIA MUNCITOARE” ȘI COMEMORAREA LUI EMINESCU



nul acesta, la 15 iunie, se comemorează șaptezeci de ani de la moartea lui Eminescu. Ca niciodată pînă acum, opera genialului rapsod al poporului nostru se bucură de cea mai înaltă prețuire și de o largă răspîndire în mîndurile maselor de cititori, dovadă numeroasele ediții apărute în ultimii zece ani.

Răspîndirea operei lui Eminescu în masa de cititori în ediții întinse, a fost o preocupare constantă a clasei noastre muncitoare în lupta pentru ridicarea poporului pe o treaptă înaltă materială și spirituală. Edificator în acest sens ni se pare, printre altele, și articolul „Pentru Eminescu”, apărut în ziarul „Romînia muncitoare” din 30 aprilie 1909. Plecînd de la știrea apărută în presa vremii referitoare la organizarea unui comitet pentru comemorarea, la 15 iunie 1909, a douăzeci de ani de la moartea lui Eminescu, în articolul din „Romînia muncitoare” se scria: „Pînă acum operele lui Eminescu nu au servit decît pentru speculă, astfel că oricine a putut să strîngă toată vigoarea de cugetare a celebrului nostru poet și dacă el nu a fost zgîrcit și a dat-o publicului, editorii au fost foarte zgîrciți cîutînd nu pîtrunderea în mase a scrierilor lui Eminescu, ci banii ce pot produce.

Sînt mai multe ediții, dar nici una nu cuprinde tot ce a scris poetul. Ne aducem aminte de *Geniul pustiu* care nu a servit decît pentru a-și face alții reclamă și ciștig. Și dacă azi se face un apel la public pentru comemorarea morții lui Eminescu, noi cu drept cuvînt ne întrebăm: marele public, muncitorii, poporul, cunosc pe Eminescu?

Voiți d-lor comemorarea morții lui? Cea mai mare cinste, cea mai mare statuie este să-l faceți cunoscut poporului.

Voiți d-lor comemorarea lui Eminescu? Dacă sînteți sinceri, strîngeți toate operele lui, publicați-le și vindeți-le cît mai ieftin poporului”.

Dezideratele exprimate în „Romînia muncitoare” în 1909, s-au realizat abia astăzi, în vremea regimului nostru democrat-popular. Opera lui Eminescu a devenit, în sfîrșit, un bun al întregului popor muncitor.

Teodor Virgoliei

DIN ACTIVITATEA LUI ION CĂLUGĂRU



scriitorul Ion Călugăru a fost dublat de un publicist extrem de prodigios. Acesta din urmă este astăzi insuficient cunoscut, dar cînd se vor efectua cercetările necesare se va vedea cît de activă și de pasionată a fost prezența lui Ion Călugăru în actualitatea vremii sale. El a făcut parte dintre acei pușini publiciști ai trecutului, care au căutat — în opoziție cu practicile presei burgheze — să dezvăluie cititorilor adevărul și să contribuie la orientarea justă a opiniei publice.

Este semnificativ că în momentul cînd inițiază editarea unei publicații sub direcția sa personală, Ion Călugăru îi dă titlul „Opinia publică”. S-au împlinit de atunci treizeci de ani. Primul număr al „Opinie publice” apărea la 15 mai 1929. Pe frontispiciul publicației scria: reportaj, informație, critică. În patru pagini de format mediu, toate acestea se înghesuiau cu destulă dificultate și în ori ce caz în defavoarea unui profil mai net al publicației. De altminteri însăși orientarea era cam eclectică, probabil și din cauza greutăților întâmpinate cu alegerea colaboratorilor. Se degaja totuși, din cuprinsul unor articole, o serie de vederi înaintate pentru acea epocă și care merită să fie reținute.

Astfel, într-un articol se încerca actualizarea moștenirii lui Caragiale, pledîndu-se pentru un teatru legat de viața mulțimii și de aspirațiile cele mai avansate. „...Teatrul caragialesc — se spunea în articolul respectiv — este un teatru politic”. După o judicioasă paralelă cu teatrul gogolian, autorul conchidea că experiența clasicului nostru vine în întîmpinarea noului teatru revoluționar. Demnă de subliniat este încrederea cu care semnatarul articolului, un regizor, afirmă că viitorul aparține teatrului muncitoresc... „În timpul vieții sale, Caragiale rătăcind pe la clubul socialist, căuta elemente muncitorești pentru alcătuirea unui teatru muncitoresc. (Și aici, înaintea lui Mayerhold în Rusia și Piscator la Berlin, Caragiale a intuit sensul teatrului modern). N-a ieșit nici o înfăptuire din dibuirile sale. Dar va veni o vreme cînd și la noi năzuința lui Caragiale va lua jînșă reală”.

Și în acest articol, și în altele, referirile elogioase la adresa realizărilor artei sovietice făceau un bun serviciu de popularizare a unor opere valoroase și mai cu seamă a principiilor revoluționare ce stau la baza lor. În numărul doi al „Opinie publice”, într-un articol semnat de Gh. Dinu, este dat ca exemplu Maiakovski „care a exaltat și a stîrnit o eflorescență poetică, poate cea mai prolifică din istoria literară rusă”. Tot acolo, în cadrul unei cronici a filmului, sînt semnalate răsunătoarele izbîni ale cinematografilor sovietice, dîndu-se ca exemplu „Cuirasatul Potevkin” al lui Eisenstein și „Mama” lui Pudovkin. Articolul protestează împotriva cenzurii care împiedeca răspîndirea largă și cunoașterea multilaterală a înfăptuirilor cineaștilor din marea țară a socialismului.

Sub titlul „Aveți curajul?” se publică o scrisoare către redacție prin care se precizează ce finută ar trebui să aibă o publicație pentru a răspunde adevăratelor sale sarcini de îndrumare: „Ca să vă îndepliniți într-adevăr un rost în publicistica romînească contemporană, ar trebui să mărturisiți, în lașitatea obștească, în tăcerea conspirativă a presei și așa zisei „opinie publice”, că nu există libertate de gîndire, că individualitățile sînt sugrumate, că guvernele, oficialitățile, lichelizează țara, sterilizează inteligențele...” Cum o asemenea atitudine întîmpina împotrivirea acerbă a cenzurii burgheze și ar fi atras represalii imediate asupra susținătorilor, se înțelege de ce „Opinia publică” își suspendă apariția după numai două numere. Scrisoarea corespondentului putea fi foarte bine și un mod al redacției de a-și explicita încetarea activității, cu atît mai mult cu cît textul se tipărea fără semnătură. Ceea ce însă nu a ajuns să realizeze în acel moment, Ion Călugăru avea să reia cu și mai multă energie și cu eficacitate peste cîțiva ani în paginile „Cuvîntului liber” și ale „Reporterului”. El nu a abdicat de la misiunea de luptător cu condeiul pentru dreptate și adevăr împotriva orînduirii capitaliste exploatare, militînd pentru triumful cauzei celor mulți. Participarea vie și entuziastă a lui Ion Călugăru imediat după 23 August 1944 la edificarea unei culturi noi, socialiste, în țara noastră, își are antecedente numeroase în activitatea de dinaintea Eliberării.



Recent întrebat — în cadrul unui interviu acordat revistei franceze „France nouvelle” (23 Aprilie 1959) — „Care sînt preferințele dvs., în materie de literatură”? Mihail Șolohov a răspuns: „Apreciez pe toți cei mari. E fals a spune, cum se spune citeodată, că există în literatura sovietică două curente, unul reclamîndu-se din Dostoievski, celălalt din Tolstoi. Cititorii nu judecă așa. Dacă doriți să-mi cunoașteți gusturile, vă voi spune că prefer pe Tolstoi și pe Cehov și pe Gogol. În ceea ce privește formația unui scriitor, se întrebă adesea: sub ce influență vă aflați? Aș putea răspunde că le-am suferit pe toate.”

De remarcat, mai întîi, valabilitatea aproape generală a observației lui Șolohov, faptul că pîrînd a se referi la gustul particular al unui anumit scriitor, reprezintă, în fond, caracterul inovator și specific al întregii literaturi sovietice. E fals a distinge, în cadrul unei literaturi revoluționare, „discipoli” cuminți și docili ai vreunui mare creator al trecutului, „curente” care să manifeste un interes exclusiv pentru opera vreunui creator, acaparîndu-l și nutrindu-se cu exclusivitate din tradiția sa. De altfel, s-a vădit, de multe ori, că „discipolii” au arătat o ciudată preferință pentru partea discutabilă, caducă a operei maestrului predecesor. „Discipolii” lui Tolstoi sînt „tolstoienii”, epigoni care moștenesc slăbiciunile modelului, fiind și incapabili să înțeleagă valoarea sa nepieritoare, după cum un curent literar care s-ar reclama din Dostoievski n-ar ști decît să conserve, menind unei existențe vegetative, „conștiința bolnavă” a genialului scriitor. Adevărații continuatori ai mării tradiții literare în cadrul realismului socialist, continuatorii lui Tolstoi și Dostoievski, nu sînt „tolstoienii”, nici partizanii „conștiinței bolnave”, glorificatorii durerii și umilinții în „manieră” dostoievskiană. Procesul de afirmare a realismului socialist, educația revoluționară, a scriitorilor, au implicat lupta uneori dificilă și dureroasă împotriva tutelei exercitate de unul sau altul dintre predecesori, a atracției pe care ar fi putut-o exercita, — cum se întîmplă uneori — tocmai „schema” falsă și anarmonică a gîndirii acestui predecesor, oricît de ilustru, opusă — în fond — spiritului dominant, forței artistice și realismului copleșitor al operei sale. Ar fi cu totul de neconceput să ne închipuim existența unui curent „dostoievskian” care să promoveze suferința, durerea și umilința disprețuite de Gorki și opuse viziunii revoluționare — în cadrul larg al literaturii revoluționare, după cum ar fi de neconceput un curent „tolstoian” (care să speculeze, adică, latura slabă a titanului) în același cadru, pe o platformă ideologică înaintată. Adevărații continuatori ai lui Tolstoi și Dostoievski nu sînt deci epigonii acestora; continuatorii lor sînt reprezentanții străluciți ai artei realist-socialiste, spirite creatoare, receptive față de ideile înaintate ale timpului nostru, față de marele patos al revoluției. Și este foarte semnificativ și caracteristic pentru acțiunea binefăcătoare exercitată asupra creației contemporane de ideile comunismului, faptul că Fedin însuși a fost cel dintîi, la recentul congres al scriitorilor sovietici, care a vorbit de necesitatea depășirii vechilor modele artistice ale secolului XIX-lea, de necesitatea afirmării spiritului inovator și revoluționar la înălțimea marilor cerințe ale veacului nostru. „Învățînd de la clasici, însușindu-și marea experiență a artei lor — a spus Constantin Fedin la Congresul al III-lea al scriitorilor — literatura sovietică rămîne legată trup și suflet de secolul ei — secolul socialismului... Noul material luat din viață sfîrîmă vechile canoane... Problema spiritului inovator, nu poate fi socotită ca rezolvată, dimpotrivă, ea rămîne pe ordinea de zi a scriitorului”. Așa vorbesc astăzi adevărații continuatori ai lui Tolstoi și Dostoievski.

CHARLOT A ÎMPLINIT 70 DE ANI



Se născuși și-a serbat a șaptezecoa aniversare un om cu adevărat extraordinar. A fost și a rămas și azi, un combatant. De zeci de ani a declarat război claselor stăpînitoare din Statele Unite, moralei lor apocrite, puritanismului care infierează fleacurile și tolerează infamiile. Rînd pe rînd a suportat atacurile clicilor militare, clicilor clericale, clicilor financiare, sub acuzația că defăimează poliția, biserica, armata (în filme ca „Pelerinul“, „Charlotte soldat“, „Charlotte polițist“). Cercurile industriale și bancare, îl urau pentru asprele lui satire la adresa moravurilor capitaliste. Nu numai în filme de atacuri directe, ca „Timpuri noi“, dar în toate filmele sale el ia apărarea oropsiților și critică egoismul bogașilor.

Acest om extraordinar sub raportul biologic, al vigoarei fizice, al combativității, al puterii de muncă; acest om extraordinar sub raportul curajului său civic, al conștanței cu care a susținut ideile de dreptate socială, de desființare a războaielor, de încetare a discriminărilor rasiale, — acest om a fost mai ales extraordinar prin mesajul său de artist. Ideile aduse de el în lume sînt de o originalitate imensă și tulburătoare.

La lupta pentru ideile progresiste nu este un merit. Este o datorie. Ea aparține oricărui cetățean cinstit. A susține însă lupta aceasta pe tărîm artistic nu-i este dat oricui. Mesajul artistului are aripi. El poate cuprinde toate mările și țările.

Despre acest mesaj al lui Charlotte aș vrea să spun cîteva cuvinte.

Am zis „Charlotte“, și nu Chaplin. Căci s-a întîmplat aci ceea ce s-a întîmplat cu un alt erou, cu care Charlotte a fost adesea comparat. Așa cum Don Quichotte a dat la o parte pe Cervantes, tot astfel omulețul cel cu gambeta pe vîrfurile capului, cu pantaloni prea largi, cu șalupe în picioare, cu mustăcioară în formă de mititei carbonizați, cu pas săltăreț și ochi de cîine bătut, personajul acesta a devenit mai celebru decît propriul său autor.

Ideea cuprinsă în opera lui Chaplin este aceasta. Omul generos dă, indiferent dacă e sau nu bogat, și indiferent dacă e slab sau puternic. Personajul creat de Chaplin este o stîrpitură, un biet coate-goale născut cu extraordinarul privilegiu de a nu poseda nimic. Este mititel, slut, caraghios, prostuț, sărac lipit pămîntului, neîndemînic (pe ce pune mîna sparge sau răstoarnă), orfan (nu are pe nimeni pe lume, nu are nici măcar nume de botez) și, mai ales, este și urmărit de un implacabil ghinion. Ei bine, acest om fără familie, fără avere, fără putere fizică, fără frumusețe, fără bărbăție, fără cultură, fără nimic, și, pe deasupra, și fără noroc, acest om parvine totuși ca, de dimineață pînă seara și de seară pînă dimineață să dea, și numai să dea, niciodată să ia, niciodată să ceară. În fiecare clipă se gîndește să sară în ajutorul unui nedreptățit. Tilcul poveștilor lui e mereu acesta; oricît de savant ar fi aranjate și articulate instituțiile și moravurile într-o societate nedreaptă, tot mai rămîne loc pentru activitatea omenească, generoasă, dedicată luptei împotriva nedreptății.

Aceasta-i teorema pusă de Chaplin. Din ce se compune oare această „Umwelt“, acest mediu ambiant, acest „univers exterior“ în care se petrec faptele și gîndurile micului Don Quichotte al vremilor capitaliste? Din ce se compune această fantastică lume? Există un film care conține, ca adunate și concentrate în sticla unei lupe, toate ideile lui Chaplin. Un film despre care se spune, desigur, că este foarte frumos, dar despre care nu se spune că e cel mai bun film al lui Charlotte, ba chiar și cea mai extraordinară poveste din cîte s-au fost povestit vreodată. Se numește „City Lights“, *Luminile Orașului*.

Eroul nostru, mai vagabond și mai înfometat ca niciodată, își găsisse un curios „spațiu locativ“ pentru a fura societății câteva ore de somn. Și-l găsisse în poalele imensei statui a Libertății, căreia cetățenii orașului tocmai îi celebrau dezvelirea. Când enormele draperii se dau la o parte, populația zărește, între picioarele gigante ale nobilei Zeități, pe omulețul nostru dormind dus, cu genunchii la gură și gambeticea pînă la urechi. Se încinge o luptă, o vînătoare teribilă, în care polițiști și delicvent se fugăresc de-a lungul membrelor posterioare și anterioare ale impasibilei divinități.

A doua zi omulețul nostru întilnește o florăreasă oarbă, o fată de o frumusețe serafică și de o sărăcie cumplită. Se îndrăgostește de ea. Infirmitatea ei ajută la formarea unui quiproquo. Ea e încredințată că el e un milionar filantrop. Cum o ajută Charlot? Foarte simplu: dîndu-i tot ce cîștigă, tot ce cîștigă el, cu munca lui, într-o societate cu șomaj endemic și unde nimeni nu angajează caraghioși nerpicepuți și neindemnatici ca dînsul. Dar Charlot vrea. Și nu vrea așa, pur și simplu. Vrea că să dea. Și Charlot nu se dă îndărăt dela nimic, folosește toate ocaziile, chiar pe cele care par absurde. De pildă, participă la un concurs de box! El, pipernicitul și... pașnicul! Nebunie? Nu, dacă ne gîndim cît de tare îi trebuiau lui banii cu care urma să astîmpere foamea acelei ființe angelice pe care o iubea. În asemenea cazuri de credință puternică și de mare voință de luptă, omul găsește milioane de procedee care să izbîndească. Meciul de box între omulețul nostru și namila care i se dă ca adversar este o extraordinară ilustrare a acestei spinoase teoreme. În tot momentul, eroul nostru inventează mișcări noi care fac să avorteze loviturile adversarului. Acest meci, care durează foarte mult, este desigur cel mai comic, cel mai ilariant spectacol din cîte a produs vreodată arta comică. Acest meci de box care se înrudește cu comicul de circ, are însă în același timp gravitatea unei profunde teoreme de morală. El arată, în carne și oase, că omul care vrea, care crede, care e mînat de sacra nevoie de a face bine, va izbîndi întotdeauna, chiar cînd e pus în conjunctura obiectivă cea mai defavorabilă cu putință, cea mai absurdă și mai nebunească. Victoria ca boxer a unei stîrpituri contra unui atlet, victorie care se bazează pe șiretlicuri reale găsite pe loc, pe încercări pline de un curaj care efectiv derutează pe inamic, această victorie e cel mai savuros paradox și cea mai realistă poveste cu zmei. Acesta este adevărul „supranatural“. Generozitatea, noblețea de inimă te fac să depășești mijloacele normale, „naturale“, ale luptei.

Meciul de box din „City Lights“ reprezintă în dimensiuni de „enorm“ ceea ce, la o scară mai mică, sînt toate luptele lui Chaplin.

O altă „ocazie“ prielnică pe care o găsește eroul nostru în lumea exterioară și pe care o folosește este prietenia care se leagă între el și un milionar. Să nu credeți că este aci o naivă potrivire ca în basme. Și aci povestea este realistă, ba chiar satirică. Milionarul nostru este un om perfect infect. Este un bețiv care doar cînd e beat îl iubește pe Charlot. Numai atunci îl copleșește cu daruri și amabilități. Cînd se trezește, redevine bogătașul crud și nemernic. Nici nu mai vrea să zică că-l cunoaște pe Charlot; îl alungă, ba chiar îl și reclamă poliției că l-a jefuit. Intr-adevăr, pe cînd era încă beat, milionarul îi făcuse lui Charlot cadou portofelul său plin cu bani. Discret, Charlot refuzase. Cellalt insistase. Pînă la urmă, gîndindu-se că el, cu acei bani, putea să plătească operația de cataractă a drăguței, a cuminiîi florărese, Charlot primise. Iar acum cînd bețivul trezit cere portofelul înapoi, Charlot, cu conștiința cea mai împăcată, se opune, fuge, scapă de poliție și se duce glonț la fată, căreia îi dă toți banii. Firește, el, personal, e prins și condamnat la cîtiva ani de pușcărie.

Este în această întorsătură a poveștii o întregă filozofie. Să se observe. El, personal, eșuează. Mai rău decît ce pățește nici că se poate. Dar fapta lui, generoasa lui întreprindere, ea, reușește. Pe deplin. Banii sînt procurați, operația oculistului se face, fata își recapătă vederea. Omul cinstit și generos posedă o forță sigur mai mare

decît semizei legendelor mitologice, o forță mai reală, mai realistă. Chaplin a avut meritul de a așeza tragedia în cadrul condițiilor contemporaneității (nu mai vorbesc de originalul merit de a fi înveșmîntat tragedia în cele mai extraordinare efecte ale artei comice).

După ce iese din pușcărie, mai zdrențaros ca niciodată, omulețul nostru hoinărește pe străzile orașului. Niște copii (ștregarii sînt groaznic de cruzi) rid de el și îl bombardează cu boabe de mazăre suflăte prin tuburi de sticlă. Ei fac haz de o bucată de cămașă care iese afară dintr-o largă gaură care se făcuse în turul pantalonilor. Charlot cînd observă asta, rupe cu un gest grav și tranșant suplimentul de cămașă, și-l bagă, păstrător, în buzunar, după ce în prealabil și tot așa de conștiincios se ștersese la nas cu peticul recuperat. Ilaritatea și răutatea derbedeilor nu mai cunoaște margini. Și cine știe ce alte neajunsuri ar fi suferit bietul vagabond dacă nu sărea să-i ia apăratea, ocărînd și alungînd pe băieți, o frumoasă florăreasă, patroană a frumoasei florării din colțul străzii. Este fosta noastră oarbă, care cu banii căpătați de la cel mai pîrlit dintre oameni își recăpătase vederea și-și cumpăraseră o florărie proprie. Era fericită, și singurul lucru care îi umbrea gîndurile era părerea de rău că marele, generosul ei prieten nu se arăta, nu vroia să vină la dînsa. Era — își zicea dînsa — un om atît de delicat, atît de discret! probabil că recunoștința ei l-ar fi jenat... Și de cîte ori se auzea clopoțelul ușei care se deschidea în florărie, fata își zicea: „Este poate El!”

Așadar ea sare și-l scapă pe Charlot de derbedeii care își băteau joc de dînsul. Apoi îndușoată de mura și jerpeleala vagabondului, îi dă o piesă de argint de un dolar. Înțelegeți cu cîte putere Charlot refuză. Să primească el, binefăcătorul, milionarul, prințul de poveste, să primească el pomană de la zîna viselor sale? Cu neputință. Fata nu înțelege un asemenea absurd refuz și insistă. El rezistă. Atunci ea îi bagă cu sila piesa de argint între degete. În acel moment ea, fără voie, pipăie mîna vagabondului și, tot fără voie descoperă uluitorul adevăr. Acel nenorocit era însuși „El”, prințul ei de poveste, omul care îi adusese ca în basme toată nespusa ei fericire! Fata rămîne ca trîznită. Iar el înțelege din asta că ea înțelesese. Și în ochii lui înlăcrimați de cîine bătut se găsește cea tristete mai mare decît toate, tristețea izvorită din nedreptate... Filmul se sfîrșește cu acest peisaj sufletesc. Două perechi de ochi care exprimă, una cea mai cumplită durere, cealaltă, cea mai mare nedumerire. Într-adevăr, fosta oarbă descoperise ceva uluitor. Este acum silită să recunoască că cineva poate face cadouri princiare chiar cînd e mai sărac decît un cerșetor. Două fapte, de o materialitate brutală, se află în fața ei. Pe de o parte tot ce primise ea de la dînsul, toate darurile lui din care se clădise fericirea ei, o fericire trainică și palpabilă. Iar pe de altă parte, imaginea fizică a nenorocitului zdrențaros, caraghios, umilit. Două serii de fapte pe care logica refuză să le lege, dar pe care trebuie să le accepți legate, căci și-s date direct, văzute cu ochii.

Cu ochii unei oarbe! A trebuit să vină un orb ca să poată vedea ceea ce neorbii sînt incapabili să vadă, anume că atunci cînd puterea morală luptă împotriva nedreptăților sociale, ea învinge totdeauna. Și ce-i tulburător în povestea lui Chaplin este că florăreasa noastră, în momentul cînd vede ceea ce oamenii de obicei nu-s în stare să vadă, în acel moment ea nu este „fosta oarbă”; în acel moment ea redevine oarbă. Căci numai grație pipăitului, grație armelor specifice ale orbului, poate ea să recunoască pe un om pe care cu ochii nu l-ar fi putut recunoaște niciodată.

Să se observe bine. În toate celelalte filme ale sale Chaplin dăruiește ceva celor pe care îi apără. Ceva. Aci însă el dăruiește tot. Căci el i-a dăruit acelei fete oarbă lumea întreagă, universul însuși, toate frumusețile și bunătățile pămîntului; a făcut-o să cunoască cerul și florile, pomii și oamenii, tot ce există pe lume. I-a dăruit universul.

„Luminile orașului“. Tulburătoare poveste. O poveste care se poate spune în câteva cuvinte așa : Un om care nu are nimic dăruiește altuia universul.

Toate darurile din poveștile lui Chaplin sînt enorme. Iată un exemplu înduioșător. Oarba îl roagă pe invizibilul ei milionar și binefăcător să-i ajute să înfășoare niște lîna pe un ghem. Charlot ține scutul între palme, așa cum se cuvine, iar dînsa deapănă. La un moment dat oarba greșește. În loc să apuce de capătul firului, apucă de capătul unei alte lîni, anume de firul destrămat care se deșirase din tricoul lui Charlot și atîrna peste cămașă și peste veston. Oarba îl apucă și începe să-l înfășoare pe ghem. Charlot ar fi putut să-i semnaleze eroarea. Dar n-o face. Ar fi însemnat să-i amintească și să sublinieze infirmitatea ei atît de dureroasă. Deci, din delicateță, Charlot tace și o lasă să înfășoare firul din tricou. Ba chiar o și ajută prin mișcări de adaptare atunci cînd firul deșirat ajunge pe la cotitura umerilor. Incetul cu incetul, eroul e despuiat pe dinăuntru. Flaneluța — singura lui sobă — se topește văzînd cu ochii. Și este în asta ceva profund simbolic. Pînă acum omul generos își dădea „și cămașa de pe el“. De astă dată el dă mai mult decît cămașa ; dă chiar și ce e „sub cămașa de pe dînsul“...

Dar mă opresc. Omului care a făcut semenilor săi imensul dar al unei opere care ne învață să fim buni și să credem adînc în bunătate, în existența și în eficacitatea ei ; omului care, pe lîngă toate astea, ne-a făcut să rîdem ca nimeni altul pe lume, acestui om, de ziua lui, am dori fiecare să-i aducem la rîndu-ne un dar. Și ce alt dar i-ar putea face mai mare plăcere decît să-i dovedim că l-am înțeles.

Acesta a fost și scopul celor cîteva rînduri scrise aici, cu prilejul zilei sale de naștere.

D. I. Suchianu

MOLIÈRE PE ECRAN



cu prilejul împlinirii a 225 de ani de la nașterea lui Jean Baptiste Poquelin, zis Molière, studiourile de la Billancourt au realizat anul trecut un film după spectacolul „Burghezul gentilom“ prezentat de trupa Comediei Franceze.

Întîlnirea cu geniul comediei secolului al XVII-lea s-a dovedit a fi încă un prilej pentru a-i prețui virtuțile.

Scrisă în urmă cu aproape trei veacuri (mai precis în anul 1670) comedia-balet „Burghezul gentilom“ este dintre cele douăzeci și cinci de piese ale marelui Molière una dintre cele mai frecvent reprezentate și astăzi. Gustată în deosebi pentru satira parvenitismului burghez, lucrarea place de altfel și pentru căldura și simpatia cu care și în acest text Molière a îmbrățișat sufletul oamenilor simpli, din popor, cărora le-a atribuit toate acele calități ce lipsesc personajelor șale aristocratice.

Domnul Jourdain, burghezul ce aspiră a deveni nobil și care se lasă tapat de bani de către venalul Dorante numai fiindcă acesta pretinde „a fi vorbit despre dînsul în camera regelui“, polarizează verba critică a dramaturgului. Defectele clasei în ascensiune, dornică să-și uite trecutul și să pactizeze cu aristocrația pe care tinde s-o imite cu orice preț în moravuri și năravuri, sînt puse în lumină de genialul autor francez cu o profundă intuiție realistă. Că Jourdain nu-și va atinge scopul : acela de a-și mărita fiica, Lucile, cu un gentilom, și că va fi tras pe sfoară de spiritualul Covielle, valetul lui Cléante, adevăratul iubit al Lucilei, acest fapt incunună esențial datele piesei. Domnul Jourdain va primi lecția pe care o merită. Va rămîne, datorită a lor săi, ceea ce este, oricît l-au amețit fumulirele nobilitare.

Curajul, verva caustică cu care Molière a rostit o serie de adevăruri la adresa timpului său și le-a făcut să trăiască pe scenă criticând stări de lucruri și apucături se cer îndeosebi prețuite.

Filmul comunică parțial, respectînd oarecum sensul textului, mesajul comediei lui Molière. O face însă într-un chip care, în ciuda multor calități de interpretare și plastică, nu întrunește toate sufragiile.

Regizorul Jean Meyer a urmărit fidel piesa, a reprodus-o cinematografic fără intervenții spectaculoase și fără contribuții specifice. El a văzut în „Burghezul gentilom” mai cu seamă latura vodevilescă și a alunecat pe ȳlocuri în bufonerie. (Bunȳoară scena audiȳiei pȳstoralei). Inȳă piesa este prin natura ei particularȳ un studiu psihologic, cu mijloacele teatrului clasic. Deprimarea lui Jourdain care vrea cu orice preȳ sȳ se scute de condiȳia lui socialȳ, pe care o considerȳ umilitoare, ni se ȳnfȳȳșează în unele momente profund dramaticȳ. Comic de mari resurse, Molière a fȳst implicat un tragic, care a privit lumea cu ochii triȳti, mȳhnit de spectacolul inechitȳȳilor sociale și al vicilor. Vanitatea stupidȳ a domnului Jourdain zdruncinȳ unitatea familiei și ȳi contrariazȳ moralitatea. El ȳnsuȳi devine victima propriilor sale iluzii. Sub acest raport, dincolo de aparenȳe, caracterele teatrului molieresc sȳnt complexe, ascund ȳntr-ȳnsele ȳnsȳȳi complexitatea naturii. Regizorul a trecut ȳnsȳ pe un plan secundar varietatea de trȳsȳturi a personajelor și a urmȳrit ȳn deosebi divertismentul. Totuȳi, ȳn „Critica școlii femeilor”, chiar Molière spunea despre scrierile lui: „Vrem ca portretele noastre sȳ semene cu modelele lor și e sigur cȳ am greȳi dacȳ acestea nu se recunosc ȳn chipul pe care noi l-am dat acestor oameni ai secolului. Este o sarcinȳ greȳ sȳ faci sȳ ridȳ oamenii cȳnstiȳti”. Cerinȳa realismului este aci clar exprimȳtȳ. Indulcind satira parvenitismului, regia n-a mai reliefat totodatȳ — ȳn mod satisfȳcȳtor — duplicitatea, pedanteria și venalitatea lui Dorante, nobilul scȳpȳtat și incorect ce-l excrocheazȳ pe Jourdain.

Totuȳi, ȳn film a ȳmpus jocul inspirat al lui Louis Seigneur ȳn rolul domnului Jourdain. Societarul Comediei franceze a fȳst irezistibil ȳn momentele de mare tensiune comicȳ și a jucat episodul investirii sale de cȳtre Marele Vizir cu titlul de mamamuȳi cu o stȳpȳnire inegalabilȳ a efectelor burleȳti. Savuros, ȳntr-o scurtȳ apariȳie, (mai cu seamȳ ȳn scena explicȳrii sunetelor vorbirii) Louis de Bretigny ȳn ipostaza unui acrit și dezabuzat maestru de filozofie.

Restul distribuȳiei secondeazȳ cu succes principalii interpreȳi ai piesei. O menȳiune pentru raccoursiurile muzicale semnate de Andrȳ Jolivet, cȳruia ȳi revine meritul de a ȳi revitalizat muzica bȳtrȳnului Lully.

ȳn concluzie, un spectacol de ȳinutȳ, totuȳi mulȳumitor numai ȳn parte. Evocarea lui Molière, aȳa cum a conceput-o regia, n-a mulȳumit pe deplȳn, poate și pentru cȳ dintr-un sentiment de ȳnȳepenitȳ pietate, n-a ȳtiut sȳ priveascȳ opera ilustrului dramaturg cu ochii timpului nostru.

H. Z.

PATOSUL RAȳIUNII*)



ȳn vizita „Trupeii berlineze” a prilejuit — printre altele — o confruntare foarte interesantȳ ȳntre opera literarȳ a lui Bertolt Brecht, pȳrerile lui estetice și ȳncorporarea lor vie. ȳntȳlnirea a luminat un șir ȳntreg de nedumeriri, a pulverizat un alt șir de prejudecȳȳi sau denaturȳri și ȳn general a demonstrat efectele lamentabile ale opiniilor schematice formate pe baza unei fraze scoase din context sau

* Spectacolele prezentate la Bucureȳti de Berliner Ensemble.

dintr-o operă din tinerețe depășită. În felul acesta spectacolele „Mama“ și „Viața lui Galilei“ ne-au dat posibilitatea să facem cunoștință cu una din experiențele cele mai semnificative ale culturii progresiste contemporane: teatrul lucidității, al inovației și al spiritului militant.

Brecht s-a ridicat împotriva unui „teatru al patosului“, și s-a ferit tot timpul să-și atingă spectatorul cu aripa emoției care înmoaie obiectivitatea, dar pe deasupra oricăror intenții ale autorului, teatrul lui Brecht — chiar în epoca de tinerețe când ținta să fie un monument al „răcelii“ — degajă un patos care nu poate să nu aducă pe spectator în maza lui, un patos de o natură deosebită, un fel de patos cerebral, un patos al expunerii și argumentării, un patos al rațiunii care se ridică, se sbate și strigă pentru ca toți oamenii cinstiți să-i audă glasul și să acționeze în numele ei. Dincolo de procedeele dramaturgului care cere „distanță“, „stil obiectiv“, „extirparea emoției în stare să întunece judecata“, există ardoarea mesajului brechtian, pasiunea cu care s-a dedicat cauzei revoluționare și consecvența cu care a slujit-o. Teatrul lui Brecht este teatrul maximei tendențiozității și al angajării totale în lupta clasei muncitoare: „*Intr-adevăr trăiesc într-o epocă sumbră! [Cuvîntul anodin e o dobitocie]... În aceste timpuri a vorbi despre arbori este aproape o crimă [Pentru că asta te face să faci despre altele fapte rele]*... De aceea, Brecht, de la începutul începuturilor activității sale de poet, romancier, dramaturg, scenarist, regizor pînă în clipa morții sale prea grăbite nu și-a îngăduit niciodată nici cel mai scurt răgaz „oa să vorbească despre arbori“. El a respirat prin plămînul epocii sale și s-a dus cu arma sa de care n-a legat niciodată nici o floare în prima linie a frontului revoluției. Chiar dacă uneori nu a știut să se facă înțeles tocmai de masele cărora li s-a adresat, el s-a așezat întotdeauna în mijlocul evenimentelor celor mai arzătoare și a răspuns întotdeauna la cele mai acute probleme, pentru că teatrul lui Brecht — așa cum remarcă unul din exegeții lui — este nu numai un teatru care pune întrebări, ci și un teatru — care fără să dea rețete — dă răspunsuri la întrebări cardinale. În timpul primului război mondial, cînd poporul său se întreba pentru ce luptă, cu ghitara în mînă tînărul Brecht care nu împlinise încă 20 de ani îi răspundea la Munich recitînd „*Legenda soldatului mort*“ zadarnic. După primul război mondial, după eșecul mișcării muncitorești, cînd poporul său se întreba cui i-a servit acest război, Brecht îi răspundea prin strigătele de revoltă (ce e drept de revoltă anarhică și individualistă) din „*Baal*“ și prin povestea lașității micului burghez Kragler din „*Tobe în noapte*“. Cînd în Germania lui von Papen începea să se pregătească venirea la putere a lui Hitler, cînd poporul său se întreba: pentru ce aceste șase milioane de șomeri? Brecht îi răspundea dramatizînd „*Mama*“, arătîndu-i calea luptei revoluționare și a internaționalismului proletar „*Mama nu e singură. Acolo unde luptă, ea luptă cu tenacitate, cu energie, cu abilitate / la Tversk, la Glasgow, la Lyon și la Chicago/ la Shanhai și la Calcutta [Toți Vlasovii din toate țările]*“. Cînd țara sa a devenit teatrul barbariei brune, cînd poporul său se întreba: pînă cînd? Brecht scria „*Terorile și mizeriile celui de-al III-lea Reich*“. În 1936 a izbucnit războiul civil în Spania. În 1937 Helene Weigel și trupa sa jucau la Paris „*Puștile doamnei Carrar*“. În 1938 trupele hitleriste au invadat Austria. În 1938 Brecht termină noul act de acuzare al războiului de jaf: „*Măicuța Curaj*“. Bubuiturile celui de al doilea război mondial abia începută, profitorii lui vorbeau de un al treilea măcel organizat cu ajutorul științei. Brecht dă scenei o piesă nu atît despre viața lui Galilei, cît despre răspunderea omului de știință. „*Dacă eu aș fi rămas neclintit pe poziție, poate că oamenii de știință ar fi adoptat și lărgit jurămîntul lui Hipocrat, obligator pentru medici, legîndu-se să facă uz de cunoștințele lor numai spre binele omenirii!*“ („Galileo Galilei“). Cadru istoric, ca și cel geografic este pentru Brecht întotdeauna convențional: Cezar (romanul neterminat, „*Alacerile domnului Iulius Cezar*“), Lucullus („*Procesul lui Lucullus*“) viața lui Eduard

al II-lea (adaptare), cadrul caucazian, chinez, londonez, indian ca și parabolele pieselor (inspirate uneori de teatrul chinez și hindus, de judecățile lui Solomon, de farsa țărănească, de Villon și John Gay, etc.) sînt în primul rînd niște pretexte istorice, geografice, anecdotice pentru a discuta cele mai arzătoare probleme ale actualității.

Răsturnările istorice le-a privit întotdeauna cu ochii poporului. Ori ce judecată a făcut-o din punctul de vedere al poporului, și aceasta s-a reflectat și în viziunea și în structura operei sale. Dacă piesa trebuie să strivească o sută de non-eroi sub piedestalul unui singur erou, atunci piesa nu mai are nevoie de eroi, spunea Brecht. Aceasta este de altfel una din ideile cheie ale teatrului brechtian, care apare de la primele lui piese (piesele didactice), de la „Zborul lui Lindbergh“ (aviatorul se crede o personalitate în afara vulgului și pe deasupra lui, iar corul, simbolul maselor, care-i urmărește performanțele îi arată că în afara poporului, el asul, el geniul văzduhului, nu ar fi nimic). În această privință toată opera lui Brecht poate fi pusă sub semnul acestor rînduri: „Tînărul Alexandru a cucerit India. — El singur? Cezar i-a bătut pe Gali — Nu luase cu el cel puțin un bucătar? Filip de Spania plîngea cînd flota sa s-a scufundat. — A fost singurul care a plîns? Frederic al II-lea a învins în războiul de șapte ani — cine în afară de el a mai fost victorios? Pe fiecare pagină o victorie. — Dar cine a plătit festinul triumfal?“ Istoria este făurită de popoare. Un personaj nu poate fi apreciat decît după poziția lui față de popor. Mama este exponentul poporului care se trezește la luptă revoluționară. Galileo Galilei este întruchiparea tristă a omului de știință care n-a știut să țină piept compromisiurilor și și-a trădat poporul prin lașitate.

Este o atitudine care s-a oglindit de altfel nu numai în viziunea și structura operei sale literare, dar și în cele mai „de specialitate“ opinii pe care le-a emis Brecht despre arta teatrului. Într-o asemenea atitudine își află originea teoriile sale despre „teatrul epic“, despre „stilul obiectiv“, despre „distanță“. Brecht a pornit întotdeauna de la ideea că spectatorul nu este un simplu consumator de artă și nici un minor neosificat care poate fi încîntat cu povești impresionante, vrăjit cu lumini, culori și vorbe de spirit. El nu este un copil căruia i se dă să mănînce fără să bage de seamă. El nu poate și nu trebuie să fie hipnotizat de scenă. Teatrul — spune Brecht — trebuie să renunțe la ori ce „trișerie“ sentimentală, la ori ce procedeu care urmărește să moaie inima. Spectatorul este o ființă majoră, înzestrată cu voință și cu judecată căruia trebuie să i se prezinte lucrurile despuiate de ori ce argumente sentimentale, sobru și obiectiv. Concluziile unui asemenea spectator trebuie formate cu argumentele rațiunii: „Iată așa stau lucrurile. Judecă singur! Alege!“ „Este rușinos și iresponsabil, spune Brecht, să-i ceri spectatorului să-și lase rațiunea la garderobă. Nu este vorba să-l faci să intre în transă; este vorba să-l inviți la o ședință unde actorii se angajează cu el într-un colcoviu asupra realității sociale.“ În felul acesta Brecht preconizează un teatru în care scena și sala să se aile într-o stare de permanentă osmoză (sînt celebre discuțiile ansamblului său cu un grup de țărani deveniți coautorii unui spectacol) iar spectatorul este ridicat pe o treaptă calitativ nouă, devenind în felul lui creator de artă. Ideea lui Brecht era de altfel că teatrul conține sau că ar trebui să conțină două arte: arta actorului și arta spectatorului. Aceasta din urmă trebuie să învețe publicul să înțeleagă teatru fără magie și fără hipnoză. În acest teatru noțiunea de captivant trebuie să dispară pentru că este jignitoare pentru spectator. Spectatorul nu trebuie captivat, el nu trebuie să se livreze emoției într-o stare de vraje. Mai presus de ori ce el trebuie să înțeleagă totul. La fel — după Brecht — trebuie să dispară și noțiunea de surpriză. Publicul nu trebuie să mai aștepte încordat ce se va întîmpla. Înaintea fiecărui tablou o proiecție cinematografică îl va anunța despre ce va fi vorba (în dramele lui Shakespeare anunțul era făcut de „call boys“). Atenția publicului nu trebuie risipită în anecdotă, ci trebuie concentrată asupra argumentelor și pentru aceasta

spectatorul trebuie ținut la oarecare depărtare de lucrurile care i se prezintă. Intre public și evenimentele prezentate trebuie să existe o anumită distanță, pentru că numai distanța dă publicului o perspectivă destul de largă, de cuprinzătoare. Ori distanța înseamnă în primul rînd a desbrăca evenimentele prezentate de ori ce încărcătură afectivă individuală, a dezindividualiza. Ori „tot ceea ce depășește evenimentul individual nu poate să fie prezentat decît sub raportul lumii istorice, obiective. Stilul epic este stilul obiectiv“. Spectatorul nu trebuie să uite că este la teatru. El trebuie să vadă că decorul este coborît de o macara sau schimbat de mașiniști. El trebuie să fie permanent într-o stare de luciditate și de raționament.

Spectacolele prezentate de Berliner Ensemble au fost o întruchipare foarte interesantă a acestui „stil obiectiv“. Ceea ce ne-a părut în primul rînd impresionant este sobrietatea, aș spune chiar austeritatea expresiei scenice. Actorii se mișcă puțin, gesticulează cu sîrćenie, au o mimică foarte rezervată, niște voci fără nici o îngroșare, fără nici o notă ascuțită, uneori pîrînd chiar fără culoare, albe. De la începutul pînă la sfîrșitul spectacolului Helene Weigel are aerul că păstrează același ton. Un ton fără accente dramatice, fără efuziuni, un ton de confesiune cumpătată, tonul unei expuneri echilibrate, logice și convingătoare. Ea vine în fața rampei și pare că dialoghează cu sala, dar fără să ridice vocea, așa cum se face adesea cînd se vorbește mulțimilor. Stă pe scaun cu spinarea îndoită oboșit, cu mîinile în poală, cu capul aplecat trist, cu părul strîns, parcă de zeci de ani, în același coc, cu „obrazul ei de stradă“, fără urme de machiaj. Actorii vorbesc mult stînd scene lungi nemișcați în același scaun. Decorul nu are bine înțeles nici un fel de podoabe. În fața unui fond permanent, unul sau două elemente de recuzită se schimbă succesiv pentru a sugera schimbările de loc. Totul, absolut totul este concentrat asupra a ceea ce se rostește pe scenă (într-o dicție extraordinară). Totul este concentrat asupra ideilor care trebuie transmise publicului. Iar cînd autorii spectacolului simt nevoia să accentueze și mai temeinic o anumită idee, cînd mijloacele artei dramatice le apar insuficiente, atunci aduc pe scenă sau în culise corul care dezvoltă o anumită temă, coboară cu scripetele un text scris pe o pînză albă patrată sau întrerup chiar spectacolul teatral ca să dea — așa cum s-a întîmplat în „Mama“ — o mică reprezentație cinematografică. În mișcarea actorilor, în dispoziția obiectelor de recuzită, în culoarea costumelor domnește o unitate fără fisură și un echilibru geometric. Spectacolul „Mama“ este înscris tot în culoarea cenușiu. Este cenușie rochia mamei, sînt cenușii pereții casei și zidurile fabricii, este cenușiu costumul muncitorilor, șapca polițaiului, este cenușiu cerul care se întinde din decorul circular ca o pînză imensă și cernită, sînt cenușii drumurile care se desfac mohorît în fundal. Totul este dominat de cenușiu, pentru că cenușiu era în acele împrejurări condiția umană a unei clase. Spectacolul „Galileo Galilei“ este înscris în laturile unui patrat metalic, cu reflexe de flacără care amintește rugurile inchiziției și cu geometria unei femnițe. Totul pare închis, ferecat, fără ieșire. Personajele scrutează cerul cu telescopul, dar scena nu arată nici un colț de cer. Cerul însuși pare astupat de pereții metalici ai închisorii medievale.

Fără îndoială activitatea trupei berlineze îmbogățește teatrul contemporan progresist cu o experiență extrem de interesantă. Fără îndoială activitatea acestui teatru reprezintă un ferment novator. Nimic nu ar fi însă mai potrivnic lecției lui Brecht decît tendința de a-i absolutiza procedeele și a le socoti în totalitatea lor indiscutabile. El însuși și-a numit piesele „încercări“ pentru că a crezut că menirea scriitorului este să experimenteze „așa cum a făcut Arhimede, Bacon și Galilei“. Teatrul lui Brecht este un teatru al inovației și nimic nu-l poate contrazice mai mult decît renunțarea la inovație sau anchilozarea într-un procedeu care a reprezentat cîndva ceva nou.

De asemenea nimic nu ar fi mai potrivit lecției lui Brecht decât tendința de a vedea în formula brechtiană — unica formulă a teatrului contemporan. Desigur Brecht glumea cînd spunea: „s-a întimplat cu teatrul epic ce s-a întimplat cu biserica catolică; în momentul în care s-a debarasat de erezii, condițiile erau coapte pentru a ceda locul și a dispărea“. Desigur Brecht glumea, căci felul strălucit în care discipolii lui îi continuă opera este cel mai bun exemplu al vitalității aportului său. Dar pentru ca acest aport să devină cit mai eficient el trebuie ferit deopotrivă de fetișizare și de schematizare. Opera lui Brecht — aceste două spectacole ne-au convins odată mai mult — nu poate fi judecată decît ca un tot viu; teoriile lui Brecht asupra teatrului trebuie judecate prin prizma felului în care au fost materializate, pentru că numai în felul acesta se pot înlătura denaturările și exagerările comentatorilor și uneori chiar ale lui Brecht. Căci, mai ales după vizionarea acestor spectacole, se mai poate susține în mod serios că teatrul epic este cu totul în afara dramei? Este adevărat. „Brecht separă expresia lirică de eveniment și o prezintă afară din acțiune sub formă de cîntec, întărind prin aceasta obiectivitatea evenimentului care nu mai e tincturat de lirism.“ Dar se poate contesta că evenimentul în sine este sterilizat cu totul de dramatism? Epicul și dramaticul pot trăi într-o stare pură, fără să se atingă niciodată, fără să se amestece? Este adevărat, Brecht cere actorului ca jocul său să nu-l ducă la o cufundare totală într-un personaj, o cufundare care să-i anihileze spiritul critic și personalitatea. Admirabilul stil de joc al Helenei Weigel ni s-a părut foarte aproape de aceste cerințe. Dar putem spune că Ernst Busch, pe care l-am aplaudat entuziasmați, nu ne-a dat tot timpul sentimentul contopirii cu eroul său? E adevărat că Brecht a luptat împotriva teatrului în care să primeze emoția. Dar se poate spune că în teatrul lui Brecht nu există emoție, că degringolada vieții lui Galileu am privit-o cu impasibilitatea cu care urmărește chimistul lamelele microscopului? Se poate ca patosul, patosul rațiunii atotbiruitoare care s-a așezat ca un sigiliu peste tot ceea ce a făcut Brecht — se poate ca patosul acesta să nu ne fi atins?

E. O.

LĂCUSTELE ȘI LIBERTATEA CREAȚIEI



Luînd cuvîntul în cadrul celui de al 3-lea Congres al Scriitorilor sovietici, Boris Polevoi s-a ridicat împotriva calomniatorilor realismului socialist și a revizioniştilor din Occident. Cuvîntarea sa, construită din exemple contrastante, a amintit de soarta opusă a doi literați actuali: italianul Curzio Malaparte și americanul Howard Fast.

Ofițer în armata lui Mussolini, prima pană a fascismului italian, Curzio Malaparte este trimis pe frontul de răsărit în 1942. Lucrările literare expediate de pe front însă, devin din ce în ce mai puțin pe placul regimului dictatorial de atunci, pentru a culmina în 1945 cu romanul antifascist „Kapot.“

Din acea clipă, visul lui Malaparte a fost să scrie o carte despre lumea socialistă. Și a scris-o în cursul unei călătorii în R.P. Chineză, deși bolnav de moarte. Ultimele rînduri din „Eu sînt în Rusia și China“ au fost și ultimele sale cuvinte.

„Nu prea îndelungatul contact dintre Fast și lumea socialistă — continuă Polevoi — a generat 10 cărți, din care unele sînt cărți bune, folositoare, care trăesc și astăzi. Trădarea sa a generat doar cîteva interviuri zgomotoase și cartea „Zeul gol“ — produs artificial al „războiului rece“.

Ideile comunismului pot deschide orizontul celor rătăciți, aducându-i pe calea creației autentice. Trădarea lor îngustează lumea artistului, transformându-l într-un mic-burghez isteric.

Același fenomen poate fi observat în literatura jugoslavă de astăzi. „Cit de strălucită și originală era literatura Jugoslaviei născută în perioada războiului de eliberare și în primii ani ce i-au urmat!” — constată Polevoi. Dar această literatură pusă în suljba „celor mai nobile idealuri” a căpătat astăzi un nou criteriu de evaluare, definit în programul Uniunii Comuniștilor din Iugoslavia, adoptat anul trecut, în care etalonul socialismului este „fericirea individuală a omului”.

Inercind să-și exporte producția literară peste hotare, revizioniștii jugoslavi „învinovătesc Uniunea Sovietică — scrie Polevoi — că în ea nu există libertate de creație, făcând în același timp o reclamă deșănțată „libertăților” lor.

Din păcate, aceste baliverne au găsit ecou în mințile câtorva scriitori șovăielnici (autorul citează soarta lui Marek Hlasko), pe care îi compară cu niște simple insecte dăunătoare, ce nu pot fi însă nicidecum tolerate.

„Da — scrie Polevoi — izolată, lăcusta, de pildă, pare o insectă monstruoasă însă în general nevătămătoare. Inmulțindu-se însă, ea poate pustii ogoarele, poate opri trenurile din mers, poate provoca catastrofe”. Socialismul trebuie de aceea apărut de asemenea lăcuste, apărind simultan adevărata libertate de creație — „libertatea de a scrie pentru popor și fericirea acestuia”.

L. Dim.

ION GHICA: DOCUMENTE LITERARE INEDITE *)

Eu acest titlu E.S.P.L.A. inaugurează o nouă și făgăduitoare colecție. Intra-adevăr, imensitatea de material — nu numai inedit, dar încă, în cea mai mare parte a lui, necatalogat și nestrăbătut — aflător în depozitele Academiei R.P.R. ascunde bogății nebănuite. Nebăgat în seamă vreme îndelungată de forurile culturale ale trecutului, acest material face astăzi obiectul unor cercetări asidue, efectuate de o echipă de specialiști ai Bibliotecii Academiei R.P.R. Nu de mult, Catalogul corespondenței lui V. Alecsandri, atît de îngrijit editat de Marta Anineanu, a fost cel dinții rod al acestor cercetări. Semnificativ apare pentru avîntul cultural al anilor aceștia că o editură pentru literatură a considerat că este prea lung să aștepte sfîrșitul lucrărilor bibliotecărești: marile mase de cercetători și cititori au dreptul să primească, chiar înainte de editarea viitorului „corpus“, volume antologice.

Selectarea, din materialul de cert dar restrîns interes arhivistic, a acelor lucrări ce privesc literatura, iață sarcina ce-i revenea antologistului. Volumul pe care-l avem în față reunește trei capitole de materiale: „Scrieri literare și cu caracter documentar“, „Correspondență“ și „Documente“ iar Addenda cuprinde un fragment

* Ediție îngrijită, prefață și note de D. Păcurariu, XXIV + 162 p.

de comedie ce a mai fost o dată publicat într-un periodic.

În cel dintîi dintre capitole, cititorul găsește interesanta schiță de roman Istoria lui Alecu, dimpreună cu proiectata introducere la acest roman, intitulată de editor: Istoria lui Alecu Șoricescu. Considerînd toate datele publicate pînă în prezent, D. Păcurariu face o nouă analiză a problemei: este sau nu acest fragment unul și același cu „schița de roman“ pomenită în corespondența lui Alecsandri, Ghica și Gr. Alexandrescu și rătăcită din 1849 și pînă în zilele noastre? Plecînd de la precizarea lui Alecsandri că „romanul“ în discuție este „un roman de moeurs, un soi de Jérôme Paturot romînesc“ și pe baza unei minuțioase confruntări a textului nostru cu modelul lui Reybaud, (confruntare pe care o socotește elocventă: „Revenind asupra asemănării... cu romanul lui R., vom stărui puțin, argumentul pîrîndu-mi-se decisiv...“), d-sa ajunge la concluzia că identificarea fragmentului lui Ion Ghica cu romanul rătăcit este pe deplin certă. O conștiințioasă semnalare a calităților literare ale fragmentului subliniază, în continuare, interesul acestei încercări neterminată, de altminteri cea mai valoroasă din tot volumul publicat. Că, prin „remarcabila ascuțime critică“, prin „tonul uneori familiar, degajat al povestirii, prin verva satirică“, însușiri specifice autorului, care răzbat și prin servituțile unei adaptări,

scrierea anunță pe marele prozator de mai târziu, ni se pare cât se poate de adevărat; vom semnala, la rîndu-ne, două anecdote prezente în fragment și reluate apoi în scrișori. Astfel, tinărul Alecu Șoricescu, uitîndu-se prin ocheanul de la Sfîntul Sava, „petrece” vreme de un ceas cu un „ochean înfipt într-un picior cu trei craci” și i se pare foarte amuzant că „biserica din mijlocul curții [e] întoarsă cu turnu în jos, oamenii umbra cu picioarele în sus, pe orice puneam ocheanu să întorcea cu josu în sus...” (p. 25). Ca și Alecu, dar cu o sinceră naivitate, fărâncuța din scrișoarea către Alecsandri intitulată „Tunsu și Jianu” se sperie văzînd în ochean imaginea răsturnată a ciobanului și exclamă: „Aleo! A întors pe Niță cu gaibele în sus”. Anecdota nu este gratuită: interpretarea pe plan abstract a izbitoarei imagini concrete este aceeași în scrișoarea din 1882 ca în socotința lui Alecu că „acel domn era să pîrlăcă țara cu totul, întorcîndu-o ca în ochean”. Tot astfel, un „boier bătrîn de la Ruși de Vede” își sporește veniturile spoliatoare ordonînd periodic negustorilor „să se răluască între dînșii. Pe atunci să lua zeciuială de la împliniri” — explică Ion Ghica în „Istoria lui Alecu” (p. 19—20) la fel ca în 1879 cînd povestește jafurile „Din vremea lui Caragea” — „și nu-i lăsa în pace decît dacă îi da o sumă destul de rătăndă”. Nu avem la îndemînă romanul lui Reybaud: ar fi interesant de văzut dacă aceste pasaje atît de specifice se regăsesc și acolo și dacă nu cumva contribuția personală a lui Ghica la „adaptare” nu este mai însemnată decît s-ar părea. La Mogoșoia, altă schiță literară nedesăvîrșită este o piesă de seamă în antologia literaturii bucureștene, unde, de altfel, Ion Ghica a scris atîtea strălucite pagini. Capitolul „Scrieri literare...” mai cuprinde și alte schițe memorialistice, care aduc prețioase întregiri ale personalității scriitorului.

La capitolul „Documente”, D. Păcurariu reunește diverse acte de stare civilă, documente din timpul anilor de studii, precum și altele privind contribuția lui Ion

Ghica la viața politică și culturală a timpului său. Vom remarca documentele „din timpul domniei lui Cuza”, pe cel privitor la înființarea unui ziar, precum și actele din timpul directoratului la Teatrul Național. Mai puțin convingător ni se pare „Certificatul de naștere” de la p. 111, precum și concluzia: data nașterii n-ar fi cea de 16 august 1816, care se citește pe mormînt, ci cea de 12 august a aceluiași an. Noi socotim că data de pe mormînt are de partea ei avantajul că a fost pusă acolo de familie, care va fi sărbătorit ani de-a rîndul a doua zi de Sintămărie Mare aniversarea de naștere a sofului, părintelui și fratelui; pe de altă parte, certificatul (cum corect se spune în titlul editorului și în sumar, și nu „actul” cum incorect se spune în notă), un act eliberat în 1835, deci aproape 20 de ani după naștere, deci neautentic, nu cuprinde arătarea zilei decît în textul francez, care nu coincide cu textul român, dovadă în plus de neseriozitatea cu care se proceda la eliberarea unor asemenea hirtii.

Cu excepția cîtorva scrișori, materialul cuprins în capitolul „Corespondență” ni se pare foarte sărac.

Volumul merită elogiat pentru îngrijirea cu care a fost editat. Ingenioasă este ideea reproducerii, în facsimil în subsol, a pasajelor disparate. O notă bună pentru conștiincioasa editare și fidelă traducere a textelor franceze (traducere revăzută de Viorica Dumitrescu). În afară de notele strict textologice, ediția cuprinde un subsol de note editoriale, în care se fac binevenite precizări, de pe pozițiile istoriei marxiste, a unor aluzii din text care ar putea da loc la confuzii (vd. în special notele de la p. 88, 124, 128) sau în care, (ca la p. 113 n.l), se subliniază unele puneri la punct ce decurg din interpretarea documentului.

Dar, tot ca un volum de început, ediția mai prezintă cîteva sfîngăcii care, la nivelul dorit colecției, se cer evitate. Astfel, amendarea textului, mai ales cînd este vorba de un scriitor clasic ca Ion Ghica, trebuie făcută cu multă circumspecție și

zgîrcenie și numai atunci când, după o bună adîncire a lecturii, editorul se încrezîncește că pasajul respectiv este lipsit de înțeles. La p. 5, bunăoară, Ghica scriese: „Eu, care eram obișnuit la unile scene neplăcute, căutam a micșora asemenea vijăliile cît se putea mai mult, dăpărtînd... vorba”. Neînțelegînd că „asemenea” stă ca advers pe lîngă „căutam” sau pe lîngă „a micșora”, și nu pe lîngă „vijăliile”, editorul amendează: „vijălii” și aruncă originalul „vijăliile” în aparat. „Singurul mijloc de a putea odihni două... ceasuri noaptea” (p. 3) are înțeles deplin și fără a se complini: „a [mă] putea...” După ce, cum ziceam, editorul s-a încrezînceștat că amendarea este indispensabilă, el cată s-o facă astfel încît să modifice cît mai puține semne din original; citînd: „în care să afla înșirate... bucățile ce se juca și mică biografie a compozitorilor” (p. 10), editorul va restitui sensul amendînd, simplu „mică” în mica, adică înlăturînd doar un semn diacritic inutil, scăpăt poate din fuga condeiului sau datorit chiar vreunui defect de hîrtie, și nu introducînd o vocabulă în plus: „și [o] mică” („dacă era așa, n-ar fi scris Ghica: „cite o mică...”?) Și dimpotrivă, editorul are datoria să ne dea un text care să nu fie văduvit de nici o nuanță a înțelesului său, îndreptînd chiar tacit o greșală evidentă: „ministru... o să-ți zică a doua zi că i-a căzut verișoara Anica Havalea și îți prelungește făgăduiala”, citim tot la pag. 5. În realitate, havalea este nume comun, avînd aci sensul de „îndatorire neașteptată, plocon, belea” și nu substantiv propriu, cum apare, fără nici un înțeles.

Inutile sînt, la nivelul colecției, note ca: „solanel — solemn”. Note cum sînt: „calemgiu — scriitor la cancelaria Divanului (calem)”; „logojăt al Divanului” sau „madelii” — aici cu sens de privilegii sociale (ambele la p. 20) se cer lămurite: ce este „calem”, un alt nume al Divanului? ce formă este „madelii” (în text apare gen. pl.: „madelilor”)?

Lucrarea se încheie cu un indice, deosebit de util și de bine întocmit. Consultîndu-l, cititorul poate afla nu numai pagina unde apare cutare nume, ci și succinte informații biografice, care, pe bună dreptate, nu s-au dat decît „în măsura posibilităților de documentare” și „pentru numele mai puțin cunoscute”. Poate că, devreme ce s-au dat asemenea informații pentru Boucher, s-ar fi convenit să se arate și la mai puțin cunoscutul său coleg de breaslă Thorwaldsen cite ceva; de asemenea cu Rachel, Sarah Bernhard sau cu Champfleury. Nana pe care o traduce Anica lui Scarlat (p. 147) nu e cumva romanul lui Zola? La p. 30 apar unul după altul zia-rele „Daily Telegraph” și „Vanity Fair”: cititorul dornic să afle ceva despre ele, găsește, pentru cel de-al doilea, traducerea titlului într-o notă de subsol și rostul lui („revistă satirică engleză”) în indice; pentru cel dintîi traducerea o află în indice — asemenea inconsecvențe e bine să fie evitate.

Aceste câteva mărunțisuri nu umbresc calitățile ediției; așteptăm nerăbdători numerele următoare ale unei colecții menite încă de pe acum prestigiului și simpatiei cercetătorilor.

Radu Albala

VINICIU GAFIȚA: „OAMENI SI OAMENI *)

E întotdeauna riscant să scrii despre un autor tînăr, chiar dacă el se află la a doua sau a treia carte (cum este și Viniciu Gafița); nici obiectivitatea severă, nici

îngăduința nu sînt bune sfătuitoare cînd e vorba să apreciezi valoarea unei asemenea lucrări în ansamblul literaturii și perspectivele de dezvoltare ca scriitor ale autorului. În cărțile de început ale oricărui scriitor, cît ar fi el de vestit, găsești în-

* E.S.P.L.A., 1959

totdeauna ezitări, stingăcii și dacă descifrezi mai lesne scrierile prevestitoare ale focului de mai târziu, aceasta nu se datorește perspicacității tale de cititor, ci mai curînd imaginii despre întreaga operă a respectivului scriitor ce s-a format în mintea ta. De-aceea, cred, criticii mai vîrstnici și mai experimentați, ar trebui să se ocupe mult mai mult de munca autorilor tineri, descifrînd cu mai sigură adresă atît notele originale, cît și false, atît reușitele cît și scăderile inerente oricărui început.

Această lungă introducere mi-a prilejuit-o lectura volumașului „Oameni și oameni” de Viniciu Gașița, prozator tînăr, însă nu debutant. Este, pare-se, la a treia carte a lui și deși nu e un scriitor care merită să fie ignorat, nu s-a scris mai nimic despre lucrările sale. De altfel, mai sînt o seamă de prozatori tineri despre care s-a scris pușin, și nemeritat, pentru că prezența lor în literatura noastră nu e nulă (așa sînt Corneliu Leu, Dumitru Ignea, Vasile Căbulea, Ion Grecea, etc.) Autorii citați mi se par importanți nu numai prin continua lor orientare spre actualitate (care nu poate fi trecută cu vederea) ci și prin talentul și căutările lor. O critică atentă, stăruitoare, constructivă i-ar ajuta mult în dezvoltarea lor; ei ar parcurge mai repede și mai sigur drumul pînă la maturizare și din aceasta literatura noastră nouă n-ar avea decît de cîștigat.

Ultima carte a lui Viniciu Gașița este o meritorie culegere de schițe. Talentul nu lipsește din aceste pagini; orientarea lor tematică este actuală; ghicești în ele prezența unui scriitor frămîntat de problemele timpului nostru; în ciuda stingăciilor stilistice, a lipsei de siguranță pe alocurea în compunerea subiectului, sau a unor neclarități în desenul caracterelor.

Viniciu Gașița are predilecție pentru genul de oameni, numiți în mod curent „obișnuiți”, harnici, tăcuși, modești ca furnicile. Și autorul are aerul a spune mereu: „Ei nu sînt chiar neînsemnați. Dacă îi cunoști de-aproape, înțelegi greutatea noțiunii „mase”. Prin caracterul lor integru, cîntea

și demnitatea lor firească, prin munca lor stăruitoare și nespectaculoasă, ei duc societatea înainte”. Fie că își brodează schițele pe niște întîmplări mai neobișnuite din viața acestor oameni obișnuiți, fie că narează simplu mici evenimente, V. Gașița urmărește această idee a sa despre oamenii simpli.

Notabile în acest sens, sînt în ansamblul volumului, schițele „O zi din cele multe” și „Fotografia veche”. În prima, preocuparea pentru portret, pentru studiul de caracter, e evidentă și duce la bun rezultat. Ni se întipărește în memorie caracterul clar conturat, energic, al Zenoviei Gheorghiu, profesoară la țară; există multă discreție, finețe în maniera de tratare. De asemenea în „Fotografia veche” în care ne sînt zugrăvite supărările din dragoste ale unei fete de la țară care nu-i iubită de alesul ei. E și aici un portret reușit, tonuri discrete, multă căldură și înțelegere pentru sufletul omului simplu și mult optimism luminînd blînd printre rînduri. Este, cred, deși n-aș vrea să mă hazardez în pronosticuri, genul de proză care convine mai mult talentului lui Gașița.

Viniciu Gașița știe să creeze atmosferă, ceea ce o dovedesc schițele mai sus citate, precum și „O noapte grea” și (în parte) „Frica”. În unele schițe — „Om nervos”, „Dracul din strada Merișor” — încearcă și struna humorului. Schițele sînt în fondul lor interesante, dar cam lente în desfășurare, iar poanta intenționată, se trădează prea repede (mai ales în cea de a doua) pierzîndu-se astfel mult din efect.

Mai pușin reușește V. Gașița în schița de acțiune, unde e stîmjenit de tendința de a interioriza (monologurile interioare din schițele „O bombă neexplodată”, „Un sfert de oră” sînt cam simpliste și nu totmai nimerit plasate, de multe ori chiar inutile). Totuși ele își păstrează un oarecare interes, datorită întîmplărilor narate, care sînt bine găsitate; e vorba de întîmplări ale unor comuniști în perioada războiului; aici, povestirea simplă a acțiunii ar fi dus la rezultate mai bune, fiind suficientă pentru

caracterizarea personajelor — încercările de analiză îngreunează acțiunea.

În „Frica”, este abordat un subiect interesant. Omul mic, cu sufletul chiricit, apăsător o viață întreagă de o societate prost alcătuită, cu un orizont îngust; omul care își inchipuie că dacă se ascunde de toți și chiar de el însuși, poate scăpa cumva cu viață și poate scăpa și pe ai săi de rigorile nedrepte ale societății burgheze, folosind tactica mimetică a insectelor, e totuși un om. Trăsătura dominantă a caracterului său și a vieții sale în general, este frica; frica de stăpîni și de toți care-i reprezintă. În acest om la un moment dat, se petrece o răsturnare. Ajunge să cunoască și să trăiască îndrăzneala, curajul. Băieții lui sînt toți pe front și trăiește terorizat la ideea că-i va pierde. Urăște războiul, dar nu-și imaginează că ar putea face ceva împotriva acestui război. Și-atunci un vecin al său, comunist, îi cere să adăpostească pe cineva cinci zile (e evident că cel adăpostit e un comunist, probabil urmărit de siguranță). Și omul primește. Urmează o perioadă cînd frica lui atinge paroxismul, și-apoi se stinge. Pînă în acest moment, schița e aproape fără greș. Elementele de

viață și de caracter sînt așezate cu precizie, într-o gradăție firească și de efect. La sfîrșit însă, lucrurile sînt precipitate și echilibrul schiței stricat; „poanta” cade nefiresc, insuficient motivată. O motivare există, întîlnirea cu acel bărbat calm, care cinci zile lucrează ascuns în casa personajului principal al schiței, nea Niță; legătura însă e nepregătită și de-aceea apare forțată. Schița ar merita să fie reluată și dezvoltată în această parte, fiindcă ea conține o idee frumoasă și semnificativă.

Ar mai fi de semnalat cîteva inadvertențe stilistice, oarecare uscăciune a dialogului, pe alocurea impersonal, uneori încărcarea inutilă a frazei — dar acestea sînt ușor de îndepărtat și fără îndoială constituie o preocupare a autorului, care în general dovedește că lucrează cu atenție, scrupulos asupra textului.

Bine înțeles, ar fi trebuit spus ceva și despre schițele: „O noapte grea” și „Juji”. Sînt în general bine scrise, pe teme interesante, dar ideea lor nu este destul de limpede. M-am rezumat, de-aceea, la a indica ceea ce am crezut că e mai interesant în bucățile mai reușite ale culegerii.

R. L.

LA REEDITAREA ROMANULUI „SOTI” *)



A pãrut în 1930, „Soti” este unul din marile romane sovietice închinat industrializării socialiste. Leonid Leonov a creat în romanul său o imagine autentică, vie și pasionantă a ceea ce a însemnat epocala bătălie pentru gonirea preistoriei din pădurea rusească. Undeva, în ținuturile îndepărtate din Nord, acoperite de codrii străvechi, în care copacii ating dimensiuni legendare, fiarele mișună nestingherite iar oamenii sînt dominați de primitivitate și exploatare, entuziasmul înflăcărat al comunistilor aduce lumina civilizației socialiste.

*) ESPLA, Cartea rusă, 1959

E un loc ideal pentru o fabrică de hirtie, dar oamenii de cînd se știi au apucat pădurea aproape nefolosită, lăsată pradă putreziciunii sau focului cumplit întinzîndu-se de-a lungul a sute de verste. S-ar putea trăi îndestulat dacă ar fi de lucru; cum nu e, după obiceiul statornicit de veacuri, oamenii sînt vînători sau pescari, adună rășină sau cresc cîteva vite costelive, în lunile călduroase plutăresc și de cum se lasă gerul pornesc să colinde ținuturile după muncă.

Dar comunistii nu puteau lăsa nefolosit acest belșug de păduri și de oameni. La început Potiomkin, „entuziastul încorigibil”, „avocat al industrializării”, cel care

din totdeauna visa „să creeze o insulă proletară în mijlocul oceanului țărănesc”, apoi Jeglov și Uvadiev dezlănțuie ofensiva industrializării acestor locuri. Pe malurile îndepărtate ale riului Soti, unde se legăna în vînt secara pipernicită a țăranilor și orăcăiau mulțumite broaștele din luncă, se va înălța combinatul. Lupta cu capriciosul Soti și cu întreaga orînduire străveche e declarată hotărît chiar în clipa cînd Uvadiev, conducătorul șantierului, descinde pe pămîntul gloduros al satului. Locul se umple pe dată de freamăt și neliniște. Curînd constructorii se angrenează în acel proces dificil și complicat pe care Lenin îl numea sugestiv „eroismul muncii de zi cu zi”. Construcția începe să se proiecteze cîștigînd înălțimile, țăranii din împrejurimi sînt atrași tot mai mult de munca pe șantier, adunările de la club concurează cu cele de la circiumă, iar inginerul străin, angajat să lucreze pe Soti, obișnuit să considere Rusia drept „o imensă absurditate geografică” nu poate înțelege cauzalitatea acestei uriașe încleștări omenești. În toiul muncii însă, cînd sfîrșitul începea să se întrezărească, Soti se umflă ca un burduf și stăvilarul, defectuos construit este răsturnat iar șantierul rămîne fără material lemnos. Greutățile prin care trecea atunci țara sovietică nu permit aprovizionarea sotistroiului cu lemn din altă parte și dușmanul, mereu la pîndă, se dezlănțuie. Chiaburii instigați de un fost gardist alb, se instituie într-o delegație de „nevoiași localnici” care demonstrează „sus”, că șantierul trebuie închis. Uneltirile dușmanului sînt însă curînd înfrînte. Construcția e continuată și Soti devine un punct important pe harta industrializării.

În romanul lui Leonov trăiește cu acuitate o lume pentru care construirea socialismului nu e o problemă oarecare, ci una esențială. Treziți la viață de apelul revoluției, oamenii lui Leonov sînt dintre cei care au înțeles sau încep să înțeleagă mersul istoriei și știu că dreptatea socială nu poate fi instaurată decît prin nimicirea vechii orînduiri și clădirea alteia noi. Febra creatoare căreia i se dăruiesc total,

eroismul acesta continuu, uimitor prin forța ineputabilă care îl alimentează e un act conștient, tinzînd către o finalitate izbăvitoare. Ei definesc prezentul cu ajutorul viitorului și îi urăsc pe cei care le stau în cale. Fac eforturi pentru a lumina marile mase, invîindu-i pe toți drept participanți la strădania colectivă, dar acolo unde întîmpină dușmănie și rea credință lovesc fără cruțare. Fie că sînt lirici și aplecați spre poezie ca Potiomkin, pozitivi ca Uvadiev, mistuiți de romantism creator ca Favorov, în luptă cu balastul ereditar ca Suzana, toți sînt la fel de hotărîți să-și clădească fericirea. Catastrofa abătută asupra șantierului e o nenorocire a lor, pentru care suferă efectiv. După o muncă titanică în care se luaseră la trîntă, aproape nebunește, cu riul înspumat, muncitorii privesc îndurerați și mărturisesc: „Altădată aș fi tras o sudalmă, mi-aș fi luat banii și p-aci fi-e drumul! La nevastă pe captor! Dar acuma parcă nu mă dumiresc... zău așa... că știu ai cui îs banii... Și cu toate că mă știu nevinovat, zău că-mi vine să-mi fac seama!” Sînt necruțători cu acei pe care îi bănuiesc vinovați, aleargă, stoluri peste tot, cu o naivitate izvorită din simplitate pentru a interveni „să se dea drumul odată mașinăriei”, iar comisiei venită în anchetă pe șantier i se înminează un caiet gros, plin de ieroglife în care o mie de oameni, „avangarda Sotistroiului”, cer continuarea lucrărilor cu orice preț, propunînd chiar, pentru a înlătura bănuiala unor interese egoiste, sacrificii, de loc mici, pe care muncitorii se angajează să le facă. Și aceasta pentru că, mărturisește dulgherul Akișin, în nimicirea trecutului ei nu au ce pierde, îngroapă odată cu el sărăcia și neomenia, contopindu-și puterile și priceperea în marea acțiune unde combatanții vor și trebuie să fie anonimi („nu este timp pentru pomenirea acestor sute de mii de nume... și, poate, tocmai în asta consta adevăratul caracter eroic al revoluției”).

Eroii romanului au individualitățile lor distincte, evidențiate magistral în conflictul în care sînt antrenați. Comunistul Uvadiev, cu o statură de uriaș, „turnat parcă

din fontă roșie", pare „un vînjos trunchi de copac, care ar fi meritat să fie pus la temelie unei case mari". Sobru, pozitiv, el luptă fără ocoluri împotriva convenționalismului, prejudecății și conservatorismului osificat. El are ceva din simplitatea soldatului pornit la asalt, fapt care îl ajută, printr-o clară înțelegere de clasă, să vadă esențialul. Mecanismul său sufletește se relevă de la început. De la primele pagini, cearta cu cărușorul care trebuie să-i ducă la Makauka, dialogul scurt, precipitat cu Suzana și mai ales disputa cu călugării ni-l dezvăluie din capul locului ca un om dîrz, pentru care lupta pentru ridicarea unei lumi mai bune e însăși rostul și rațiunea existenței sale. Combativitatea lui e reală, organică, neviată de elemente factice, declamatorii. De aici atitudinea permanent ofensivă, neînduplecată care îi impresionează pe cei din jur. Spiritul agresiv, bățios îi umbrește numai aparent calitățile sufletești. Uvadiev nu e un mizantrop uscat. Dimpotrivă, optimismul său îl apropie de oameni pe care știe să-i mîngie, să-i asculte și să-i ajute. Numai că gesturile de duioșie le comite întotdeauna stîngaci, tănuț, parcă scuzîndu-se. Cînd bătrîna Renne, dreaptă și severă, plînge după soțul pierit într-o împrejurare nedorită, Uvadiev, adînc mișcat, se surprinde mîngîind cu milă perna de piele a mașinii, iar la întîlnirea cu Potiomkin, prietenul iubit, răpus de o boală fără leac „surprinse în sine o rușinoasă dorință: îi venea să-l ia pe Potiomkin voinicește sub braț și să-l ducă așa, ca pe un pachet". Aceeași duioșie tănuț, învelită în carapacea unei durități încordate, se străvede și în relațiile cu mama sa, pe care o iubește mult, dar în felul său bărbătesc și aspru.

O prezență episodică, dar foarte izbucnită e în roman, Varvara. Creată din același aluat cu fiul său bătrîna e la fel de aspră. Deprinsă de copil cu munca nu poate concepe, nici acum la bătrînețe, un trai

liniștit și odihnit. Ii place să se știe dominînd piața pe scăunelul ei de macaragioaică la tramvaie, și atunci cînd, obosită, poposește în casa lui Uvadiev, se simte datoare să robotească tot timpul, să nu stea o clipă pentru că altfel „ar minca imbecătura pe degeaba". E ca și băiatul bățioasă și neînduplecată cu foștii exploatori. Dragostea și-o manifestă aiudoma ca Uvadiev, la care țipă mereu, fiul ascultînd-o răbdător pentru că „recunoștea în ea propria lui fire". La ultima despărțire de fecior îl previne hotărît: „Dacă ai să primești vești rele, să nu vii, nu-mi place. Și așa fi-i urît să zaci, dar mi-te să-ți mai și bocească lumea la căpătii. Se rezemă de speteaza de piele a scaunului și fiul ei pricepu că vorbea despre moarte".

Burago, bătrînul inginer-șef, a condus multe șantiere, îi iubește nemărginit pe muncitori, a înțeles scopul și valoarea transformatoare a acestor „punctulețe gălăgioase" care sînt șantierele și, prețuindu-i pe comuniști, își sfîtuiește colaboratorii „să nu privească la piramide prin microscop". Suzana și Favorov, tinerii ingineri plini de viață, au rupt-o hotărît cu trecutul și clasa din care făceau parte prin naștere și s-au alăturat cu entuziasm luptei proletariatului.

Plutește în romanul lui Leonov atmosfera specifică a Nordului, cu climatul său capricios, cu oamenii săi tăcuți și înalți cît pomii în vecinătatea cărora trăiesc. Respiri adînc aerul tare de pădure bătrînă din care răzbate pînă departe mirosul de rășină amestecat cu cel al lemnului putred. Tînutul de miazănoapte al Uniunii Sovietice, acolo unde își plasează Leonov acțiunea, trăiește în roman o prezență vie, activă, participînd efectiv ca obiect și subiect la opera de transformare pe care a întreprins-o omul nou, constructorul viitorului socialist.

Z. Ornea



in opera acestui clasic al literaturii sovietice, cititorii români cunoșteau pînă acum doar romanul „Torrentul de fier“ (1924), imagine emoționantă a Revoluției și a războiului civil și, de altfel, creația cea mai reprezentativă a lui A. Serafimovici, afirmat pînă atunci mai ales ca povestitor și nuvelist. Tocmai această din urmă latură, mai puțin sau deloc cunoscută de cititorii noștri, își propune s-o illustreze volumul de „Povestiri“ apărut recent în romînește.

„Povestirile“ în acest număr de unsprezece, reprezintă — bănuim — o selecție destul de avară din recolta scriitorului, care, debutînd în ultimii ani ai secolului trecut („înainte de 1897“ e datată prima bucată din volum, „Micul miner“), n-a părăsit condeii decît tîrziu, după cincizeci de ani de scris, cu puțin înainte de moarte (1949).

Nu e o întîmplare, desigur, că mai bine de jumătate din „povestirile“ volumului — schițe, nuvele, amintiri, schițe de reportaj etc. — își iau subiectele din evenimentele anului revoluționar 1905, și au fost scrise în chiar vremea acestui prim seism istoric, iar povestirile ulterioare — la rîndul lor — vorbesc despre marele Octombrie ori despre colectivizarea agriculturii, evenimente decisive în devenirea istorică a popoarelor Uniunii Sovietice.

Primele două povestiri din volum, scrise înainte de 1900, poartă amprenta distinctă a realismului critic („Micul miner“, „Semișkura“). Ele vorbesc de grelele condiții de muncă ale minerilor din Rusia preroluționară, fără ca vreun moment măcar autorul, și cu atît mai puțin eroii săi, să întrezărească posibilitatea unei schimbări. Un element nou poate fi totuși surprins în aceste povestiri, sub forma unui anume patos proletar, a mîndriei (exprimată prin vocea bătrînului miner Semișkura) de a aparține unei clase sociale puternice prin

însăși omogenitatea sa, mîndrie echivalînd cu un prețios început de trezire a conștiinței de clasă.

Povestirile inspirate din epopeea anului 1905 au mai toate o notă distinctivă. Ele se voiesc instrumente de agitație revoluționară urmărind să stimuleze în cititorii vremii comportări vrednice de un om adevărat, să trezească în sușletele oricît de pasive — folosind pentru aceasta mijloace de o mare varietate — simpatia și sentimentul de solidaritate pentru lupta proletariatului. „Marșul funebru“ surprinde momentul zguduitor al fraternizării muncitorilor cu soldații, în cursul unei demonstrații. „Belaia Glina“ e lecția drastică dată de un om simplu unui tînăr soldat, strașnic apărător al ordinei pravoslavoane. „La gura râpii“ e o altă lecție — nu mai puțin grăitoare — de pe urma căreia un cazac, pornit în urmărirea unui revoluționar, se alege cu o înțelegere nouă asupra semenilor săi, care-i înmoaie crusta de neomenie ce i se așezase pe suflet. Dar acesta-i numai unul și nu cel mai însemnat din aspectele pe care le înfățișează povestirile cu pricina. Cu deosebire însemnat e faptul că scriitorul a izbutit să surprindă în viața din jur — și nu numai decît printre luptătorii din primele rînduri — puternici sprîjitori ai dreptății, oameni de rînd inzeștrați cu o mare înțelepciune și experiență de viață, care sar din primul moment și cu spontaneitate în ajutorul revoluției.

Un astfel de erou este bătrînul paznic din povestirea „La gura râpii“, figură de filosof practic cehovian („Stepa“), pus să mediteze și să acționeze în împrejurările dramatice ale înăbușirii revoluției din 1905. El știe să oblojească prin cuvinte a-dînci și simple rănile sufletești ale muncitorului tipograf fugit de la oraș de furia cazacilor (epuizat trupește, dar mai ales nemîngiat de eșecul revoluției în care vedea irosindu-se ostenelele și jertfele unor lungi ani de activitate ilegală), iar cînd nevoia o cere, sare să-i apere viața, măr-

*) E.S.P.L.A., 1959.

turisind prin aceasta o solidaritate mai puternică decît toate vorbele, cu cauza revoluției.

Nu mai puțin impresionantă e figura celui-lalt bătrîn, a pescarului barcagiu din povestirea „Pălălăi“. Acesta, speșă de răzorătit din vasta și atît de variata familie a răzorătiților de unul singur împotriva nedreptății și asupririi țariste, asistă cu bucurie la înțefirea spiritului de revoltă printre tinerii satului (sîntem — se pare — în 1906) și nu pregetă să-și sacrifice viața, scufundîndu-se în rîu odată cu următorii, pentru a-i salva pe cei doi flăcăi care puseseră foc la ferma mănăstirii. Povestirea este totodată și un prilej de puternică demascare și critică socială. Prin fața colibeii lui moș Așinoghenici se perindă un veritabil alai de tipuri sociale și stări de spirit caracteristice: țărani îndobitociți de mizerie și misticism, călugări fărnici, adevărați spioni ai stăpînirii, negustori bogași de la oraș, „oameni iuși, ageri, cam șmecheri și dornici de ciștig“, față de care bătrînul nutrește o instinctivă antipatie, iar în amurg, cerînd să fie trecute peste rîu, femeile vesele ale satului așteptate cu nerăbdare la mănăstire... Cruzimea, atîngînd în sînge mișcările populare din 1905, este denunțată cu vigoare în povestirile „Morți pe străzi“ și „In cartierul Presnia“. Totodată, autorul nu omite să înfiereze lașitatea, spiritul mic burghez, psihologia egoistă a celor ce-și apără pielea și care, abrutizați de muncă și mizerie, nu mai sfîrșesc cu tînguiri și ocările la adresa luptătorilor revoluționari, „pentru că în inima lor freamătă o puternică dragoste de viață“.

Dacă revoluția din 1905 a fost privită în genere de prozator dintr-o perspectivă

care favoriza situarea pe primul plan a sprijinitorilor ei anonimi, fapt ce-ei servea autorului să sublinieze agitatoric caracterul de masă al mării mișcări revoluționare, ecoul ei în conștiință, — în centrul povestirilor de mai tîrziu care au ca obiect Revoluția din Octombrie, războiul civil și construcția socialistă vor sta în schimb, înșiși eroii revoluționari și innoitorii vieții. Dintre toți, se desprinde figura puternic conturată a brigadierului („Brigadierul“), ostașul roșu care și-a văzut întreaga familie ciopîrțită de albi și care, devenit în anii colectivizării animatorul colhozului său, simte crescîndu-i în jur o „altfel de familie“.

Povestirile lui A. Serafimovici vădesc de timpuriu remarcabile însușiri de prozator, căroro romanul „Torentul de fier“ le va oferi mai tîrziu un larg cîmp de desfășurare.

Scriitorul e un maestru al descrierii: noaptea, liniștea, rîul, dar și momentele de tensiune psihologică în care sînt angajate mase întregi de oameni, peisajul citadin, animația străzii sînt zugrăvite cu meșteșug. Un singur exemplu, luat dintr-o povestire mai veche, ajunge spre a putea aprecia aria largă de asociații înlăuntru cărora se mișcă scriitorul: „In dreptul ferestrelor cotropite de foc, prin lumina fluidă care se revărsa orbitoare, vilvătăile dănuiau într-un iureș smintit, se zvîrcoleau mișcîndu-și limbile sîngerii, ascuțite. Ieșea la iveală, apoi se ascundea cu șiretenie ceva șantomatic, ceva care nu se lăsa prins cu ochiul, care luca într-un tremur neconținut. Parcă se iveau, țopăind și dispăreau niște veșmînte luminoase.“

Traducerea povestirilor e îngrijită, pe alocuri — ca în exemplul de mai sus — chiar remarcabilă.

Cornel Regman

— Din țară —

„CONTEMPORANUL”, 20 februarie — 8 mai, 1959

easa muncitoare în literatură”
Dezbaterea inițiată și găzduită
număr de număr de revista
„Contemporanul”, cu privire la
modul cum se reflectă în literatura noastră
nouă viața clasei muncitoare și figura
muncitorului, se înscrie printre cele mai
interesante și pozitive acțiuni publicistice
întreprinse în ultima vreme. Preambulul
discuției a fost fixat de Ion Mihăileanu
în articolul „Clasa muncitoare în literatură”
(nr. 7, 20 febr. 1959), pe baza con-
cluziilor dezbaterii despre actualitate și
partinătate care avusese loc puțin timp
înainte la Uniunea Scriitorilor. Pînă la în-
ceputul lui mai și-au spus cuvîntul în ca-
drul anchetei: Eugen Barbu, Ieronim
Șerbu, Francisc Munteanu, Nagy István,
Nina Cassian, Teodor Mazilu, Mișu Dra-
gomir, Nicolae Țic. După cum era și firesc,
cei mai mulți — prozatori: romancieri,
nuveliști, reporteri. Inscrierile la cuvînt
continuă. Se așteaptă intervenția autorilor
dramatici și a poezilor. Nu pot lipsi, de-
sigur, criticii literari, a căror experiență
de lectori avertizați și avertizatori poate
îmbogăți cu elemente valoroase discuția.

Primele intervenții au luat mai ales ca-
lela confesiunilor. Eugen Barbu („Confesi-
siune”, nr. 10), începe prin a evoca două
interesante chipuri de proletari ce i-au ră-
mas în minte din anii copilăriei, iar apoi,
într-un număr de „fișe” epice, notează tră-
sături semnificative surprinse din observa-

rea muncitorimii actuale, ce-i apare fun-
damental deosebită de lumea umilă de-
scrisă în romanul Cuțaridei. Prin nota de
luciditate care o caracterizează, „confesiu-
nea” lui Eugen Barbu se înscrie printre
mărturiile menite a explica fenomenul spe-
cific al devenirii scriitorului nou sub in-
fluența ideologiei clasei muncitoare. „Lip-
sit de perspectiva politică pe care am că-
pătat-o în timpul nostru, aș fi mers pe
drumul gratuității, al unei literaturi fără
viitor” — mărturisește cu simț critic auto-
rul. Iar cu privire la devenirea sa: „Este
confesiunea unui om care a ajuns mai greu
la adevăr, la realitate”. Prețioasă din
punctul de vedere amintit și prin materialul
de notații pe care-l conține, intervenția lui
Eugen Barbu nu ne lămurește totuși sufi-
cient asupra temeiurilor mai adînci care-l
mîină pe scriitorul actual (mai ales pe ro-
mancier) să îmbrățișeze viața muncitorimii
noastre din trecut și mai cu seamă de
astăzi, „temă excepțional de importantă și
interesantă pentru un scriitor adevărat” —
după cum recunoaște însuși romancierul.

Consemnare a propriei deveniri și limpe-
ziri ideologice și a factorilor care au lim-
lucrat la aceasta e și confesiunea lui Iero-
nim Șerbu („Izvorul inspirației”, nr. 11).
Autorul consideră drept cel mai grav eve-
niment al tinereții, sale literare și cauza
multor experiențe dureroase, faptul de a se
fi îndepărtat de „izvorul prim al a-
ției” sale, de „acea lume muncit... din

jurul cartierului „Lemaître”, fabrica metalurgică, țesătoriile și tăbăcăriile lui, în care — arată scriitorul — „mi-am petrecut cea mai mare parte a existenței mele”.

Desprindem din ansamblul bogat în probleme și sugestii al articolului următoarea remarcă prețioasă care echivalează cu un veritabil angajament: „Îmi dau seama că este absolut necesar pentru mine, ca și pentru conștrații mei să parcurgem distanța de la schiță la portret” în prezentarea figurilor de muncitori.

În articolul său „O falsă dilemă: pitoresc sau tehnicism” (nr. 12), Francisc Munteanu părește calea conșției, pentru a ataca, în schimb, o problemă de „strategie” scriitoricească; e ironizată poziția acelor „scriitori” care evită să scrie despre muncitori, de frică să nu cadă în tehnicism și care-și închipuie că e mai ușor să scrii despre țărani pentru simplul motiv că trăiesc... la țară, într-o ambianță pitorească socotită... valabilă prin ea însăși. E de regretat doar că în conștinuarea spiritualei convorbiri închipuite autorul se limitează la generalități și nu folosește prețiosul prilej oferit de discuție spre a se referi mai mult la experiența proprie, la greutățile care l-au asaltat, la satisfacțiile avute ori la deziluziile care l-au încercat pe calea aceasta grea și neabătătorită, în străduința de a cuprinde cât mai viu în imagini fizionomia muncitorului nostru.

Ceea ce toți participanții de pînă acum la dezbateri au omis să arate, dezvoltându-l în chip convingător Nagy István în intervenția sa („Profilul moral al clasei muncitoare”, nr. 14) și anume însemnătatea vitală pentru scriitor a apropierei de viața clasei muncitoare, înțelegerea și înșășișarea locului central pe care-l ocupă muncitorul în societatea noastră, pe plan social, politic și moral. Conștințele unei atari înțelegeri traduse în apera literară sînt multiple. „Numai zugrăvind oamenii care fac parte din această clasă vom putea zugrăvi și partidul, întruchipare a conștinței, onoarei, înțelepciunii și demnității lor”.

În scurta sa intervenție „Să definim constanta” nr. 15), Nina Cassian stabilește,

fără să insiste, necesara apropiere între ceea ce exprimă — obiectivat — poetul liric și trăsăturile sufletești, „portretul etic” al muncitorului nostru înaintat; prin structura lui uman-revoluționară, acesta reprezintă tocmai constanta la care se raportează și cu care încearcă să se identifice orice poet vrednic de acest nume al timpului nostru. „Cele mai bune versuri ale literaturii noastre tinere slăvesc demnitatea, cinstea, combativitatea, simțul de răspundere, solidaritatea de clasă, generozitatea pînă la jertfa de sine, clarviziunea, îndrăzneala creatoare. Aparțin aceste trăsături muncitorului înaintat, reprezentant, pe drept cuvînt, al clasei conducătoare din țara noastră? Fără îndoială că da.”

Aceeași problemă este dezbătută în termeni mai categorici de Mihai Dragomir care, în articolul „Eroul poeziei noastre” (nr. 17) ține să precizeze că, în domeniul poeziei propriu zis lirice, „Identificarea eroului liric cu muncitorul zilelor noastre a devenit principalul izvor al reușitei poetice și criteriul valorii ei, în același timp”.

Tinerii prozatori Teodor Mazilu și Nicolae Țic angajează în intervențiile lor o dirză polemică, primul („Certitudini”, nr. 16) cu o anumită literatură a trecutului specializată în a conșunda lumea și morală muncitorilor cu mediul nediferențiat al mahalalei, iar cel de al doilea („O condiție principală”, nr. 18) cu aceia dintre conștrații săi (și chiar cu sine însuși, din unele lucrări ale sale) care așează fără sfiială în circa eroilor lor prezentați ca muncitori, conflicte de esență mic-burgheză.

Discuția e — după cum se poate deduce — în plină desfășurare și desigur, ea va antrena forțe scriitoricești din cele mai șelurite ramuri ale scrisului. Ceea ce se așteaptă de la viitorii participanți e, în primul rînd, o mai sporită concretizare și, de asemenea, concluzii generalizatoare mai ferme, mai ample, pe baza cunoașterii și experienței dobîndite pînă în prezent, și a meditației prilejuită de contactul cu creațiile literare exemplare ale realismului socialist.

C. R.



cordind o atenție tot mai mare problemelor de critică literară, revista clujeană ia parte activă la analiza fenomenului nostru literar. Articolul de problemă sau cronica săptăminală iau în discuție la obiect și nu odată cu folos probleme importante și actuale.

Articolul lui Radu Enescu „Impasul realismului „pur” este o documentată luare de poziție față de manifestările revizionismului în literatură. Criticul arată că străduințele revizioniştilor contemporani converg toate spre același obiectiv: negarea principiului partinității în literatură și implicat subminarea a inșeși bazelor realismului socialist. Tezele revizioniste exprimate la recentul congres al scriitorilor jugoslavi nu sînt — demonstrează Radu Enescu — decît un penibil împrumut din studiile lui Lukacs scrise în perioada de dinaintea contrarevoluției din Ungaria. Negarea „opozității principale” dintre realismul critic și realismul socialist și îngustarea arbitrară, revizionistă a valabilității istoricului articol al lui Lenin „Organizația de partid și literatura de partid” susținute de Lukacs în 1956 și combătute la timp de esteticienii marxisti-leniniști, constituie argumentele „teoretice” de bază ale revizioniştilor jugoslavi în domeniul esteticii. Adăugînd la tezele revizioniste ale lui Lukacs opiniile lui LeFebvre cu privire la înlocuirea partinității cu „spontaneitatea vitală”, revizionişții jugoslavi încearcă să creeze, după uzate metode compilorii, un fel de „mélange teoretic” care pledează inconsistent pentru un așa-zis realism pur. Incercările revizioniste de a nega principiile „spiritului de partid în literatură și pretenția de înlocuire a lui cu scornii „factori spontani” deschide — subliniază criticul — larg porțile iraționalismului și decadentismului. Așa zisul „realism pur” e o formulă diversionistă, înfirmată de fenomenul literar din trecut și actual. In reali-

tate — concludă R. Enescu — artistul în epoca noastră nu poate fi consecvent realist, nu poate oglindi obiectiv realitatea înconjurătoare decît de pe pozițiile ideologice ale clasei muncitoare.

Pe aceeași linie de preocupări se înscrie și articolul lui George Merișescu, care demască antirealismul esteticii lui Stravinski. Promovînd purismul și formalismul în artă, cultivînd în muzică perseverent calculul matematic și compoziția golită de idei și sentimente, Stravinski — arată autorul — pornește de la principiul aristocratic, reacționar, după care „în privința artei, poporul este o noțiune cantitativă, de care eu nu țin nici odată seama” și aceasta pentru că, susține compozitorul, „masele largi nu aduc nici un aport în artă”.

Cronica literară ținută aproape cu regularitate (a fost abandonată, e greu de știut din ce pricină, rubrica de recenzii) s-a ocupat pe rînd de „Ulița piperului sălbatic” de Dimos Rendis, „Oameni și dragoste” de Cicerone Theodorescu, „Oaie și ai săi” de Eugen Barbu și „Valori franceze” de Valentin Lipatti. Dacă, din păcate, cronica lui Ion Lungu la volumul lui Dimos Rendis e anemică, limitată la o expunere a subiectului, ceilalți cronicari fac în jurul volumelor de care se ocupă, discuții utile în care judecata de valoare ocupă un loc important. Cronica lui Ion Oarcăsu la volumul lui Cicerone Theodorescu „Oameni și dragoste”, la obiect, izbuteste să determine specificul personalității artistice a poetului, caracteristicile artei sale. „Poetul — spune cronicarul — e un sentimental și un euforic reținut, stăpînește excelent verbul poetic, supune matur expresia unei prelucrări îndelungi, întorcînd mereu cuvîntul pe o față și pe alta pînă cînd îi smulge echivalentul artistic”. Cronica lui Dumitru Isac la „Oaie și ai săi” salută satisfăcut faptul că „un prozator cu multiple și valoroase posibilități cum este Eugen Barbu, pășește ferm în actualitate, în-

noindu-și tematica, amplificându-și și adîncindu-și perspectiva artistică din ce în ce mai mult în lumina realismului socialist". Dar criticul ține să-l amendeze și acum pe Eugen Barbu pentru că „în textul său s-au aciuat și de data asta vulgarități și expresii triviale...” ceea ce constituie o exagerare. Bogată în sugestii, cu aprecieri argumentate, cronica lui Al. Cărnariu la volumul lui Valentin Lipatti subliniază convingător faptul însemnat că „adoptînd cu seriozitate modalitățile de analiză ale esteticii marxiste... studiile și articolele lui Valentin Lipatti se străduiesc și reușesc să delimiteze cu precizie dimensiunile marilor scriitori luați în discuție, determinîndu-se în mod obiectiv poziția ocupată de aceștia în literatura franceză prin eficiența socială a operei lor”.

În trei numere ale revistei Ion Lungu semnează un... lung articol despre problemele reportajului. Față de succesele mari înregistrate de reportajul nostru în ultimii ani criticul socoate că „n-ar fi rău să stăruim mai des și, dacă e posibil, mai sistematic asupra problemelor pe care le ridică dezvoltarea impetuoasă a reportajului”. Cultivînd planul sintetic, cu aplecare — cum mărturisește — spre spiritul de sistem, repudiînd „relativismul și anarhia metodologică”, criticul clujean încearcă o sistematizare a reportajului, stabilind minuțioase categorii pe baza unor complicații determinări, cu un caracter însă întotdeauna capricios. Rezultă un șir obositor de scheme cînd rigide și definitive, cînd curgătoare și mereu interferente, aruncînd în neplăcută suferință ori ce principii metodologice.

Mai întii reportajele se împart în gazetărești și literare. Cele gazetărești sînt „fără valoare artistică”, fiind mai curînd „o demonstrație logică menită să ne comunice și să ne convingă de un adevăr obiectiv”, „iar cele literare comunică adevăruri obiective cu mijloace și procedee artistice, intervenind aci capacitatea de sensibilizare emotivă a materialului”. Altfel spus reportajele gazetărești conving, pe cînd cele literare conving și emoționează. Criticul con-

vine totuși că cele două specii (?) de reportaje se întrepătrund în practica de fiecare zi. Așa stăm cu prima categorisire. Ca modalitate de redare a subiectului studiat reportajul compoartă două procedee: cel al secțiunii orizontale și cel al secțiunii verticale. Secțiunea orizontală realizează, pornind de la o idee centrală, călăuzitoare, mai curînd o privire de ansamblu, pe cînd cea verticală un studiu mai amănunțit, mai la obiect și de aceea mai profund. Dar cum secțiunea orizontală implică „un studiu atent, profund și selectiv al temelor” iar cea verticală — o privire globală, generală a categoriei din care face parte fenomenul supus studiului, criticul e nevoit să abdice de la vigoarea sa sistematizatoare, apelînd și de astă dată la salvatoarea interferență. Utilizabil e însă și procedeul panoramic, cînd reporterul „dintr-un punct fix, anume ales, în jurul căruia gravitează întreg peisajul sau episodul de viață” „relatează cele observate”. În general însă „reportajul literar descriptiv e subdivizat în: reportaj excursie, monografie, panoramic și suită de tablouri”. În afară de acestea mai există și reportajul-confesie, care se deosebește deși se aseamănă de jurnalul-intim și care totuși „poate îndeplini tot așa de bine ca și celelalte modalități amintite pînă acum, sarcina de a reflecta veridic realitatea contemporană, și în plus interviul și ancheta”. După ce sînt înșirate toate considerațiile în legătură cu subdiviziunile create, din care reiese cu claritate că reportajul excursie folosește procedeele reportajului monografic — cel monografic pe cele ale reportajului panoramic iar cel „suită de tablouri” îmbină armonios viziunea panoramică cu secțiunea verticală și orizontală, în a treia parte a articolului criticul face alte considerații determinate de exigențele genului. Aigi Ion Lungu ia atitudine față de unele manifestări formaliste în lumea reportajului, cu care ocazie dezbate „problema hibridizării reportajului literar cu lirismul poetic (îndeosebi metaforic și antropomorfic)” și cu egală atenție „procedeul beletrizării reportajului”.

După ce au parcurs cu răbdare aceste clasificări complicate, cititorii au tot dreptul să aștepte o abordare nu descriptivă, ci analitică a problemelor reportajului,

care, așa cum spune Ion Lungu, trăiește în anii din urmă „o dezvoltare impetu-oasă“.

Z. O.

CRITICA DIN „STEAUA” nr. 12/1958, 1 și 2/1959

eondițiile grafice excelente în care apare revista clujană constituie cu îndreptățire un motiv de satisfacție pentru colectivul ei redacțional, dar în același timp oferă cititorilor un prilej să formuleze cerințe la fel de exigente și față de conținutul revistei.

În domeniul criticii unele eforturi depuse în ultima perioadă au înviorat în mod relativ rubrica „Viața cărților”, care pînă nu de mult se, specializase în recomandări superficiale și expediate. A rămas totuși acel caracter eclectic al orientării recenziilor și dezechilibrul de spațiu în defavoarea cărților despre actualitate.

O bună inițiativă a fost crearea rubricii „Profiluri contemporane”. Articolele consacrate Veronicăi Porumbacu (nr. 12/1958) și lui Titus Popovici (nr. 1/59) sînt interesante și surprind plăcut prin pasiunea cu care tinerii lor autori, Modest Morariu și, respectiv Matei Călinescu, cercetează creația scriitorilor amintiți, aportul lor la dezvoltarea literaturii noastre pe drumul realismului socialist.

Articolul consacrat lui Titus Popovici urmărește reflectarea destinului intelectualului în anii revoluției democrat-populare în cele două romane ale scriitorului, „Străinul” și „Setea”. Distanțele pe care Matei Călinescu le stabilește între Andrei Sabin și George Teodorescu, înrudiți în preocupări și convingeri, pe de o parte, și Surlănescu pe de altă parte, evidențiază arta prozatorului în configurarea tipurilor literare. Mimetismul, inconsecvența lui Surlănescu sînt caracteristice poziției intelectualului mic-burghez, individualist și versatil. În schimb autorul remarcă frumusețea morală a celor doi eroi pentru care

adeziunea la comunism este un prilej de limpezire și regenerare sufletească.

Modest Morariu procedează altfel creionînd profilul poetic al Veronicăi Porumbacu. El nu se fixează asupra unui aspect din creația scriitoarei ci cercetează temele ei frecvente, cu preocuparea pentru maturizarea poetei de-a lungul unei evoluții de peste un deceniu. Concluzia este discutabilă, îndeosebi cînd e vorba de perceperea senzuală a realității de către Veronica Porumbacu (poeta ni se pare o reflexivă cu certe predispoziții spre reconstituirea stărilor afective).

În legătură cu rubrica de „Profiluri contemporane” formulăm sugestia ca materialele viitoare să capete un caracter mai adîncit depășind actualul stadiu de descripție doar a unor aspecte din operele comentate. Se simte din lectura celor două contribuții menționate aici tendința de a evita aprecierile sintetice, cu caracter teoretic. Fuga de generalizări, care poate fi și un semn al lipsei de experiență critică dar și de răspundere insuficientă sub raport științific, trebuie corectată în sensul transformării acestei rubricii utile, al îmbunătățirii ei calitative. Aici ar putea apărea cu folos micro-monografii substanțiale, ferm orientate ideologic, despre scriitorii noștri contemporani.

La „Cronica literară” ca și la rubrica de „Studii” se simte o anumită tendință paseistă, de cufundare în trecut. Astfel, în nr. 12/58, după ce acad. G. Călinescu glosează pe marginea poeziei erotice a lui Dimitrie Bolintineanu, la „Cronica literară” D. Florea Rariștea discută despre Miron Costin, iar „Confluențele” ne informează despre literatura hindusă și se face

istoricul succint al evoluției literaturii boliviene.

În nr. 1/59 tot la „Cronica literară” — Laurențiu Tudor, după ce afirmă: „V. Em. Galan este un scriitor profund ancorat în actualitate” consacră aproape jumătate din spațiul ce i s-a acordat analizării povestirii „Potopul”, a cărei acțiune autorul a plasat-o... în secolul al XVI-lea. Ciudată concepție despre modul în care se cer argumentate propriile afirmații, cu atât mai supărătoare cu cât volumul lui Galan cuprinde lucrări de mai mare întindere și pondere cu adevărat inspirate din vremea noastră și care meritau să facă obiectul aprecierilor criticului.

Și în acest număr sîntem informați pe larg despre literatura filipineză, iar un colaborator recenzează reportajul „Spaima păgînă”.

În schimb întîlnim prea puține articole referitoare la problemele literaturii de actualitate. Singurul articol, cu caracter polemic, aparține lui Leon Baconsky și se intitulează (prețios și pretențios!): „Postulatul cunoașterii — criteriu al realismului în poezie”. Deși cuprinde și observații judicioase, articolul ratează într-o măsură obiectivul urmărit: acela de a reliefa caracterul ideologic diversionist al supraréalismului, din cauza unei oboseală slăbiciuni pentru citările interminabile și trimiterile docte la bibliografia lettrismului, dadaismului, etc.

Numărul 2/1959, conceput mai divers, cuprinde articole de aniversare închinată lui Alecu Russo și Edgar Allan Poe și discută noul roman al lui Zaharia Stancu, ca și poemul lui Eugen Iebeleanu „Surtul Hiroshimei”.

În același număr, Laurențiu Tudor semnează articolul „Așteptînd caractere noi în dramaturgie”. Ideia fundamentală a acestui articol este exprimată astfel de către autor: „Mai întîi, reușita unor piese nu poate fi considerată în mod abstract. „Cetatea de foc” este, de pildă, o piesă remarcabilă pentru perioada în care a fost scrisă”. De aici, se sugerează mereu o concluzie: cam tot ce s-a scris pînă acum în dramaturgia nouă este schematic, stîr-

nește azi „obiectii grave”. Articolul capătă un iz criticist, cu voia sau fără voia autorului lui, fiindcă minimalizează valoarea creațiilor dramatice despre care discută. Semnalul de alarmă pe care îl trage Laurențiu Tudor este nejustificat: recenta recoltă de piese bune, originale, dintre care amintim „În Valea Cucului” de Mihai Beniuc, „Surorile Boga” de Horia Lovinescu, „Poarta” de Paul Everac, „Partea leului” de C. Teodoru, „Cuza-Vodă” de Mircea Ștefănescu, înfirmă temerile exagerate ale criticului din „Steaua”. Desigur, o luare de poziție curajoasă, critică, este întotdeauna recomandabilă și dacă Laurențiu Tudor vroia să atragă atenția asupra faptului că nu avem încă în dramaturgie suficiente figuri de eroi contemporani, înzestrați cu toate acele trăsături care dau complexitate apariției lor scenice, nu-l contraziceam. Însă urta e a insinua caducitatea majorității lucrărilor dramatice scrise pînă în ultimii ani și alta a situa în perspectiva dezvoltării certe realizările meritore, de început, cu justificare înscrise și azi în repertoriile teatrelor.

Am fi dorit să putem semnala mai ales articole, cum este cel semnat de Andrei Roth pe marginea a două contribuții clasice de critică literară, inspirate de romanul lui Eugene Sue, „Misterele Parisului”. Pornind de la intenția filosofului francez revizionist Henri Lefebvre de a repune acest roman în discuție, folosindu-l cu „fals termen de comparație în raport cu marile opere contemporane ale realismului socialist”, Andrei Roth demonstrează prin textele lui Belinski și Marx, la care se referă neîncetat, eroarea de subapreciere a valorii estetice, istoricești noi și superioare, a realismului socialist, eroare de care se face vinovat Lefebvre.

O evidențiere se cuvine făcută și pentru „Carnetul sovietic”. El a devenit o rubrică permanentă și bine concepută. Întocmit de Ion Lungu „Carnetul sovietic” cuprinde în nr. 12/1958 o relatare despre studiul lui Lev Nikolîn „Despre cultura scriitorului”, relatare care insistă mai cu seamă asupra legăturilor dintre inovație și

creație, dintre orizontul intelectual și cunoașterea vieții. In nr. 1 și 2/1959 se dau extrase interesante din articole și scrisori ce au apărut în publicațiile literare sovietice în preajma Congresului scriitorilor. In acest fel „Steaua” și-a informat cititorii despre stadiul actual al dezbaterilor pe frontul literaturii sovietice într-o serie de probleme vitale pentru dezvoltarea ascendentă a realismului socialist.

„ARTA PLASTICĂ” nr. 1/1959

Pornind de la o idee ce se verifică practic, zi de zi, în toate disciplinele artistice, și anume că opera de artă e valabilă și își câștigă permanența și universalitatea numai atunci când este rodul unei vaste și multilaterale experiențe de viață, al „îmbinării predispoziției naturale, a talentului, cu o concepție clară despre lume și viață”, că arta realist-socialistă implică, în primul rând, o „legătură neclintită cu poporul, sursă nesecată de inspirație și totodată singurul și cel mai vrednic beneficiar al valorilor culturale”, criticul Mircea Popescu deschide acest număr al revistei revenind asupra chemării Uniunii Artiștilor Plastici din decembrie anul trecut, pentru o cât mai strinsă și permanentă legătură a artiștilor plastici cu viața, condiție primordială în realizarea unei arte demne de epoca măreață pe care o trăim.

Acestui apel, cum era și firesc, i-au răspuns nenumărați artiști. O dovadă că documentarea nu a luat aspectele unui simplu popas ocazional, că artiștii au înțeles că subiectele operelor lor trebuie să aibă în însăși sursa vieții noastre de azi, în procesul muncii, și că, la rândul lor ei trebuie să fie o forță motrice în acțiunea de culturalizare a maseilor, o constituie răspunsurile pe care le-au dat, în cuprinsul aceluiași număr al revistei, cițiva din artiștii care, printre primii, au răspuns chemării Uniunii Artiștilor Plastici. Pavel Codită, Dorio Lazăr, Traian Vasai, Constantin Baciu, Ion Minoiu, Sever Mermeze,

In concluzie se simte în ultima vreme o înviorare a sectorului de critică al revistei. Inșă se impune pe viitor o mai intensă situare în actualitate prin articole combative consacrate fenomenului literar contemporan, abordarea în spirit creator a unei problematice menite să reflecte marea varietate de fenomene a realității.

H. Z.

Eugen Ciucă nu se mulțumesc numai să consemneze din fuga condeiului impresii de călătorie, să relateze fapte și întâmplări de pe teren care, bineînțeles, le-au îmbogățit experiența, dar conștienți de rolul lor de propagandiști culturali, fac și o serie de recomandări și propuneri utile tocmai în vederea continuării, și în viitor, a acestei acțiuni.

Expoziția de artă plastică a țărilor socialiste, inaugurată în decembrie anul trecut la Moscova, ale cărei ecouri sînt de parte de a se stinge, ocupă un loc de frunte în sumarul revistei. Insemnătatea acestui eveniment care a marcat forța frontului unit al artei socialiste, „măreția conținutului de idei al artei lagărului socialist, conținut strîns legat de viața poporului, întruchipînd veridic lupta revoluționară și activitatea creatoare a oamenilor muncii pentru construirea socialismului” — este relevată în articolul artistului poporului din R.S.F.S.R., membru al Academiei de arte a U.R.S.S., Pavel Sokolov-Skalea. Intitulat, prea modest, „Insemnări”, articolul este un bine documentat și interesant studiu critic al artei diferitelor pavilioane naționale. „Este caracteristic — spune Sokolov-Skalea — faptul că această elocventă povestire despre viața fiecăruia din cele 12 popoare (participante la expoziție, n.n.) este redată de către artiștii plastici în formele naționale ale artei plastice, folosind cu această ocazie o bogată varietate de stiluri și maniere”.

Despre tendințele caracteristice în pictura românească contemporană se ocupă și I. Țirlin. Ceea ce l-a impresionat în mod deosebit pe criticul sovietic este diversitatea individualităților creatoare din frontul nostru plastic. Pavilionul românesc fiind organizat pe baza prezentării ample a unor personalități, a permis autorului articolului să tragă concluzii asupra artei noastre actuale în general. Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Ștefan Szöny — spune I. Țirlin — „par a da tonul general care determină trăsăturile originale ale picturii românești contemporane“. În jurul acestui trunchi puternic, bogat în sevă, își desfășoară ramificațiile abundente creațiile unor artiști valoroși ca Dan Hatmanu, Ion Gheorghiu, Camilian Demetrescu, Eugen Popa, Șabin Bălașa și alții. I. Țirlin relevă totodată linia rodnică de dezvoltare a peisajului, de altminteri tradițională pentru arta românească, în care Marius Bunescu se afirmă ca unul din maeștrii genului.

Criticul, Mircea Deac, în completarea acestei părți a sumarului revistei, se ocupă de un alt aspect al evenimentului, și anume de preponderența, în expoziție, a tabloului tematic, care „ca formă majoră a artei plastice, indiferent de caracterul său: eroic, dramatic, elegiac sau de gen, reprezintă calea cea mai prielnică pentru dezvoltarea bogăției caracterelor umane, mijlocul prin care un artist poate transmite direct privitorului mesajul său, concepția sa despre viață“. Atât lucrările artiștilor sovietici — spune Mircea Deac — cât și cele ale artiștilor din celelalte țări socialiste, s-au remarcat prin originalitatea, caracterul personal, orientarea ideologică și realismul imaginilor lor — excepție făcând unele lucrări din pavilionul polonez, disonante în ansamblul expoziției, prin vădita influență a abstractismului.

Un prilej de a cunoaște un număr de personalități plastice reprezentative pentru arta sovietică, ni-l oferă, în acest număr, Jules Perahim. Expoziția din sala Dalles de la sfârșitul anului trecut, i-a permis autorului o serie de considerente și aprecieri deosebit de interesante. Milîtînd pen-

tru caracterul popular al artei, pentru oglindirea realităților sociale, pentru promovarea noului în spiritul comunismului și însușindu-și temeinic principiile realismului socialist, arta sovietică — spune Perahim — demonstrează cu succes că, în cadrul acestei concepții unice despre artă, există totuși „deosebiri de viziune, o desfășurare de forțe liberă și creatoare“. Dezvoltînd această idee, autorul se folosește de exemplele caracteristice și convingătoare pe care i le oferă creațiile unor artiști atât de diverși ca modalitate artistică și expresie, cum sînt pictorii Alexandr Deineka, Arkadii Plastov, Martiros Sarian, Gheorghi Nisski, sculptorii Șadr și Vera Muhina, graficienii Vladimir Favorski, Kukurinski, Pahomov și alții.

Evenimentului Unirii fărîlor romine îi consacră un documentat articol acad. Petre Constantinescu-Iași. Incepînd cu pictorii care au participat direct la revoluția burghezo-democratică din 1848 — Ion Negulici, Constantin Daniel Rosenthal și Barbu Iscovescu — încă de pe atunci pionieri al Unirii — și continuînd cu Theodor Aman, Gh. Tattarescu, Carol Pop de Szathmary, apoi cu Nicolae Grigorescu, Mișu Popp și alții — relevă autorul — concepția dominantă despre Unire a acestor artiști, fie contemporani ai evenimentelor, fie urmași ai lor, a fost aceea că principalul autor al Unirii, adevăratul ei făuritor, a fost poporul.

Abordînd șantierul creației plastice contemporane, să menționăm cronică lui Eugen Schileru despre Expoziția anuală de grafică 1958, cronică ce își propune să urmărească bilanțul unui an de activitate a graficienilor și o serie de probleme legate de aceasta, și în primul rînd a modului cum se oglindește în arta noastră nouă realitatea clocotitoare a zilelor noastre, spiritul contemporaneității. Criticul salută cu bucurie „înlocuirea eroului de pînă acum — culoarea, lumina — cu unicul erou cu putință: omul cel nou care construiește valorile materiale și spirituale ale socialismului și care, în felul acesta, se transformă pe sine însuși“. Criticul nu

teoretizează în abstract ci face o analiză atentă a creației mai tuturor artiștilor expozanți, ceea ce, credem este un bun îndreptar atât pentru aceștia cât și pentru alții. Celelalte cronici ale expozițiilor din ultimele luni semnate de Jack Brutaru (expoziția de reproduceri Käthe Kollwitz), Tancred Bănățeanu (Arta populară mongolă), Radu Bogdan (Florica Cordescu), Petru Comarnescu (Constantin Pauleț), Gh. Poenaru (Dinu Șerban, Tantz Demetriade-Șerban, Cici Constantinescu), Traian Vasai (Expoziția închinată centenarului Unirii), Vasile Drăguț (Expoziția bienală a artiștilor amatori) vin să completeze

peisajul plastic al acestor ultimi luni. „Calendrosopul”, ecourile din străinătate și instructivul „Calendar plastic”, rubrică nou înființată, încheie bogatul sumar al revistei, a cărei prezentare grafică (măchetă artistică și tipar) se cere încăodată salutate cu toată căldura.

Militînd pentru o artă inspirată din actualitate, din realitatea zilelor noastre, revista aduce o contribuție prețioasă în opera de culturalizare inițiată și susținută cu atîta pasiune de partid și de guvern. O apariție mai regulată ar mări, credem, eficiența acestui frumos album.

L. Daniel

— De peste hotare —

„NOVÎI MIR” nr. 5/1959



În rubrica permanentă „Jurnalul scriitorului”, revista „Novii Mir” publică gândurile și confesiunile scriitorilor de frunte — sovietici și de peste hotare — oferind o bogată sursă de interpretări privitoare la fenomenele literare cum și informații întotdeauna pline de interes asupra clocotului intim al creației.

După lucida și impresionanta „confessio poetica” a lui Johannes Becher (publicată în nr. 2/1959 sub titlul „Despre poetic”), revista publică în numărul său din mai începutul unei suite de considerațiuni critice asupra creației lui Cehov, datorite lui Ilya Ehrenburg și intitulate „Răsfoindu-l pe Cehov”.

Cehov a fost un mare scriitor realist care a zugrăvit cu pregnanță și talent epoca descompunerii orînduirii feudalo-moșierești din Rusia de la sfîrșitul veacului trecut.

Aceste calități însă — constată Ehrenburg — nu sînt suficiente pentru a justifica dragostea deosebită a cititorilor de astăzi pentru opera lui Cehov.

Ce ne pasă nouă de intrigile curții în care se chinuia Hamlet? Oare sutele de milioane de oameni citesc „Roșu și Negru”

numai pentru a afla cum era societatea franceză prin anii 1820—1830 ?!

Cehov era și el, desigur, legaț prin mii de fire de epoca sa. „Dar — constată Ehrenburg — zugrăvind și contemporanii el scotea la iveală ceea ce putem înțelege și noi. Discuțiile despre rolul filantropiei și falimentul tolstoianismului s-au învechit, dar personajele care purtau aceste discuții sînt vii, — oameni cu virtuți și vîrji, cu speranțe, cu rătăciri și doruri”.

Cehov n-a fost de fel un reprezentant al radicalismului burghez, așa cum încearcă să-l prezinte unii critici. „Dacă ne referim însă la operele lui Cehov, ele ridică probleme la care nici nu visau măcar reprezentanții celei mai radicale burghezii”.

Dar — și în asta constă una din tainele eternității cehoviene — scriitorul, în concepția lui Cehov, nu este un judecător, ci un martor. Aceasta nu din obiectivism, ci din respect pentru adevăratul judecător, a cărui funcție nu vrea s-o uzurpe. Acest judecător este poporul, substituit aci prin cititor. Și Ehrenburg citează, dintr-o scrisoare a lui Anton Pavlovici: „Cînd scriu, mă sprijin cu totul pe cititor, fiind sigur că elementele subiective care lipsesc din povestire le va adăogi el însuși”.

Prin modul cum pune problema, Cehov îi sugerează și rezolvarea.

Cehov judeca de precepte. „Morala” povestirilor sale era însă cu atât mai limpede. Și aceasta este o trăsătură de caracter a omului-Cehov, transplantată de el în artă.

„Arta — spunea Cehov — este bună și specifică prin aceea că în ea nu poți minți... Poți minți în dragoste, în politică, în medicină... dar în artă nu poți minți”.

Și aici rezidă — după Ehrenburg — criteriul viabilității operei de artă. Cehov n-a scris decât despre ceea ce cunoștea foarte bine. A călătorit prin toată lumea trăind vreme îndelungată la Nissa. Când redactorul revistei „Cosmopolis” i-a cerut o povestire despre viața din străinătate, Cehov, fidel crezului său literar, i-a tri-

mes schița „La cunoștințe”, în care acțiunea se petrece la Kuzminki, în Rusia.

Cehov „nu-și crea eroii potrivit unui plan anumit, nu capitula în fața subiectului, ci includea în ei o fărîmă din sine însuși, cum și întreaga sa experiență”.

Onestitatea și precizia descrierii, sugestia și nu preceptul, fuga de pompos și sevizarea elementului semnificativ în fenomenul cel mai obișnuit, iată însușirile care aureolează arta cehovină cu nimbul eternității.

„Au existat probabil — își încheie Ehrenburg prima parte a notațiilor — scriitori mai mari decât Cehov, dar n-a existat — se pare — în literatura universală, nici unul mai cinstit, mai plin de bun simț, mai veridic ca el. Iată explicația dragostei neobosite pe care i-o nutresc cititorii”.

L. Dim.

„LES TEMPS MODERNES”, februarie—martie 1959



U mi s-a părut deloc lipsită de semnificație „mărturia” publicată recent de revista lui Jean-Paul Sartre „Les Temps Modernes” (Februarie-Martie 1959) — cu privire la procesul de „conversiune” intelectuală și morală al unui intelectual catolic la comunism și marxism. Pierre Pervenche analizează cu luciditate metamorfoza sa intelectuală de la fideismul catolic la socialismul științific — oferindu-ne sub semnul unei incontestabile autenticități psihologice procesul de „demistificare” pe care l-ă suferit propria-i conștiință, procesul de emancipare treptată de sub tutela tuturor ipocriziilor și fariseismelor bisericii catolice oficiale și de adeziune întemeiată pe convingere rațională la cauza luptei clasei muncitoare. „Aceste rînduri nu se adresează cîtuși de puțin celor care-și explică prin „cauze sentimentale” sau prin opera lui Satan trecerea unuia dintre ei de la credința creștină la o altă convingere. Aceste rînduri sînt adresate celor care consideră lumina rațiunii drept un mijloc fundamental de care dispune omul pentru a

se călăuzi în scurta sa viață”.

Pierre Pervenche observă că încă în perioada copilăriei — peste credința sa religioasă în divinitatea lui Christ și în veracitatea Evangheliei — s-a suprapus lectura cărților de căpătîiu ale tatălui său: „Originea speciilor” a lui Darwin și „Manualul” lui Epictet — lectură care „a semănat idei și a creat atitudini și habitudini ale căror roade nu au fost pierdute”. „Aceste contradicții au fost condiția libertății mele. Descoperirile și extazele religioase ale adolescenței au avut drept contrapondere exigențele unei rațiuni avidă de experiențe tangibile și de cunoștințe clare”.

Este într-adevăr interesantă descripția pe care o face Pierre Pervenche asupra etapelor eliberării treptate a conștiinței sale de sub tirania „alienării” religioase. Convingerea sa veche cu privire la faptul că „grația divină și caritatea creștină ar putea să transfigureze masa sufletelor și să transforme pe o cale pacifică capitalismul într-o lume socialistă și creștină” — a fost rapid dizolvată și ruinată sub pre-

siunea evidentei faptelor obiective. „Creștinii înșiși m-au demistificat. În ei toți, cu foarte puține excepții, interesele sociale, interesele de clasă, când nu era vorba de interesele individuale — erau mai puternice decât apelul lui Christ la depersonalizare (depouillement), la sărăcia reală...“ Pervenche a cunoscut un episcop care „raționa exclusiv ca un politician“ și care — spre surprinderea de moment a autorului „Mărturiei“ din „Les Temps Modernes“ — „nu părea să dorească profund ca pacea să domnească pe pământ“. Aceste experiențe acumulându-se — Pervenche a fost constrâns să abandoneze credința în eficacitatea dragostei: „mai puternice decât dragostea — erau interesele individuale și interesele de clasă — chiar la cei care predicau iubirea aproapelui... Credeam din ce în ce mai puțin în virtuțile acestei scințite divine pe care Dumnezeu o semăna în adâncul fiecărei inimi; credeam din ce în ce mai mult că resortul istoriei era antagonismul claselor sociale“.

Practica vieții cotidiene, experiența palpabilă a faptelor l-au condus pe catolicul Pervenche — după cum ne încredințează el însuși, — la convingerea că Biserica este o Biserică burgheză și nu „catolică“, că ea profesează o politică care nu-și spune propriul nume „și că este cu totul dificil, chiar imposibil, să fii în același timp fidel intereselor clasei muncitoare și intereselor Bisericii!“ „Biserica ea însăși — exclamă ex-catolicul nostru — prin egoismul ei de clasă... m-a constrâns să o privesc cu ochi materialişti; ea însăși a transformat viziunea mea până acolo încât într-o zi a trebuit să-mi mărturisesc mie însumi: „Tu minți când afirmi că crezi în atotputernicia Spiritului: chiar acolo unde această putere ar trebui să izbucnească

asemenea unui semn al lui Dumnezeu, dominează de fapt legea junglei, sub o formă adeseori ascunsă, dar cu atât mai periculoasă pentru clasele oprimate!“ Pentru Pervenche biserica și-a pierdut ori ce aureolă sacrală, transcendentă — căpătând fizionomia „pur umană“ a unei instituții istorice cu interese terestre bine definite: Pervenche a respins categoric încercările amicilor săi creștini — consternați de evoluția sa laică — de a-i sugera ideea unei distincții între biserica terestră și „biserica mistică“ — amintindu-le tăios că inițial ei i-au vorbit despre biserică pur și simplu — care terestră sau mistică trebuia considerată ca un semn fundamental al realității divine: „a disocia realitatea umană și divină a Bisericii, înseamnă să se stingă acest semn“.

Simultan cu toate aceste procese de conștiință s-a petrecut și un proces de conversiune intelectuală: contactul cu datele efective ale științei i-a spulberat catolicului Pervenche prejudecata cu privire la existența finită a timpului și la existența unui „început în timp“ (alimentând teza creației divine) — apropiindu-l și pe această cale de tezele materialiste ale concepției marxiste.

„Mărturia“ lui Pierre Pervenche cu privire la evoluția sa de la creștinismul catolic la marxism se înscrie prin autenticitatea ei ca o demonstrație palpabilă a forței de atracție mereu crescînde a învățurii marxiste și ca o confirmare elocventă venită din partea unui ex-catolic a tezelor marxismului cu privire la caracterul de clasă al religiei și la rolul de instrument de clasă pe care-l joacă biserica catolică în societatea contemporană.

N. T.

„L'EXPRESS“, 7 mai 1959



Lawrence Durrell a obținut recent premiul celui mai bun roman străin. Primul său roman, „Justine“, a provocat în Franța, Anglia, R.F. Germană, S.U.A., o surpriză

amestecată cu — expresia nu-i prea tare — „jenă morală“. Așa își începe François Erval articolul consacrat noii cărți a lui Lawrence Durrell, intitulată „Balthazar“. Criticul se arată extrem de circumspect

față de scriitorul analizat. Reamintind conținutul primului roman al lui L.D. el notează, nu fără ironie: „Autorul povestește istoria Justinei, frumoasa nimfomană, înconjurată de Nessim, soțul ei, comerciant copt, extrem de bogat, de Clea-lesbiana, de diplomați corupți, de agenți secreți, de pederastați. Și toate acestea pentru a examina metamorfozele amorului“. Dar, așa cum rezultă din cronică, L.D. se vrea și filosof.

Concepția lui Lawrence Durrell se caracterizează prin refuzul absolut al vieții, unit cu acceptarea josniciei'or capitalismului. Pretenții filozofice, un abur mistic, strania conjugare a abstractului cu obscenul, lamentabila falsificare a realității, tot cinismul experiențelor de viață trăite de o societate disolută, apar în cărțile și în declarațiile lui Lawrence Durrell. Scriitorul acesta reia propozițiile celui mai reacionar idealism folosindu-se de ele ca de certe formule sacramentale, care spun tot, explică tot și închid ori ce controversă. Ignorând cu ostentație fondul social și perspectiva istorică a fenomenelor umane, Lawrence Durrell emite considerațiile cele mai paradoxale în goană după un succes făcut din nedumerire, curiozitate așiftată și contrazicere a celui mai elementar bun simț. Lawrence Durrell descrie corupția condiției umane, singurătatea ființelor, egoismul oricărei existențe, încercând să generalizeze un proces care are drept obiect precis parazitismul claselor exploatatoare. El investimintează în seducțiile unor misterioase legi generale ceea ce reprezintă limpede și fără echivoc prăbușirea lumii burgheze. Opera sa, indiferentă la apelurile realității, va sfârși prin a pieri uitată sub mormanul de minciuni pe care le înalță într-o artificială construcție, ideologia claselor stăpînitoare.

Pe bună dreptate, observă François Eral, că, dacă ultimii 15 ani au fost cu totul nefertili pentru literatura occidentală „ceea ce ne face să fim atenți față de ori ce încercare originală, totuși sintem gata prea iute să vorbim despre genii“.

François Eral constată cu uluire că

scriitorul «prezinae patronajul neașteptat și insolit al lui Einstein și al științei moderne. S-ar putea discuta lung timp în ce măsură Proust a fost marcat de teoria duratei bergsoniene, dar ori care ar fi concluzia acestei dezbateri trebuie să convenim că influența lui Bergson asupra scriitorului francez a fost mai directă decît influența noțiunii „spațiu-timp“ asupra lui Durrell».

„Balthazar“ este „Justine II“ căci, scrie în continuare François Eral, „nu numai că ne întîlnim cu aceleași personaje, dar asistăm încă odată la aceleași evenimente“. De astă dată personajul principal pare să vină din urmă cu 15 secole, fiind un mag investit cu toate misticismele epocilor revoluate.

Criticul publicației franceze își încheie articolul plin de reticențe și de suspiciuni cu privire la valoarea operei.

În același număr al „Express-ului“ se află un interviu cu Lawrence Durrell, care spune multe despre formația morală și ideologică a scriitorului. Lawrence Durrell s-a născut în India. Cu ce se ocupau părinții săi, autorul omite s-o spună. La 12 ani a plecat să-și facă studiile în Anglia. Dar la 18 ani părăsește Anglia, oagabondînd prin Europa în tovărășia lui Henry Miller. În timpul războiului Lawrence Durrell „se trezește atașat (aceasta-i expresia fals mirată a scriitorului) la serviciile diplomatice ale Foreign-Office-ului. Mai întîi la Atena, apoi la Cairo“. În Cipru, unde el „își refugiază meditațiile“ (ca să-l cităm), Durrell scapă de trei ori de gloanțele patrioților care găseau se pare nu fără îndreptățire că are înfățișarea unui agent al Intelligence-Service-ului.

Toate acestea nu-l împiedică pe Lawrence Durrell să declare cu o aparentă naivitate că „existența poetului confirmă viața societății, aceasta din urmă fiind reflexul celei dintîi“. Vorba celui care-l interviuiază și care socote că această îndepărtare de la real seamănă cu o mănășă întoarsă pe dos: „îți trebuie o oră ca să te obișnuiești cu acest limbaj“. Și are dreptate de aceea cînd numește logica lui

Durrell o perversă inversiune intelectuală. Celelalte opinii ale lui Durrell sînt 1) Explicația marxistă a operei de artă este o glumă; 2) Politica și istoria sînt deșertă-

ciuni anistorice; 3) amorul este culpabilitate. În fine, scriitorul conchide prin a se defini textual: „Sînt o brînză de Camambert”.
E. D.

„NEUE DEUTSCHE HEFTE” nr. 55/1959



În revista vestgermană a apărut un articol semnat de Heinz Steinberg cu titlul „Timpul liber — o problemă a politicii culturale”. Întrebarea pe care și-o pune autorul și desigur și alții, este următoarea: ce fac salariații în timpul lor liber? Neîfiind în stare să găsească o concluzie la problema abordată, Heinz Steinberg se mărginește la descrierea nudă a unor fenomene din viața cultural-politică vestgermană, mărturisind totodată sincera lui îngrijorare. Sînt sociologi — spune Heinz Steinberg — care cred că statul ar trebui să dirijeze timpul liber pentru că „masele nu sînt capabile de o planificare înțeleaptă”. Aceștia, după părerea autorului, se gîndesc probabil la tradițiile organizației naziste „Kraft durch Freude” („Putere prin bucurie”) după modelul luat din Italia fascistă. Autorul face următoarea comparație: Un nobil care trăia în veacul al XVIII-lea își petrecea vremea vînzînd, scriînd, transformîndu-și parcul sau supravegînd munca iobagilor săi pe ogoare. Domnul baron, de fapt, avea timp liber cîu poștea. Iobagii de pe moșia lui, dimpotrivă, erau forțați să lucreze pînă la extenuarea fizică, iar duminicile trebuiau să răspundă cerinșelor bisericii. Ei n-aveau timp liber de loc. Astăzi, situația este inversă, pretindee autorul. Baronul, — cei drept — cîștigă mulți bani, dar e veșnic hărțuit de la o conferință la alta, obsedat de cursul bursei internaționale, etc. Nu mai dispune așa dar de timp liber Muncitorii din întreprinderile baronului însă și-au cîștigat dreptul la cîteva ore de odihnă și nimeni nu poate să se atingă de ele. Heinz Steinberg, prestidigitator al paradoxului uită însă condițiile insuportabile ale muncii în întreprinderile baronului,

uită sistemul de exterminare fizică și psihică în vigoare în marile uzine capitaliste. Pe bună dreptate remarcă însă deruta în folosirea timpului liber din pricina modului de viață capitalist.

Autorul scrie textual: „că e ceva putred în politica culturală germană, reiese și din constatarea că nu există un institut științific care să cerceteze problema culturii poporului”. Această constatare a unui cetățean al Germaniei Federale, nu este decît confirmarea tristului adevăr indeobște cunoscut. În statul vestgerman nu e loc pentru cultură, principala și unica preocupare a șorurilor conducătoare este reînnarmarea, aceasta funcționînd, fără îndoială, mult mai bine.

Mulți oameni — se arată în continuare — urmăresc cu pasiune emisiunile radiofonice cu concursuri-ghicitoare, dar și acest lucru e departe de a putea fi considerat ca un fenomen cultural. De altfel înseși aceste emisiuni ar trebui abia să capete un conținut care să se apropie de ceea ce s-ar putea numi cultură. Pe de altă parte, nevoia de cărți este cu mult mai mare decît se crede. În R.F.G. nevoia aceasta este din păcate satisfăcută cu o literatură inferioară, cu cărți care nu costă mult sau se pot împrumuta din comerțul particular. După părerea autorului, un stat „democratic” poate combate această literatură străduindu-se să ofere populației cărți bune în cantități suficiente. Heinz Steinberg sugerează ideea unei legiferări a activității bibliotecilor pentru a feri tineretul de literatura proastă. O asemenea măsură și-ar atinge scopul numai atunci cînd ar exista cărți bune pentru tineret, dar lipsa lor în prezent se face — recunoaște autorul articolului — foarte simțită.

E uimitoare naivitatea d-lui Heinz Steinberg care nu vede sau nu vrea să vadă că statul vest-german își hrănește tinerețului în mod intenționat cu literatură proastă și tendențioasă, dar propice scopurilor sale militariste. Cum altfel ar putea să mențină treaz în tineretul său spiritul S.S.-ist, de care are nevoie pentru viitoarele „aventuri” revanșarde?

Totuși, adaugă el pe bună dreptate, sumele cheltuite pentru scopuri culturale, indispensabile unui stat „democrat”, dacă nu din alte motive dar măcar pentru a se putea măsura cu alte state, sînt incomparabil mai mici față de cele cheltuite în scopuri militare. Credem indicat să amintim cu acest prilej că bugetul Uniunii Sovietice pe anul 1959 dintr-un total de cheltuieli de 707,2 miliarde ruble prevede 232 miliarde pentru scopuri social-culturale și numai 96 miliarde pentru apărare, iar bugetul R.P.R. dintr-un total de cheltuieli de cca. 51 miliarde lei prevede cca 12 miliarde pentru scopuri social-culturale și numai 3,6 miliarde pentru apărare.

Pentru a nu supăra cumva pe domnul Adenauer, autorul se grăbește să adauge însă imediat că nici nu-i trece prin gînd să susțină că Republica federală ar putea să reducă sumele atît de necesare pentru măsuri de securitate.

Nu mai rămîne atunci nimic cînd și palele tentative de critică se tocesc într-o împăcare generală și într-o grije dezolantă de a nu atinge cumva în vre-un fel sacrele baze economico-politice ale regimului Germaniei Federale.

În aceeași număr, revista publică un articol intitulat „Sciziunea limbii germane”. Richard Gaudig, autorul acestui articol, e supărat șoc pe toți comuniștii, pe Uniunea Sovietică, pe tot lagărul socialist! Judecați și dumneavoastră. R. D. Germană pretinde a fi un stat independent și se izolează tot mai mult de Republica federală. R.D.G. rupe și ultima legătură cu trupul celeilalte Germanii: comunitatea de limbă. Iată pînă unde s-a ajuns! În R.D.G. se folosește un vocabular de propagandă, cuvinte care au pierdut sensul lor inițial german de pildă: „imperialism”, „pace și

democrație”, „revizionism”, „activitate”, etc. Un alt motiv de indignare este faptul că „ateiștii” din R.D.G. își permit să folosească cuvîntul „sfințit” (monopol al sfinților din R.F.G.). Autorului articolului nu-i place faptul că — auziți — comuniștii folosesc cuvîntul „fascism” în loc de „național-socialism”. De ce deosebesc două feluri de „democrație”, „cea burgheză” și cea „populară”? Pedantul gazetar german clocotește de indignare! Sentimentul său național este ultragiat prin așa zisa tentativă de scindare a limbii. Ofensiva pașnică a socialismului nu-i dă pace acestui zelos scutier al militaristilor germani. Armele obișnuite ale propagandei burgheze nu prea au succes. Minciuna nu se poate împotrivi adevărului. Ce și-a zis însă domnul Richard Gaudig: Marxismul este o știință care și-a dat roadele. Nu se poate dovedi că nu există imperialism, că oriunduirea comunistă nu e net superioară oriunduirii capitaliste. Ce rămîne de făcut? Dacă nu se poate contesta conținutul, realitatea, ce-ar fi să alungăm pur și simplu termenii? Sub un pretext oarecare, decretăm desființarea cuvîntelor „luptă de clasă”, „democrație”, „internaționalism” și nu mai avem nici o bătaie de cap. Nimeni nu ne va mai putea învinui pe noi cei din R.F.G. că sîntem militaristi, revanșarzi, etc. — cum sîntem — fiindcă nu vor găsi cuvintele necesare pentru aceasta. Pornit pe panta deducțiilor „inteligente”, autorul articolului formulează și alte opinii pline de interes. Noi sîntem belicoși? Doamne fereste! Comuniștii vor război — strigă el. Doriți argumente? Iată-le. Folosește fiecare om cuvinte care îi sînt cele mai apropiate, adică marinarul cele marinărești, negustorul cele de natură comercială, sportivul cele sportive? Cu o „logică desăvîșită”, reiese de aici că, de vreme ce comuniștii folosesc cuvinte ca „luptători”, „lupta împotriva secetei”, „ofensivă”, „acțiuni”, „mobilizare”, etc. aceasta înseamnă că ei sînt militaristi și războinici. Unde, se întreabă autorul, este mult lăudata iubire de pace a comuniștilor? Influențele noului limbaj se fac simțite și în literatură și nu numai în cea din R.D.G. ci,

precum susține autorul cu o nobilă durere, pînă și în cea vest-germană. Richard Gaudig vrea să dea o lovitură nimicitoare și poporului vest-german care tot cere pace, destindere, tratative, etc. Ce-ar fi să-i răpim vocabularul, ca să fie obligat să tacă? El propune deci o combatere cît mai urgentă și energică a acestor cuvinte primejdioase și speră să euleagă rezultate de o „însemnătate fundamentală în lupta spirituală cu comunismul“.

Aceste năstrușnice lamentații asupra destinului limbii germane, ar rămîne caraghioase dacă n-ar conține un fond odios. Cînd cei care instalează pe teritoriul lor rachete atomice și se pregătesc de război strigă că-i supără cuvîntul „luptă“, nu mai avem de a face cu un spectacol ridicol, ci cu o ipocrizie grosolană și detestabilă.

D. Ludovic