

# Viața românească

1964  
IUNIE

Revistă a Uniunii Scriitorilor din R. P. R.

6

Anul XVII

## Cuprins

	Pag.
ION BRAD : Descoperirea familiei (fragment de roman)	3
V. VOICULESCU : Versuri pe un vas de Argeș ; Basm	41
DAN DEȘLIU : Trișca ; Pomul doar ; Flaut în noapte ; N-ai văzut o balenă albastră ?	43
FLORIN MUGUR : Sfirșitul adolescenței ; Tinerii	46
<b>Scriitori români contemporani</b>	
SAVIN BRATU : Marcel Breslașu	48
★	
RADU POPESCU : Tudor Vianu	63
<b>Cronica literară</b>	
MATEI CALINESCU : „O viziune a sentimentelor“ de Nichita Stănescu ; „Vis planetar“ de Cezar Baltag	67
<b>Pe marginea cărților</b>	
AL. PHILIPPIDE : Tatiana Nicolescu : „Tolstoi și literatura română“	78
DEMOSTENE BOTEZ : Dorina Rădulescu : „Virtje“ ; Florin Mugur : „Serile din sectorul Nord“	80
MIHAIL PETROVEANU : Nicolae Velea : „Opt povestiri“	84
<b>Critică și actualitate</b>	
SILVIAN IOSIFESCU : Între tradiție și inovație	89
HORIA BRATU : Kafka și critica marxistă	104
<b>Cronica ideilor</b>	
Acad. ATHANASE JOJA : Originile logicii aristotelice	133
<b>Cronica plastică</b>	
PAUL CONSTANTIN : Expoziția retrospectivă Alexandru Ciucurencu	146

5.17.484

## *Cronica filmului*

D. I. SUCHIANU : „Total pentru Eva“ 154

## *Miscellanea*

15 ani de la constituirea Uniunii Scriitorilor din R.P.R. (**L. Daniel**) — Al. O. Teodoreanu (**Șerban Cioculescu**) — Un poet : Gheorghe Bărgăoanu (**Demostene Botez**) — Sevcenco, bardul național al Ucrainei (**Tatiana Nicolescu**) — Sartre : „Metafizica e un lux“ (**D. L.**) — Un an de poezie italiană (**J. M.**) 157

## *Cărți noi*

A. Vlahuță : „Scrieri alese“ (**Z. Ornea**) — Dumitru Corbea : „Puntea“ (**Eugenia Tudor**) — Octavian Goga : „Poezii“ (**Aurel Martin**) — Romulus Rusan : „Expres 65“ (**Alexandru Sever**) 171

## *Revista revistelor*

— din țară —

„Orizont” nr. 1—2/1964 (**Sanda Radian**) — „Contemporanul” nr. 16/1964 (**L. D.**) — „Gazeta literară” nr. 15—17/1964 (**Tudor Rotaru**) 180

— de peste hotare —

„Les temps modernes” nr. 207—208—211—214/1964 (**G. P.**) — „Le Figaro littéraire” nr. 935/1964 (**E. P.**) — „Neue deutsche Hefte”, ian.—febr. 1964 (**D. Ludovic**) — „Mercure de France”, nr. 10/1964 (**P. G.**) 186

ILUSTRAȚIA DE PE COPERTĂ : F. Massereel : Vara (gravură)

Director : MIHAI RALEA

Colegiul redacțional : Acad. TUDOR ARGHEZI, AUREL BARANGA (redactor-șef adjunct), Acad. MIHAI BENIUC, Acad. GEO BOGZA, DEMOSTENE BOTEZ (redactor-șef, membru corespondent al Academiei R.P.R.), LUCIA DEMETRIUS, PAUL GEORGESCU (redactor-șef adjunct), Acad. IORGU IORDAN, Acad. ATHANASE JOJA, Acad. AL. PHILIPPIDE, Acad. ZAHARIA STANCU, D. I. SUCHIANU,

TUDOR VIANU

Redacția : Bd. Ana Ipătescu nr. 15, telefon 11.88.85 — Raion „30 Decembrie,” — București

# Descoperirea familiei

— fragment de roman —

de Ion Brad

„Hai, noapte, să facem schimb,  
Să-ți dau trei cupe de vin  
Și strugurii dintr-o vie  
Și snopii dintr-o câmpie,  
Să-mi dai liniștea ta mie“.

(Poetul popular)

**O**ctavian Borcea era supărat. Maică-sa, Mărie, îi spusese părintelui Ardeleanu, la spovedanie, că feciorul ei s-a supărat „pe viață“. Și viața însemna, înainte de toate, el însuși. De aici pornea și supărarea pe bătrâni, pe copii, pe colectivă, pe președintele Ion Cires, pe văru-său învățătorul, pe toată lumea. Numai că omul nu pipăise cu degetele sale aspre, țărănești, rădăcinile ascunse ale acestui adevăr. De aceea, căuta înfrigurat, fără să știe limpede în ce pământ stau împlintate aceste rădăcini. Schiopăta dibuind, sau chiar orbecăia. Se ferea însă cu grijă s-o recunoască deschis. Fată de sine și mai ales față de alții. În nici un caz față de copiii săi. Octavian avea șase copii : Petre, Artimonuț, Axente, Ion, Lucreția și Octavian cel mic. Pe când trăise, Silvia, mama copiilor, le era mai apropiată, li se lipise de suflet. Părea să fie între mamă și copii o solidaritate amară, o înțelegere tăcută și definitivă, cu toate că și Silvia, adeseori, pe cei mici, îi mai jordănea. Era o solidaritate născută firesc și spontan, ca să poată îndura mai ușor bătăile lui Octavian. Bărbatul își bătea nevasta, nu prea des, ce-i drept, dar din te miri ce. Pe copii, de asemenea. Și cum erau mulți, aproape nu trecea săptămână fără supărări și lacrimi în casa lor. Crescînd copiii, încăierările s-au rărit și Octavian își putea aminti acum, cu precizie, aproape despre fiecare copil cînd îl bătuse ultima dată și pentru ce anume. Nici nu trecuseră, de altfel, prea mulți ani de la aceste încercări de a-i ține în mînă, de scurt, să n-o ia razna. La orice mișcare, copiii trebuiau să vadă pumnul.

La fel îl snopise în bătăi și pe el bătrînul Artimon. Aceleași vorbe i le striga în față, pe care le repeta și Octavian, săptămîină de săptămîină : „Ori vă omor, ori vă fac oameni !” Era un vechi obicei de a crește copiii, îndătinat la multe familii țărănești. Scurt, să țină minte : „Ori vă omor, ori vă fac oameni !”

Octavian își așeza copiii în rînd și-i cîrpea cu biciul. Dacă unul greșea ceva și ceilalți îl tănuiau sau încercau să-l tănuiască, îi bătea pe toți. Silvia, în ocazii de acestea, fugea afară din casă. Mai ales iarna. Se ascundea în grajd dacă-i bătea în casă, ori în casă dacă-i bătea în grajd, mîngiindu-se în felul său deznădăjduit : „Numai să nu-i auz cum strigă !” Vara se ascundea în pivniță, căutîndu-și ceva de lucru, ca să n-o cheme bărbatul înapoi. Numai bătrîna Mărie se așeza în fața feciorului :

— Dă în mine, mă !

— Dumneata feri laoparte, că n-ai treabă !

— Ba am, mă, că eu ți i-am crescut. Tu nici nu veneai să-i vezi, pînă nu erau de un an !

— Ori fac oameni din ei, ori le sulesc grumazu' și-i omor ! Încheia Octavian și răsuca biciul în aer ca Ilie fulgerele.

De omorît nu i-a omorît, dar oameni i-a făcut.

Cel mai mare, Petre, era inginer metalurgist, specializat în neferoase, la o uzină din București. „Pe el cînd l-ai bătut ultima oară mă, și de ce ?” se întrebă Octavian, strein. „Pentru ea... Da... Atunci, că altădată nu l-am mai bătut. Pentru Saveta...” Al doilea, Artimonuț, rămăsese acasă la plug, se însurase „pe curte” cu o fată singură la părinți. Acum, colectivist fiind, conducea o brigadă de cîmp. „Pe tine, mă amăritule, te-am bătut mai des. Ai fost mai aproape de pumn, nu te-am putut da să faci lice-auăle. Te-am pocnit, să ții minte, să-nveți școala mea de-acasă. Poate că nici nu ți-o stricat.” Cu el, deocamdată, Octavian părea să fie mai îngăduitor. Înclina să creadă că nu l-a bătut degeaba. Deocamdată. Al treilea băiat, Axente, inginer agronom, era încă neînsurat. Lucra la o gospodărie colectivă tocmai în Dobrogea. „Tu ai scăpat mai ușor și-mi pare rău. Acum îi prea tîrziu. Nu mai țin minte cînd te-am plesnit și de ce. Că, mă, anu trecut era să ne încăierăm, da te-am lăsat în plata Sfîntului... Și-o fost mai bine așa ! Altfel.. cine știe ce ieșea. Ne făceam de minunea lumii...” Ion era student la chimie. „Pe tine, ultima oară te-or bătut porumbei și fetele popii, nu eu, mă ! Așa să știi...” Pe lîngă numele Lucreției, elevă de liceu, Octavian trecea mai grăbit. Pe ea n-o cîrpitea niciodată, dar nu de prea mare dragoste. Din alte motive. Cînd ajungea la sfîrșit, să se împiedice și de Octavian cel mic, Veanu, cum îi spuneau în familie, tatăl se înmuia, dădea semne de oboseală. Mezinul era deocamdată lîngă el, terminase șapte clase în sat și acum urma să aleagă : rămîne acasă la plug, ori intră la o școală tehnică de meserii. După moartea Silviei, Octavian, trist, îngrijorat, speriat de singurătatea în care se trezise, simți c-ar fi vremea să-și lipească și el sufletul, în sfîrșit, de copiii săi. Era însă prea tîrziu. Ei crescuseră mari, la distanță, ca puii stejarului care răsar mai departe de trunchiul părintesc, să nu se sufoce sub coroana-i nemiloasă. Iubirea lor pentru Octavian era un amestec ciudat, rece, de recunoștință față de părintele harnic, gata să facă orice numai să-și vadă copiii în rîndul oamenilor, și de crispăre surdă, prelungită în nervi din anii copilăriei aspre, muncite, supusă



la proba de foc a bătailor. Acel „ori vă omor“ cu care începea învățătura vieții, repetat tot timpul printre lovituri, le rămăsese înfipt în creier, în inimă, fără voia lor. Își iubea tatăl cu asprime și îndărătul reținerii se putea ghici ușor amintirea dureroasă a vieții amărâte și scurte a mamei lor. Octavian simțea acest fapt, dar încă nu-l înțelegea bine, nu-i plăcea să se gândească la el cu hotărâre. Peste toate aceste necazuri, îi lega însă acel sentiment tainic și trainic, plin de putere și mândrie, al familiei Borceștilor, oameni de frunte în Zăpadia. Dacă se atingea cineva de unul din ei, fie chiar și de Octavian, intrau în funcțiune niște resorturi ascunse, puternice, care se strîngeau brusc, sub formă de carapace. În asemenea momente, Octavian era mîndru de copiii lui. Îl supăra doar gîndul, sau poate nici nu era un gînd clar, ci numai o presimțire, că i-a pierdut din mînă, că nu le mai poate porunci ca altădată, că nu-i mai poate obliga să repete felul său de-a vedea viața, de-a gîndi, de-a trăi și acționa. Uneori căuta să se liniștească singur : „Că, mă, lasă-i în pace, ce tot ai cu ei ? Acum îs mari și e normal să fie așa, să te întreaacă pe tine. Tu n-ai școli și liceaună, ca ei. Lasă-i în pace, mă !“ Dar nu-i lăsa. Celor mai de departe le scria, sau cînd veneau pe-acasă le spunea fără ocol : „Că, mă, pare că sînteți niște străini. Nu mai ascultați nimic de mine !“ Ce să asculte, nu-i era nici lui prea limpede. La cei mai mici se răsteya cu vorbe tari. Numai cu Artimonuț, mai bine zis cu nevasta lui, cu Anuța, se înțelegea. Aceasta, inteligentă și vicleană, îi dibui repede urzeala firii și știa cum să-l înnoade, cum să-l îmbrobodească în vorbe și atenții.

★

„Pentru ea... Da... Atunci, că altă dată nu l-am mai bătut. Pentru Saveta...”

Petre Borcea, băiatul cel mai mare al lui Octavian, n-avea, decît foarte rar, dispoziția sufiletească și răgazul de-a se întoarce la acel moment convulsiv al tinereții. Răpăitul ultimelor palme primite de la tatăl său se întorcea din spațiile depărtate ale memoriei odată la cîțiva ani. Atunci era semn că inginerul încercase vreo amărăciune care-l împingea la un examen scrutător, la întoarceri acute și rememorări. Altfel, zi de zi, omul urma ca totul alte traectorii, grăbit din spate de ritmul vieții necunoscute și nebănuite de părinții săi.

În toamna anului 1961, Petre, întors numai de cîteva zile în București, după o călătorie de studiu făcut în cîteva țări străine ca specialist, se trezi într-o dimineață cu o scrisoare de la tatăl său. Nervos, supărat din cale afară că nu-i ieșeau calculele tehnice necesare unei argumentări pe care o făcea, fiind absolut necesară în cadrul amplului său raport către minister, atunci cînd văzu plicul albastru se destinse pentru moment. Își spuse, fără să stea prea mult pe gînduri : „Precis că-mi scrie iar despre pămînt. Noi ne chinuim cu aliajele rare, oamenii zboară în Cosmos, și el tot nu-și mai ridică ochii din țărîină. Ah, tată, ne-am încapățînat, bine că dă sfîntul să mai terminî și tu odată cu pămîntul. Acum se încheie colectivizarea, azi-mîine, și-o să te liniștești și tu. Poate și se mai dezbracă inima de crusta neagră a pămîntului. Dacă trăia mama, acum ar fi fost și ea mai fericită. N-ar mai fi plîns și nu te-ai mai fi uitat nici tu urît la ea. Poate i-ai fi spus chiar și vreo vorbă bună. Poate ne-am fi strîns cu toții, ca într-o familie adevărată, să petrecem,

să cîntăm. Da, da, tată, de ce să nu cîntăm. „Cum să cîntăm?” se cenzură singur. „Așa, să ne uităm la obrazul scorțos și crăpat al pămîntului, să-i rîdem în ciudă că nu ne mai poruncește el. Adică vouă, că de mine a încetat de mult să-și mai bată joc. De-acum încolo n-o să vă mai poruncească nici vouă cum să trăiți, tată!...”

Mama... Familia... Tata... Pămîntul...

Furat pe nesimțite de gîndurile acestea, lui Petre i se păru plicul albastru, pe care-l ținea în mînă, un lucru tare ciudat. Firesc ar fi fost să-l desfacă îndată și să citească dintr-o privire slovele mari, cunoscute, cu care ușor se acoperă o pagină. Dar nu-l desfăcu. Îl așeză pe masă. Încercă să-și termine fraza lăsată la jumătate, dar nu reuși. Se uita lung la hîrtiile albe, apoi își muta iar privirile la plic. Acesta începu să se închidă încet, încet la culoare, pînă deveni, din albastru, negru. Literele, scrise chinuit, semănau c-o rădăcină căznică, bătrînă. Fiecare părea să fie înfiptă într-un petec de pămînt sfîșiat, rupt din plicul acela întunecat, alungit, lăbărțat ca un hotar întreg. De ce-i veneau în minte, tocmai lui, toate locurile și pămînturile lor din Zăpadia, povestea fiecăruia din ele? Doar nici nu erau așa de multe. Atunci de ce să se amestece iar blestemata de țărînă printre rezistențe nebănuite, printre energii și temperaturi abia în mintea lui închiphuite? Și totuși, inexplicabil, tatăl său îi apărea în față, la capătul fiecărei șirinci de pămînt din hotarul lor îndepărtat. Octavian n-a pus umărul să răstoarne pe nimeni, ca să fie ale lui, dar nici n-a apărât pe nimeni. „Nu, nu, tată, trebuie să recunoști că n-ai apărât pe nimeni!”, vorbi Petre, de parcă l-ar fi avut chiar în față, aici, lîngă biroul lui. Ca să-ți dovedesc, hai să ne gîndim la străbunicul, la Petre cel bătrîn, căruia îi port numele. Nu-mi pare rău că m-ați botezat ca pe el. L-am iubit mai mult decît pe tine. Supără-te, dar așa-i, n-am ce-ți face! Cînd a închis ochii, eu îmi terminam liceul. A trăit optzeci și cinci de ani. Ce om, ce munte de om era bătrînul! Om sărac. Toată viața n-a avut mai mult de două jugăre de pămînt. Dar lucra într-al grofului, cît zece. Nevasta i-a murit încă tînără și el nu s-a mai însurat. Zicea că nu vrea să-i încurce socotelile feciorului, ale bunicului Artimon. A rămas în aceeași casă și curte, cu drept de folosință pîn-la moarte. Tot acolo s-a așezat și nepotu-său, Octavian”.

Petre începuse să vorbească despre tatăl său ca despre un străin.

De mult, cînd ieșeau la coasă împreună, trei bărbați în floare, culcau două iugăre de iarbă pînă la amiază. Nu știa nimeni din sat cum fac, cum dreg, că nu răsufă o vorbă din casa lor. Și azi mai cumpărau o sfoară de p\_mînt și mîine încă una. De la cine, parcă nici ei nu știau. Le trebuia pămîntul ca apa și aerul. Altfel, crăpau de sete, se sufocau. Li s-ar fi uscat brațele, le-ar fi secătuit puterea aceea din trup, aprigă și tăioasă ca oțelul gata să se prindă cu toate necazurile vieții. Și erau destule necazuri, n-aveau, din partea lor, a se plînge. Așa era lumea. „Ce poți face?” Asta era vorba lor: „ce poți face?” Își luau coasa și sapa și se duceau pe-aici încolo, că hotarul Zăpadiei era mare și plin de dealuri. Toate trebuiau suite și coborîte. Nu puteau ști după care se mai ascunde o sfoară de pămînt, care ar putea ajunge al lor. Numai dealul Valezărului cît e de înalt! Dealul Spinului e și mai mare ca el. „Arză-l focul, să-l arză” se trezi blestemînd inginerul. De cîte ori l-a trecut Petre, străbunicul meu, și-ncolo și-ncoace. A tras cu coasa pînă și-a lovit-o de coasa morții. Hoașca dracului, că numai de ea nu i-a fost frică bătrînu-

lui niciodată ! Doamne, drag îi mai era să trăiască. Dar din ciocnirea asta, coasa bătrînului se rupse și el căzu într-un genunchi. Acolo l-a lovit. De la piciorul acela îi veni sfîrșitul. Își tîra piciorul cu greu, din grajd pînă în casă. Erau case noi, cu pridvor, de ciment. Am lucrat și eu la ele, împreună cu ceilalți frați. „Ridicați, măi, cărămizi că sînteți mari, ne-ai zis, tată Octaviene. Vouă vă rămîne casa, că n-oi duce-o cu mine în țintirim“. Camerele erau podite cu scînduri. Îți erau tare dragi, nu-i așa, tată ? Umblai pe ele parcă mai drept, mai mîndru, uneori chiar zîmbeai. Sau numai ni se părea nouă ? Cred că numai ni se părea, fiindcă repede îți încrețeai fruntea. Tăceai mult. Cîteodată ziceai că ai fi putut cumpăra cu banii cheltuiți pentru casă două jugăre de pămînt. Dar noi eram mulți acum și nu mai încăpeam în odăile vechi. Cînd ne potriveam toți la masă, eram unsprezece. Cei mici mîncau deoparte, la o măsuță, tocmită anume pentru ei. La masa mare eram înaintați pe rînd, cu trecerea anilor, de parcă am fi primit grade militare, nu alta..“ Bătrînul Petre venea din grajd, unde și dormea. Șontic, șontic, abia urca treptele noii case. De cînd îl durea piciorul, se scula tîrziu, cu toate că nu închidea un ochi toată noaptea. Venea să se așeze lângă sobă.. În iarna aceea a stat cam mult lângă sobă. Altădată n-o căuta așa des. Silvia, nora lor cea tînără, îi da de mîncare.

— Tot așa te doare, moșule ? îl întreba ea, punînd mîna pe dunga patului de care bătrînul își rezema piciorul bolnav, uscat, învinețit.

— Ie, mă doare !

— Să-i zic lui tata Artimon, să te ducă la doctoru' ?

— Ba eu nu, nu mă duc, că n-am fost toată viața. Dă-i în foc de doctori, sluga tatii ! Ce dă Dumnezeu, nu pot lua ei ! Copîrșău îmi trebuie mie, că-i vremea !

— Doamne, moșule, cum vorbești și dumneata ! zicea Silvia.

Bătrînul mîncă apoi lapte din blîdul așezat pe marginea sobei. Nora cea tînără, cum îi zicea nevastei nepotului, îi da pită moale, ca s-o poată îmbuca mai ușor. El o-mpărțea însă cu careva din copiii mai mici — cu strănepoții. După ce termina de mîncat, își aprindea pipa. Avea o pipă ieftină, de pămînt ars, cu capac de tablă. I-o adusese Petre, într-o vacanță de Crăciun, din bruma sa de lei economisiți. Se bucura ca un copil de orice dar, de orice vorbă bună. Aprindea pipa, dar i se stingea repede. Și asta numai de-o vreme încoace. Bătrînul nu se supăra prea tare, o bătea de palmă și scotea tutunul. Îl punea apoi în gură, pe partea dreaptă, la măsea. Era obiceiul lui vechi de tot, să țină „băgău“. Ce-i puteau face ! Numai că zeama aceea roșcată, amară, îi umplea gura și trebuia s-o scuipe. Și unde era s-o scuipe, decît jos.

— Nu mai stupi pe jos, nu vezi că-s podele ! se răstia Octavian, adeseori, la bunicul său. Vorbele astea îi cădeau pe cap ca o grindină. Copiii vedeau suferința bătrînului, le era milă, dar n-aveau voie să se amestece.

— Lasă-l, mă, că-i om bătrîn ! Dă-i pace, că eu curăț, nu tu ! răspundea, cu îndrăzneală tristă, Silvia. Mărie, nora adevărată a bătrînului, tăcea, ca de obicei. Ea nu-l avea așa de bine pe socru-său. De mult. De totdeauna. Cine știe de ce !

Bătrînul nu zicea nimic, se uita lung la Octavian, apoi își pleca ochii în pămînt. I-ar fi dat una cu bîta, dar n-o făcea. Știa că e uricios și rău de gură. Își lua măciuca și șontic-șontic, hai pe trepte în jos, se ducea în grajd, în *poiată* cum îi spuneau.. Acolo nu se mai putea agăța de el. Vor-

bea liniștit cu vacile, își aducea aminte de te miri ce, de atâtea și atâtea întâmplări, învîrtejite ca frunzele de vînt, peste viața sa lungă și lată cît o cîmpie. Se văita din cînd în cînd și-și pipăia genunchiul. Durea, blestematul, se învinețea. Întunecarea pielii anunța cangrena. Liniștea bătrînului o tulburau numai iepurii de casă, aduși de Artimonuț. „N-o avut și copilul ăsta de lucru — zicea. Acum strică toată *poiata*, își fac găuri pe sub *iescăle* și rod ce-apucă. Ui, ce ochi au, ca dracii ! Și se cotolesc cu mîtele, nerușinații !”

În casă, discuțiile continuau. Deobicei Silvia îi spunea lui Octavian :

— Bine, măi Octaviane, că-l dai afară din casă. O fost bun săracu' pînă ne-o cumpărat iugărele și ne-o crescut copiii !

— Că tu, vezi-ți de treabă, să nu te plesnesc peste gură. Nu cu tine am vorbit. L-am *fipt* eu afară din casă, tu ? Da' de ce stupește pe jos, nu vede că-s podele ? Ha, tu, nu vede ?

Silvia tăcea și-o podideau lacrimile. Așa era ea, obidoasă, iute-iute cu năframa la ochi. Iar pentru bărbatu-său nu se putea afla un lucru pe lumea asta să-l scoată mai repede din sărite ca lacrimile. Parcă-i picau pe suflet, picături reci pe o sobă încinsă. Și de multe ori femeia se trezea c-o palmă. De cîte palme de-astea nu-și aducea aminte Petre, inginerul. Și multe le primise maică-sa și din pricina lui.

Odată, într-o joie, în oraș, unde învăța la școală, s-a dus în tîrgul de vite. Știa că tatăl său era acolo cu boii. A trecut întii prin piața de bucate și a întreat pe un om de la ei dacă nu văzuse cumva în care parte e așezat carul lor.

— Ba da, măi copile, uite-o pe mumă-ta aici, vinde un sac de cucuruz. Uite-o, la carul lui Gligor !

Atunci s-a mirat că mamă-sa e în tîrg. Ea rămînea de obicei acasă. Avea copii mici. Mergeau Artimon ori Mărie, cu bucatele în piață.

Din cîteva vorbe, îi spuse mamei că-i trebuie bani, că nu și-a plătit încă toată taxa la școală și n-are destule caiete.

— Ți-om da, Petre, ți-om da, numa' să vindem cucuruzu... da' hai mai bine să vedem dacă n-o vîndut tată-tău boii. Să-ți deie el, să nu mai aștepți, că poate ai de cetit. Vezi, mă Gligore, și de sacu' nostru. Și dacă vine cineva să-l cumpere, dă-l ca și pe-a tău !

În drum, spre tîrgul de vite, Silvia îi spuse băiatului :

— Mai grijește și tu de bani, vezi cum îi cheltuiești. Că ți-ar mai trebui și haine. Astea de pe tine s-or ponosit rău și ești ficior mare și tu. Ți-ăș lua eu, da' știi cum îi tată-tău. Vrea să cumpere iar loc de două feldere. Între Irugi, de la unul din Ciurel.

— Iar cumpără ?

— Apoi, ce să facem, dragu-mamii, că sînteți șase frați și încă numa' tu ești la școală. Caută să ne gîndim și la ceilalți...

Cu vorbele astea au ajuns la carul lor. Octavian încă nu vînduse boii. Tot veneau cumpărători, se uitau la ei cum merg, cum își țin capetele, le băgau degetele în nări, ca să se poată uita la dinți. Boii erau tineri și frumoși. Dar cînd stăpînul le anunța prețul, oamenii făceau ce făceau, se mai învîrteau o dată în jurul lor, se trăgeau lîngă loitrea carului și-și numărau banii, încet, stîngaci, apoi o luau în altă parte. Nu-i ținea punga.

Octavian, în ziua aceea, era parcă mai călcat pe bătăturei ca niciodată. Îi trebuiau bani din pămînt din piatră seacă. Dacă nu-i avea, hoțul de

ciurulean vindea locul altcuiva. Nu mai pupă el curînd așa pămînt pe lunca Tîrnavei. Puțin, dar bun! Ar mai fi slobozit la prețul boilor, dar nu se-ndura.

O văzu pe Silvia, îl văzu pe băiat, veni lîngă ei, dar nu le spuse nimic. Într-un tîrziu întrebă :

— N-ai vîndut cucuruzul, tu ?

El nu-i spunea Silviei pe nume niciodată. Nici cînd o striga de departe. Pe ea o chema „tu, hăi!“.

— Nu, măi Octaviene, și ui, la copilu ăsta îi trebuie niște bani.

— Ce bani, tu ?

— Pentru *taxie*, auzi, că le-o cere la școală și pentru caeturi...

— N-am! Doar i-am tot dat, de ce-i strică? De unde să-i dau atîția bani, că nu mi-i gîndul numa la el. De ce-ți trebuie, mă? Că, spune drept, că știu eu că ești prăpădit!

Petre nu răspunse nimic. Știa că n-are rost. Întotdeauna cînd cerea bani, întîi trebuia să fie umilit și pe urmă să i se dea. Orice-ar fi zis, nu era bine. Tăcea, rezemat de loitrea carului, cu ochii plini de lacrimi și mișcîndu-și fără rost mîinile; nu mai știa ce să facă cu ele. Mîinile care crescuseră prea lungi pentru mînecele acelea roase ale hainei de pe el, țesută „fir în dinte“ de bunică-sa.

— De ce plîngi, mă ?

— Lasă-l în pace, măi omule! Dacă nu-i dai, de ce-ți bați joc de el! — îndrăzni mama și ea cu ochii plini de lacrimi amare.

Jap! se auzi o palmă fulgerătoare peste obrazul Silviei, acolo între boi și car. Noroc că nu văzuse nimeni! Dar plescăitul acela sec i se lipi lui Petre de creier. Și acum, amintindu-și îi venea să-și pipăie obrazul. Deși știa frică de codiriștea biciului din mîna tatii, băiatul se așeză în fața mamei. Bănuia că lui Octavin nu-i convenea să vadă lumea din jur ce se întîmplă. Îi spuse cu glas sugrumat: „Să nu mai dai! De ce dai în mama, nu ți-i rușine?“ Octavian rămase năuc, se înnegri la față. Stăpînit, făcînd un pas către băiat, îi strigă surd, șuierat: „Taci mă, din gură, că aici te omor și mă fac de minunea tîrgului!“ „Omoară-mă, îi răspunse el îndîrjit. De ce dai în mama?“ „Că, mă, ea de ce plînge din senin? De ce plînge, mă?“

Petre a tăcut și a plecat apoi cu Silvia de mîină. Chiar dacă ar fi vîndut cucuruzul, ea nu îndrăznea să-i dea băiatului bani. Mergea Octavian spre seară, pe la gazda lui Petre și-i lăsa suma cerută. Așa era el: umilea, dar pe urmă da. Dacă Silvia nu pleca între timp pe jos, cum se întîmpla adeseori, fiind grăbită la cei mici, o lua cu carul și-o ducea acasă. Pe drumul acela, nu prea lung, de un ceas-două, dacă îi spunea cîteva fraze, în mod sigur pe una o repeta: „Să nu mai plîngi, tu, ca mutu! Să nu mai plîngi că mă găsești odată cătrănit și te lovesc cu ceva în cap!“...

Pe Petre îl bătuse ultima oară tatăl său cînd era student în anul IV, vara. Văzuse că feciorul său cel mai mare lipsește noaptea de acasă. Venea spre ziuă, tiptil, să nu-l simtă ceilalți. Dar Octavian i-a ghicit rosturile. S-a interesat și i-a luat urma. La început, n-a zis nimic. Îl scula cu noaptea în cap și îl ducea la coasă. Dacă a văzut și-a văzut că nu merge nici așa, l-a chemat odată în grajd, a închis ușa și i-a tras două palme.

— De ce dai, tată ?  
 — Știi tu de ce, porcule !  
 — Ce să știi ? se făcu Petre a nu pricepe.  
 — Că, mă, de ce te duci la ea ?  
 — La cine ?  
 — La Saveta. Nu ți-i rușine, mă, să te duci la o femeie măritată ?  
 — Mă duc unde-mi place, i-a răspuns băiatul întăritat.  
 — Brava, mă, asta-i vorbă de om cu școală ! De om cu cap ! Să te lași de ea, că ne faci familia de rîs ! I-a mai tras două palme și a plecat mormăind : „Eu v-am făcut, eu vă omor !“ Asta era o altă vorbă cu care, deobicei, își încheia bătăile. L-ar fi pocnit și Petre, dar așa ceva încă nu se întîmplase în familia lor. Și-apoi Silvia, auzind palmele, fugi spre grajd să vadă ce se întîmplă. Petre n-a mai zis nimic în fața mamei. Îi era rușine. Lucruri intime, ei copiii, nu discutau nicio dată cu părinții. Nici chiar cu mama, care le ghicea mai repede cărările... Ea nu se amesteca în dragostele lor, tot din cauza lui Octavian. Dacă ieșea cumva, ceva rău, tot pe ea o ocăra, o umilea pînă la lacrimi, iar lacrimile...

Venite pe neașteptate, amintirile păreau petice sfîșiate de pămînt, rupte din plicul întunecat, lățit ca un hotar întreg. Plicul la care Petre se uita cu tristețe, ca la un lucru ce i se atingea de nervi. Îi venea să-l rupă. Tîrziu îl luă și-l deschise. Literale îi scrijelau direct lumina ochilor. Iată ce scria în el :

„Dragii noștri aflați și despre noi ai tăi părinți și frați că sîntem sănătoși cu toții asemenea vo dorim și vouă și la scumpele noastre nepoate Silvia și Dana voi ce mai faceți sînteți sănătoși și cu serviciu cum mai stai Petre eu te rog dacă poți vino pînă acasă acum pe ziua de 25 octombrie avem și parastas după mamăta și vreau să mă gîndesc și eu să mă scriu în colectivă și tata Artimon nu vrea numai să vii tu acasă ca să rezolvăm cu pămîntul dumnului numai așa vrea să îi rămîie pămîntu dumnului și credem că dacă vii tu se face toate și dacă nu vii rămîne la locul vechiu că nu mă scriu pînă nu vii tu acasă și te rog hai că mați tot bătu la cap să intru și mam înțeles cu unchiuto Iuă și vino pe ziua care țam scris dacă poți dacă nu facieți cum vă ajută Dumnezeu că și io îmi vād de năcazul meu numi mai bat capu în toate părțile că sînt slab și ne odihnit de gînd că unul vine co părere altu cu alta și nebunesc de cap și vreau să mai dorm și eu nopțile și vă sărutăm pe toți avostru tată Octavian“. Parcă se-ntorsese lumea pe dos. Petre nu mai știa ce să creadă. Tatăl său nu-i omul glumelor. Ceva se petrecuse, desigur. Ce anume ? Cum ? Cînd ? Și totul, nesperat de repede.

Răpăitul întrebărilor îl desmetici de-a binelea.

„Ar trebui să mă duc !“ izbucni oarecum înciudat și totodată plin de bucurie. Se răzgîndi însă repede : „Nu, n-am timp“.

Știa că vor ajunge din nou să ia de la capăt toată povestea pămîntului. Nu, nu se putea duce. Acolo atingerea cu pămîntul ar fi fost și mai dureroasă. Cerea rezistență. Și el, cu toată rușinea, trebuia să recunoască deschis, că deși calculează aliaje cu rezistență mare, nu se poate lăuda cu ea. E făcut prea dintr-o bucată, prea din trunchiul acela țărănesc. Cînd se atinge de pămînt, se descarcă în el fulgerele unor dureri vechi, de sute, poate de mii de ani ! Nu se putea duce !

Petre își strînse grăbit hîrțiile. Lăsă raportul neterminat și plecă spre uzină. Numai aerul de-acolo îi făcea bine în asemenea clipe. S-audă el forjele și valțurile laminoarelor duduind, iar presele mari, cu strigătele lor de fier, să-i alunge frămîntările. Da, acolo oamenii pun întrebări la care el știe să răspundă clar, precis, matematic. Altfel de întrebări decît cele sucite și răsucite ale tatălui său.



„Pe tine, mă amăritule, te-am bătut mai des. Ai fost mai aproape de pumn, nu te-am putut da să faci liceauăle. Te-am pocnit să ții minte, să-nveți la școala mea de-acasă. Poate că nici nu ți-o stricat.“

Bătut mai des, rămas acasă la plug, Artimonuț era firesc să-și amintească de palmele și pumnii lui Octavian nu atît de rar ca fratele său mai mare. Dar în ultima vreme, de cînd ajunsese brigadier în gospodărie, nu mai avea nici el răgaz pentru aduceri aminte. Alerga pe drumuri largi, tăiate din nou, gînditor, cu suflarea fierbinte, aproape gîfîind. Nevastă-sa, Anuță, se ocupa în schimb de Octavian cu atenție, dibaci. — Să nu te duci, tată Octaviene, că n-au ce-ți face, zicea din ușa casei nora către socrul său. Să nu te duci, dă-i în mumă-sa cu colectivul lor cu tot !...

— Că, tu, eu n-am nimic cu colectiva. Că de-ai m-am înscris, să n-am nimic. Nu mă duc de altceva... Se opri la jumătatea gîndului.

— De asta, ori de altceva, oricum, să nu te duci. Să-i trimeată pe alții care ori mai fost ciurdarii satului, nu pe dumneata. Auzi, tată Octaviene ! Pe alții...

Lui Octavian îi conveneau ultimele vorbe ale noră-si. Păi, cum ? Îl aleseră în consiliul de conducere, ca pe un gospodar de frunte ce-a fost, și acum să vină Cireș să-l trimită la Hodăi, unde aveau pășunatul, să păzească vitele ? Desigur, nu-i spusese nimeni „să păzească“ vitele. Pentru asta erau alții. El, Octavian, trebuia doar să le „îngrijească“. Ce, nu-i tot una să le îngrijească sau să le păzească ? Nu tot la Hodăi, lîngă Tău, trebuie să stea ziua și noaptea, să bage de seamă pe unde sînt pășunate cele 50 de vaci, 25 de junici și cei 12 viței ai colectivei ? Nu trebuie să vadă cum le adapă, cum le culcă, cum le păzesc și mai ales cum sînt mulse vacile ? Lasă că știe el ce înseamnă vitele ! Doar cu ele a crescut, e specialist, nu e acolo, un tras-împins, ca alții. Chiar pentru asta, zicea Ion Cireș, președintele, că s-a gîndit la el. „Frate Octaviene — ăsta-i hoț, a început să-mi zică „frate“, parcă eu nu văd ? — tu ești specialist, toată viața ai crescut vite bune, de ce să nu conduci acum echipa zootehnică de la Tău ?“ Păi, tocmai de asta, Cireșule, că, mă, nu mă duci tu așa ușor cu zootehnica ta ! Tocmai de asta, că am crescut multe vite în viața mea, nu mă mut la Hodăi. Zi-i fală, zi-i cum vrei, da' nu mă duc. Eu, totdeauna, vacile cu lapte le-am ținut și vara în grajd, pe mîncare și trai bun. Le dam eu verdețuri, nu-i vorbă, dar nu le scoteam la pășune. Că, mă, își zicea tot lui, cum să le scoți ? Cine era să ți le mulgă ? Ciurdarii ți-ar fi furat laptele, nu l-ai mai fi putut duce în oraș, unde îl aveai tocomit. Și dacă nu-l duceai, n-aveai bani. Și dacă n-aveai bani, cum să te mai descurci cu cheltuielile familiei, cu copiii la școală, cu... cu pămîntul, mă ! Și cu pămîntul, că dacă voiai să mai cumperi o șirincă, tot vacile te ajutau. Da, săracile ! Tot ele, că-s vite sfinte, sînt

rupte din soare. Trag și la jug, ară și seamănă, fată viței, dau lapte. Vacile-s de aur, mă. Nu-i prost Cireș ăsta când spune că trebuie să ajungă la atâtea și la atâtea vite cornute, dintre care majoritatea, chiar așa zice : „majoritatea, oameni buni, să fie vaci, vaci cu lapte“. Are dreptate, dar eu tot nu mă duc la Tău. Nimeni din neamul nostru n-a fost încă ciurdar. Nu ți-ai găsit cu mine prostul, n-ai grijă, Cireșule, Neutrule ! Știu eu unde bate propunerea ta. Pe mine nu mă duci !... Și-apoi nu-i vorba numa' de atîta...” Se opri. Încercă să-și pună stavilă gîndului ascuns care-i da mereu fircoale, întorcînd vorba :

— Că, tu, Anuță, numa' Cireș mi-o făcut-o pe asta. Știu eu de ce...

— Toată lumea știe, tată Octaviene. Cum să nu știe, mîncu-ți inima, că oamenii văd „nu-s proști. Dacă dumneata nu vrei să-l lași pe Axente să se însoare cu Lelica, fata lui, atunci te învață și el minte, te pune ciurdar...”

— Cum nu-l las, tu ? începu să se aprindă Octavian. Acum era vorba de unul din copiii săi. Și jumătate din gîndul acela spinos și tănuț care-i încingea uneori fruntea, era legat de copii. Cînd se apropia cu inima de ei, de felul în care-i crescuse, tatăl încerca o neliniște încețoșată, un tremur de grijă, ca și cum ceva n-ar fi fost în ordine. Era un sentiment obscur în valul căruia nu-i plăcea să se lase purtat. Nu. Nimic nu i se părea c-ar fi fost greșit în creșterea copiilor. Ce anume ? Că i-a ținut de scurt și i-a făcut oameni ? Se opri din aceste întrebări și își continuă discuția cu noră-sa.

— Cum nu-l las, tu Anuță ? Că i-am zis și eu o vorbă azivară cînd ne-am sfădit, de aia nu-l las ? Treaba lui, da' nu-i de neam și-i numa' dăscăliță. El îi inginer agronom. Treaba lui, nu mă amestec...

— Ba să te amesteci, tată, să te amesteci și să nu-l lași, că se face de rîsul satului...

— Cine, tu, unde să se amestece ? întrebă aspru Artimonuț, intrat pe poartă, fără ca nevasta să-l fi văzut. El era brigadier de cîmp. Tocmai se întorsese de la sapa dintii a cucuruzului.

— Să se amestece, să nu-l lase pe Axente s-o ieie pe asta, pe dăscălița lu' Neutru...

— Da' ce treabă ai tu, de ce-ți bagi nasul unde nu-ți fierbe oala ! i-o reteză scurt Artimonuț.

Nevasta lui era însă deșteaptă, știa precis ce urmărește. Îl ațîța pe Octavian, scormonindu-i fala, prestigiul de gospodar. De aceea răspunse tare, ca să audă bine socrul său :

— Nu-mi bag nasu', mă, nicăiri, nu te speria ! Ia, am zis și eu o vorbă acolo, că discutam cu tata Octavian despre colectiv și despre ciurdă. El cu cine să se sfătuiască, mă, nu cu noi ? Că ăialaltii îs duși care încotro, nu-i mai au de grijă. Nici cînd îi cheamă, nu mai vin acasă...

— Taci tu, n-auzi ! se răsti la ea Artimonuț. Taci, că-ți dau una peste fleancă !

Bărbatului, ca și celorlalți din familia lor, nu-i plăcea că nu știu ce strein, fie el și nevastă-sa, încearcă să se amestece în treburi ca astea, legate de familia Borceștilor.

Octavian tăcea. Ședea pe dunga înaltă și zimțată a treptelor de ciment, care legau curtea cu pridvorul și se uita la lumina roșietică, de amurg, ca într-un cuptor de piine, gata încins.



— Da' cu colectiva ce ai, tu ? o întrebă Artimonuț pe Anuță, care, numai de dragul de a-l imita pe socru-său, tăcea. Voia să-i intre bine sub piele. Avea interesele ei...

— Cu colectiva ? repetă ea, mios, întrebarea... Știa că Artimonuț ține la colectivă, că își face toate planurile de viitor legate de ea : să-și ridice casă nouă, să-și dea copiii la liceu, când or mai crește, să-și cumpere mobilă și aragaz că-i greu cu lemnele... Cu colectiva ce-aș putea avea ? întrebă din nou Anuță. Dar de tata Octavian mă doare inima, că-i tata nostru, mă !...

Lui Octavian, deși îl plăceau vorbele noră-si, începu totuși să nu-i miroasă a bine amestecul în treburile familiei Borcea, faptul că ea spune vorbele astea în gura mare și încă în fața lui Artimonuț, care, oricum, e copilul lui. E mare, însurat, tată de prunci, dar tot copilul lui Octavian. Nu, nu-i convenea. Totuși tăcea, nu se amesteca nici el în discuțiile celor doi tineri. Gîndurile, fără să vrea, îl furau în alte parte.

— Și ce are colectiva contra tatii, tu ? întrebă Artimonuț.

— Colectiva n-are nimic da' Neutru vrea să-l facă de rîsul satului, să-l pună ciurdar...

— Ce ciurdar, tu ?

— Ciurdar ca toți ciurdarii, măi omule, să grijească vitele de la Hodăi.

— Taci tu, nu mai vorbi prostii cu ciurdarul, că pe dumnealui — așa-i spunea Artimonuț tatălui său, ca și toți ceilalți frați — pe dumnealui lor numit șeful echipei zootehnice.

— Zootehnică ori netehnică, măi Artimonuț, se auzea, cu inflexiuni îndulcite glasul Anei, asta-i o vorbă așa, ca s-o acopere pe aia știută de noi : ciurdar ! Dacă-i la ciurdă, de ce să-i zică zootehnică ? Spune !

— Taci tu, că le încurci rău. Ce știi tu ce-i echipa zootehnică, ce-i șeful de echipă !

— N-oi ști eu cu tehnica, da' cu șeful de echipă știu, chiar prea știu, du-te-n supărare, că doară tu nu ești tot șef pe-acolo ?

Omul văzu că așa pot continua discuțiile pînă mîine. O lăsă în pace pe nevastă-sa și se adresă direct lui Octavian.

— Să te duci, tată. Nu-i nici o rușine să muncești. Acuma fala și vaza în sat nu mai țin de mulțimea iugărelor. Țin de muncă și de atitudinea omului...

— Taci, mă, cu atitudinea ta, nu mă învăța pe mine ce trebuie să fac. Mă înveți tu să lucrez, să nu-mi fie rușine de lucru ? Că mă, cu ce v-am crescut eu și v-am făcut pe voi oameni, nu cu munca ?

— Atunci, du-te, că se cîștigă bine, tată ! Se pontează mai frumos zilele-muncă la zootehnie.

— Nu mă duc, mă, nu-ți mai răci gura degeaba. De altceva nu mă duc... Voi să continue, dar se opri brusc. Noroc cu noră-sa că interveni :

— Lasă-l, mă, cu cîștigul tău, că n-o muri de foame. Aicea sîntem noi. Cîștigi tu mai mult, cîștigăm noi și împărțim. Poate că dumnealui ne mai ajută să *repăluim* casa asta veche, s-o mai mărim, s-o facem nouă. Că sîntem mulți, nu mai încăpem în ea...

— Cu ce bani s-o facem, tu ? întrebă Artimonuț încruntat.

— Lasă, nu-ți bate capu', știu eu. Am vorbit cu tata, ne dă bani de la C.E.C.

Tatăl ei fusese agent de tutun. Avusese salar frumușel. Umbla de mulți ani prin toate satele dimprejur, se cunoștea cu toți cultivatorii, iar cu

cei mai buni aveau înțelegeri numai de ei știute. Clasările păpușelor de tutun de la o categorie bună, la alta și mai bună, aduceau parale frumoase. Oamenii știau cine le aranjează și nu se supărau că mai dă punga pe dinafară. Ana era singură la părinți. De aceea o și luase cu mai multă trageră de inimă Artimonuț. Deși Silviei, pe când trăia, nu-i plăcuse viclenia noră-si, Octavian, învăluit în vorbele ei, începu s-o îndrăgească. Cu feciorul, cu Artimonuț, tatăl era mai aspru. Discutau puține, de-ale muncii, de-ale gospodăriei. Așa îl crescuse de la bun început, cu vorbe puține, clare, categorice.

„Pe Artimonuț l-am bătut totdeauna, se gîndea Octavian, numa' din cauza vitelor. L-am bătut mai mult ca pe ceilalți. Era mai aproape de mine. Încă de cînd era în leagăn am hotărît ca soarta lui să fie ca a mea : să rămîna acasă, plugar. L-am pus, tocmai de asta, la toate muncile, de mă prindea mila cînd îl vedeam că-i numa' de-o șchioapă !”

Așa era. La toate muncile cîmpului îl pusese Octavian, încă de la șapte ani. Dar mai ales la vite. Sapa, secerea, coasa, toți erau obligați să le știe purta. „La școală, la neșcoală, cînd sînteți acasă, în vacanță, să puneți mîna pe lucru, le spunea. Să vedeți cu cîtă sudoare se cîștigă pînea”. Cu vitele însă era altceva. Acolo era trimis numai Artimonuț. Să se scoale cu noaptea în cap, să le curețe, să le pună așternut nou, să le dea primul rînd de mîncare, să tragă cu țasala și cu peria, să le spele coarneau și fuiorul cozii, să le adape, să sloboadă vițelul la lapte, dar numai la două țîțe. Pe celelalte două să le mulgă în șustar. Să știe amesteca, iarna, fînul cu paie, sfecla cu tărîțele și cu pleavă. Să știe împunge vitele cu sula de splină și să le taie din ureche pentru slobozirea singelui, să le înjuge — pe cea din afară dinafară, pe cea de către om, către om. Cu alte cuvinte, să învețe a prețui vitele, să știe purta carul, nici prea încet nici prea iute. „Că vacile, măi copile, nu-s cai. Au splină și pot crăpa. Și-apoi dacă le fugărești, dacă nu le dai mîncare bună și apă la vreme, nici ele nu-ți dau lapte. Și fără lapte, la atîția copii, pe deasupra și tocmit la oraș, e rău... Nu te norți bine cu vitele, ele nu te pot bate, dar te bat eu, că ți-s tată...”

Îl bătea pe Artimonuț și cînd ajunsese mai mare. Acum nu pentru vite, ci pentru oameni. Mai bine zis pentru omenia lui. Se îmbăta flăcăul, duminica, cerea bani de la tatăl său. Octavian îi da cîți îi da, fiindcă știa că altfel fură cucuruz din coș, îl vinde pe sub mîna și tot are bani. Artimonuț se îmbăta și se încăiera cu alți feciori din sat. Își schimba firea la beție, era năpraznic, se băga în om ca orbul în perete. Nu se mîna cu ceilalți frați. „Că mă, zicea Octavian, dacă dă el în tine, lovește-l și tu cu pumnul, da' nu scoate brișca să-l omori. Ajungi la închiisoare, te faci criminal, ca Văsălie ăla de la pod, care l-o omorît pe moșu-so. I-o crepat capu' cu săcurea, ca să-i poată fura cucuruzu'. Auzi, mă ! Dacă ești jucăuș bun, joacă toate fetele, nu te băga pe drăguțele altora. Că ăia te belesc, și-apoi ține-l, Octaviene, tăiat și schilodit, aici în casă ! Mai trimete-l cu plugu' și cu caru', pe mama dracului. Auzi, mă, să-ți bagi mințile în cap, că altfel ți-ai mîncat omenia de la mine ! Nu-ți mai fac nici cizme, nici pieptar cu două rînduri de flori, mă ! Te las să umbli ca toți proștii și beutorii !”

Toate acestea i le spusese Octavian lui Artimonuț o singură dată în viață. Dacă băiatul nu se ținea de cuvînt — și asta s-a întîmplat chiar de mai multe ori — îl bătea pe loc. Era gata oricînd s-o facă și acum, cit

o fi el de însurat. Totuși, de câțiva ani, mai ales după moartea Silviei, îl lăasă și pe el în pace.

— Să te duci la Hodăi, că-i bine, să nu te iei după gura nu știu cui...

— Da' ce, mă, eu îs „nu știu cui“ ! sări Anuță, opărită.

— Taci, tu ! Să te duci, tată ! Ascultă-mă pe mine, că știu ce spun !

— Că, mă, nu mă duc, ți-am spus o dată. Am eu necazurile mele...

„Ce necazuri“ vru să întrebe Artimonuț, dar se răzgîndi. El știa doar că tatăl său nu era de aceeași părere cu Cireș, cu Onișor și cu ceilalți, că e bine să ducă vacile colectivei la Tău, să le țină toată vara, de la Blagoveștenii, de cînd bolborosește oaia în iarbă, cum zic bătrînii, pînă în octombrie, către Sîmedru. „De ce, tată ? Doar acum trebuie să creștem și vitele după carte...“ „Taci, mă îi spusese. Iar mă înveți tu pe mine ? Cartea-i una și *praxa*-i alta. Mie îmi spune și capu' și simțurile mele să nu fiu pe-o părere cu ei. Dacă fură îngrijitorii aia laptele ? Dacă nu-l țin curat, ca să-l predăm în bune condițiuni, după contract ?“ E adevărat că laptele se strîngea acum la casa Savetei, văduva tînără a lui Laurențiu. El se înecase cu două săptămîni înainte de Paști. Saveta se îngrijea acum de vase, de bidoane, de spălatul șuștarelor. „Da, însă aici e buba, aici, cu Saveta. Precis că Cireș ăsta, îl bănuia Octavian, mă trimite la Hodăi ca să-și bată joc de mine. El o fi auzit, păcătosu', că Petre, fecioru-meu mai mare, o umblat într-o vară și s-o ținut cu Saveta. Zicea, porcu', că ea l-o chemat. Da' nu-i nimica, eu i-am dat cîteva palme și l-am întărcat. Cireș o fi auzit de toate astea și vrea să-mi batjocorească familia. Ce amestec am eu între Axente și fata lui ? Treaba lor... Și-apoi, mai este una...“ Pe asta, Octavian se șfia să și-o spună răspicat. Îi trecuse prin cap că Cireș, ca să-l facă de rîsul colectivei și-al consiliului de conducere, îl trimite la Tău nu atît pentru grija vitelor, cît pentru Saveta. „De, și-o fi zis păcătosul de Neutru, Octavian vădov, ea văduvă, mai tînără, ce-i drept, dar tot văduvă...“ Gîndul ăsta, odată încolțit, nu și-l mai putea scoate din cap. Era prins în cuie. Și el, deși încă bărbat în puterea vîrstei, nu voia să se mai gîndească la așa ceva. Moartea Silviei, de amintirea căreia se lovea la tot pasul, îl ținea încă departe de gîndul altei femei.

Da, în învălmășeala aceasta i se părea că stau ascunse toate necazurile lui.

După minutele de tăcere, Octavian se ridică să plece. Artimonuț intrase în grajd să vadă de vaca ce-i rămăsese în proprietate personală. Avea și un vișel.

— Așa, tată Octavian, zise nora, profitînd de absența bărbatului, să nu te duci ciurdar ! Poate ar fi bine să te sfătuești și cu domnul părinte. Că, așa cum ți-am spus, încă înainte de Paști te-o chemat pe la dumnealor. Ai fost ?

— N-am fost, tu, răspunse Octavian, indispus. De ce să mă duc ?

— Poate îți spune ceva în legătură cu...

— Cu ce, tu ?

„Cu Tăul, voi să zică femeia, cu Saveta“... dar se opri. Ea auzise ceva, între timp, de la gurile rele, cum că domnul părinte Liviu Ardeleanu ar mai fi spovedit-o pe Saveta și după Paști, de două ori. Sau... Gurile rele nu îndrăzneau să meargă cu bănuielile mai departe. Dacă ar fi ghicit însă Anuță ce gînduri ascunse îl frămîntă pe socrul său, tocmai în legătură cu Saveta, poate i-ar fi spus și s-ar fi lămurit încurcătura. Dar mai

mult ca sigur că nu i-ar fi spus, ca să profite ea de supărarea lui Octavian. Să-l țină toată vara în curtea lor, la lucru. Porneau să ridice o casă nouă, cineva trebuia să supravegheze și să conducă totul. Artimonuț era mai bine să lucreze la colectiv, să facă multe zile-muncă, să primească bani și bucate. Tatăl ei să se ocupe acum de alte afaceri, ca achizitor. Octavian, supărat pe toți, era cel mai nimerit, deci, în curtea noră-si...

— Lasă-i, tată Octavian, continuă Anuță, nu mai fi amărit, dă-i în freață cu ciurda lor ! Mai vedem noi, că n-or pieri vitele din pricina asta...

În timp ce vorbea, își potrivea năframa albastră, înflorată, și se învîrtea pe lângă soba plină de oale și cratițe. Făcea cina. Ochii ei mici, negri și cu gene mari, dar greu de observat din cauza sprâncenelor groase, își mutau privirile des, între Octavian și plita încinsă. Se auzeau guițind în cotețe cițiva purcelandri, burlincași, cum le spuneau ei. „Tăceți, în lupare, că nu vă mai săturați. Ne mîncăți și urechile — zicea ea. Săptămîna ce vine, vă vindem că ne trebuie bani, pentru casă !”

— Așa, tată, te superi dacă te rog ceva ?

— Ce, tu ?

— Te-aș ruga frumos, să vii mîine, dacă poți, să-i ajuți lui tata, că-i liber și dumnealui din servicii, să descoperiți *găbănașul* ăsta vechi, de lângă casă. Să-l stricăm și să-l dăm jos. Pe locul lui să mai facem, cum crezi și dumneata, eu m-am gîndit să facem două încăperi. Și o cămară mai mare, dacă om mai avea bucate să le punem bine, dacă nu, ținem numa' slănina.

— Că, tu, mă mai gîndesc și vă spui eu dimineața dacă pot veni. Sara-bună !

Octavian mergea cu pași mari, pe mijlocul uliței, în sus. Răspundea la binețele trecătorilor, fără să se mai uite cine sînt.



„Tu ai scăpat mai ușor și-mi pare rău. Acum îi prea tîrziu. Nu mai țin minte cînd te-am plesnit și de ce. Că, mă, anu trecut era să...”

Da, anul trecut, ca și în alți ani, lui Axente, al treilea dintre copii, tatăl său nu se îndemna să-i scrie prea des. Dar se plîngea de fiecare dată că o duce greu. Spre sfîrșitul scrisorii îi cerea bani. „Tu ai mai mulți, că nu ești însurat ca Petre și n-ai copii ca el, că și el tot ne mai ajută cînd poate“. Octavian nu-i scria pesemne feciorului și pentru faptul că semănau la fire ca două picături de apă. Acest lucru îl știau foarte bine amîndoi. Cîteodată se făceau că-l uită, dar asta se întîmpla rar și ținea puțin. Se supărau din senin, luau orice cuvînt rostît de celălalt ca pe unul de căpătii. Cu aceeași gravitate se uitau și la cele mai mărunte lucruri din lume. Asta li se putea citi ușor pe fruntea înaltă, umbrită mereu de gînduri. Încă din anii cînd Axente era doar un copil, tatăl său descoperi, c-o bucurie rece și îndîrjită, slăbiciunile firii sale mutate, fără nici o știrbire, în firea băiatului. Tocmai de aceea își descărca mai ușor supărările împotriva lui, avînd de fiecare dată sentimentul că se pedepsește pe sine însuși, neiertător, pentru orice pas greșit. Îl bătea orbește, apoi îi părea rău, îl durea de parcă și-ar fi dat singur palme. Cînd Axente crescua mai mare, în anii liceului și-ai studenției, legăturile acestea directe, zvîcnite, începură să se complice. Palmele nu mai puteau spune totul, iar gîndurile lui Octavian, în ciuda

firii identice, nu se mai potriveau cu ale feciorului. Din această pricină, în ultimii ani, deși se vedeau rar, se certau cam des. Axente judeca altfel lucrurile și oamenii și mai avea acum și curajul să le spună pe toate cam răspicat. Tatăl, obișnuit întotdeauna să poruncească și să aibă ultimul cuvânt, nu se simțea la largul său în astfel de ocazii.

Toate ar fi mers cum ar fi mers, pînă ajungeau la pămînt. Fiecare se socotea expert, în felul său: Axente ca agronom, Octavian ca plugar din moși-strămoși. Aici vorbele se îmfundau într-un unghet întunecos, ori se tîrau ca vrejurile de bostan care încearcă mereu să treacă peste cărarea bătută zilnic de o mie de pași. Zadarnic! Odată călcate, se ofilesc, se încovrigă. Seamănă cu un șarpe mort, uitat acolo în cărare, pînă îl duc furnicile, fărămitură cu fărămitură. Așa erau discuțiile lor despre pămînt, despre noile rosturi ale gospodăriei.

— Ce știi dumneata, tată! zicea Axente. Pămîntul e hoț mare, te sucește și te trîntește cum vrea el, dacă ești singur.

— Cum singur, mă?

— Așa, bine, dacă nu intri în rîndul oamenilor.

— Ce oameni, mă, care sînt oamenii ăia, dacă tu nu mă mai numeri printre ei...

— Lasă că știi dumneata care, nu te mai face, cuteza Axente cu vocea inflexibilă, dură. După ce-și da seama că nu e bine s-o țină pe același ton cu tată-său, agronomul continua calm, sigur de sine, îmbietor:

— În colectivă, tată, pămîntul te-ascultă, se supune, vine după om ca un miel crescut acasă. Vrei grîu mai mult? Grîu îți dă! Vrei cucuruz? Cucuruz! Vin vrei? Vin ți-aduce!

— Unde, mă? întreba Octavian, împingîndu-și înainte buza de jos, a neîncredere.

— La noi, în Dobrogea!

— Cum la voi, în Dobrogea?

Băiatul se făcea că nu înțelege sensul întrebării și accentul pus de Octavian pe „la voi”, rostit rar, insinuant. De aceea răspundea:

— Așa bine! Îl lucrăm cum scrie la carte: arătură adîncă de vară, semănătorile mecanice, grîul la timp în pămînt primăvara, cucuruzul îl săpăm de trei ori, îl lăsăm des...

Lui Octavian, luat de șuvoiul vorbelor pe care numai se făcea că nu le ascultă cu atenție, îi venea să-l întrerupă aici, la problema desimii porumbului. El lucra doar după zicala „rarul umple carul”. Se răzgîndea însă, ca să-și întărească feciorul.

— Că, mă, tu le zici ca la gazetă: „la noi în sus, la noi în jos”. Cum îi la voi, mă? Cum să te cred?

— Așa-i, răspundea mai departe Axente, douăzeci și opt de măji de grîu la hectar, cincizeci de măji de cucuruz...

— La noi se lucrează cu jugărul, nu cu hectaru'...

— Bine, cum vrei. Știu eu că dumneata, tată, ești ca Toma necredinciosul: trebuie să pui degetul pe rana din coastă, ca să crezi. Vorba asta nu-i plăcu lui Octavian, fiind întoarsă biblic. Bine, tată. Poftim, haida cu mine, să vezi cu ochii dumitale — și dacă n-o fi așa, să-mi zici mincinosul...

— De ce să-ți zic mincinosule? Acolo-i pămînt lingă mare, aici îs dealuri...

— Nu ne speriem noi nici de dealuri, tată. Avem leac și pentru ele. Doar am învățat cinci ani la agronomie și doi în Dobrogea...

— Că, mă, și eu am învățat cincizeci, da' de unde nu este nici Dumnezeu nu cere...

— Dacă facem și aici colectivă și organizăm bine totul, atunci este și cere...

— Faceți, mă, la voi, că la noi mai așteptăm, încheia Octavian.

Vara lui '61, pe la începutul lui septembrie, Axente se afla acasă pentru câteva zile, în concediu. Totdeauna fugea el acasă, pe vremea asta, când erau pepeni copti și când începeau să sclipească strugurii în vie. Atunci au avut o discuție lungă, întortochiată și cât se poate de neplăcută.

Bunicu-său, Artimon, nu era în ziua aceea acasă. Mai avea de cosit un petec de otavă în „Bărbușasca“. Îi luase cu carul și pe cei trei nepoți, încă în vacanță, pe Ion, Lucreția și Octavian cel mic. Erau zile calde și-ntr-amiază pământul dogora ca-n luna lui Cuptor. Otava, întotdeauna mai subțire pe văjușele de sub dealuri, în partea aceea de hotar, se zvînta iute. În aceeași zi, după-amiază, o puteai întoarce, ca-n dimineața următoare, după ce se lua roua, s-o poți răscoli, s-o aduni, și seara să te întorci cu carul încărcat.

Axente rămase acasă cu tatăl său, care avea ceva de lucru în șură. Cumpărase niște margini de scîndură, pe care le cioplea și făcea lețe. Voia să închidă una din *felderele* șurii, îngrădită cu nuiele, bătute cu bulgări.

Către prînz, Axente porni spre grădină, unde prunele „bistrițe“ erau coapte bine, iar cele „albe“, timpurii, mai așteptau încă să fie strînse în cadă, pentru căldarea de vinars. Îi plăcea lui să citească sub pruni ca în anii de liceu. După ce în primele două-trei zile nu prea vorbise multe cu tatăl său, ferindu-se, pe țacute, de ceasul care, oricum trebuia să sosească, Axente se hotărî să rămînă în șură, să nu mai treacă în grădină. La început, n-a zis nimic, se uita în cada cu prune, peste care roiul de musculițe părea o explozie continuă și enervantă. Căută apoi să vadă cum stau ai lor cu nutrețul. Se strînsese cam puțin. Cu paiele de grîu cu tot, puse altădată în jirezi mari, afară, șura nu era plină acum nici pînă la căpriori. Vrăbiile zburau în voie și țeseau, sub bolta aceea de țigla încinsă de soare, o larmă exagerat de veselă, sîcîitoare. Și doar cuiburi nu mai puteau avea. Șura fusese desfăcută toată, numai cu două luni în urmă și mutată mai spre casă. I-au schimbat o cosroaie, cîțiva căpriori cocîrjați de vreme, țiglele stricate și-au așezat-o pe temelii noi, de ciment.

— Cu cine-ai lucrat-o, tată ?

— Cu niște meșteri din Crăciunel, dă-i în mumă-sa, că mi-or luat bani mulți și n-or făcut-o cum trăbuie !

Lucrul nu era făcut de mîntuială, dar Axente știa că tatăl său întotdeauna se arăta nemulțumit de lucrul altora și mai avea el ceva de aranjat, peste cel mai bun meșter. De aceea, n-a spus nimic, s-a mai uitat o dată pe sus, și-apoi a început să pună mîna pe scîndurile cu care Octavian se cam necăjea. Îi fugeau de sub fierăstrău, nu se lăsau fasonate cum se cuvine.

Plutea o liniște nefirească, obositoare. Scîrțîitul fierăstrăului, în răstimp, inunda curtea. Se retrăgea apoi, ritmic, ghemuindu-se în șură,

unde rodea cu dinți mărunți, de șoarec. Nici găinile nu s-auzeau cot-codăcînd, nici porcii guițînd, deși era vremea amiezii și bătrîna Mărie tocmai crăpa niște bostani mari, galbeni, ca să le dea de mîncare.

— Dar cu banii cum mai stai, tată? rupse Axente din nou tăcerea.

Era ca o trîntă care începe cu încercări stîngace, nesigure.

— Cu banii, n-am nici o supărare.

— Da' cu ce?

— Cu nimic.

Din nou tăcere. Tatăl simțea că întrebările astea erau doar un fel de momeală. Și nu se lăsa prins ușor. După ce scăpa firezul din mînă, își ștergea cu palma sudoarea de pe față. Era slab, bărbos, ars de soare. Niciodată nu arătase el altfel. Asprimea feții era aceeași, de totdeauna. Parcă nicidecum n-a fost tînăr. Dar nici bătrîn nu era. Abia trecuse peste cincizeci de ani. Părul începuse să scînteieze alburii numai pe la tîmple. Sprîncenele, groase ca două rîndunici, erau la fel de negre. Se încruntau repede, unindu-se deasupra ochilor mici, cam oboșiți și duși în fundul orbitelor.

— Mai lasă-le, tată, și hai să mergem să mîncăm, că-i ora unu!

— La unu' mîncă domnii. Plugarii mîncă numa' cînd pot și cînd au!

— Apoi, nu te-i plînge dumneata că n-ai de mîncare!

— Nu, nici nu m-am plîns!

— Atunci, hai să mîncăm, că ne-a strigat și mama Mărie.

— Du-te numai tu, că viu și eu, mintenaș!

— Hai, c-am vrut să și discut ceva cu dumneata!

— Ce?

— Păi multe, că doar de cînd am venit acasă, n-am vorbit încă aproape nimic!

— Că, mă, ce să vorbim noi? Tu le știi pe-a tale, eu pe-a mele. Din vorbele tale numa' ne sfădim.

— De ce să ne sfădim?

— C-așa-s vorbele tale! Nu se mai potrivesc cu-a mele. Tu nu mai ascuți de mine. Parcă te-o crescut unchiu-tău, Ion, ăsta, comunistu'. Că, mă — se aprinse puțin tatăl, — de nu era el, multe nu se făceau în satul ăsta!

— Ce nu se făceau?

— Că multe nu se făceau și nici *tovărășia*.

— Întovărășirea oricum se făcea, tată! Doar nu-i numai el comunist în lumea asta!

— Nu, asta-i drept. Sînt destui. Mă mir că nu te-or chemat și pe tine... Axente deși văzuse că tatăl său vorbea supărat, uitîndu-se mai mult în altă parte, se bucura. „L-am adus unde am vrut”, își zicea cu oarecare satisfacție. Cît despre unchiu-său, Ion, care era învățător și seșea din sus de ei, povestea era mai veche. Învățătorul și cu Octavian erau veri din frați, aproape de aceeași vîrstă, crescuți aproape în aceeași curte. De certat nu se certaseră niciodată, dar parcă totdeauna erau supărați unul pe altul. Mîndria îi făcuse împungaci și vulpea nu-și arăta coada vicleniei prin curtea lor niciodată. Vorbele despre unchiu-său, învățătorul, Axente nici nu le-a luat în seamă. De aceea se grăbi să-i răspundă tatălui:

— Bine, vād că și-așa ești supărat pe mine, așa că pot să-ți mai spun și altele.

- Ba nu-s supărat !
- Atunci, de ce mi-ai zis vorbele astea, cu comuniștii ?
- Da' ce, am zis ceva rău ?
- Nu !
- Atunci, lasă-mă, dragul tatii, nu mă mai bate la cap, că-s necăjit. eu destul. Doar n-am ajuns încă să ascult de voi !
- De care, de noi ?
- Deocamdată de tine și de Petre. Că, mă, voi veniți acasă numa' ca să mă scrieți pe mine la gospodărie. Parcă eu n-am văzut ? Îs prost ?
- Bine c-ascuți de Artimonuț ! De nevasta lui Artimonuț s-ascuți, tată, și de popa, că-i peste drum ! Ei știu mai multe ca noi.
- Vorbele astea parcă l-ar fi lovit pe Octavian, ca o măciucă, în moașele capului. S-a înroșit, a lăsat jos firezul, și s-a întors, în sfârșit, cu ochii către Axente. Părea că e gata să-l plesnească peste gură.
- Că, mă, ce ai tu cu popa ? De ce te-atingi de el ?
- Dar popa și preoteasa de ce s-ating de mine ?
- Cum, mă ?
- Așa bine, cum au mai făcut și altădată. Adică, mai mult preoteasa decît popa. De ce ți-au băgat în cap că-i păcat de mine, că-s om cu carte destulă, dar m-am lăsat dus de nas de comuniști, care m-au rupt de familie, de sat, de părinți ? Ori vreți să mă însor cu fetele popii ? Nu vezi că-s intrigării, tată ?
- Taci mă, nu minți, că te bate Dumnezeu ! Ți-am spus eu vreodată vorbe de-astea, ție ?
- Dumneata, nu ! Bine că le-ai crezut ! De spus a avut cine să mi le spună.
- Nici nu ți-am spus, nici nu le-am crezut. Eu am numa' credința mea în ăl de sus, că m-o bătut destul, c-o murit mumă-ta, și-am rămas cu voi, cu toți șase. Și-acum sînteți risipiți care încotro. Da, tu, cu vorbe de-astea de ce mai vii acasă ?
- Nu mai viu, n-avea grijă ! Miine mă și duc.
- Că, mă, du-te dacă nu încapi aici ! Du-te la Cireș !

Axente înțelese bine unde bat vorbele tatălui său. Luîndu-și cartea, ieși din șură și se îndreptă spre bucătăria de vară. Bunică-sa, Mărie, încă ageră și loatră ca o nevăstuică, îi cunoștea prea bine pe toți și căuta să-i împace. Fiindcă trăsese bine cu urechea spre șură și auzise vorbele dintre cei doi, îi spuse lui Axente :

— Lasă-l, dragu' mamei, nu te supăra. Îi necăjit și el c-o rămas singur. Acum îi ca merii ăia pădureți de pe hotar. Toate vremurile se lovesc de el. Tu nu te lua după vorbele lui, știi că-i rău de gură. Dacă îți place fata lui Cireș, du-te la ea și ia-o, că-i frumoasă și cumințe. Adevărat că tu ești cu mai multă învățătură, și din neam bun, da... Ia-o și trage-te încoace către noi, mai las-o în supărare de Marea Neagră, că-i și neagră și departe ! Cu tată-tău o să vă împăcați voi, n-avea grijă. Numa' pînă îi trece și lui rana de la inimă. Așa i-o fost scrisa, să rămînă singur. Cu copiii lui și cu noi, ăștia bătrîni, se împacă el, numa' cu Silvia, fie ier-tată, nu mai are cum... Tu, dragu' mamei, fă cum crezi, da' eu zic să te gîndești la împăcare și să vii acasă !

Axente se trezi deodată chemat și alungat din casa părintească. Bunică-sa îl îndemna la pace. Și poate că și-ar fi călcat mai ușor pe inimă dacă



tatăl său ar fi fost supărat numai pe el ori pe ideea înființării gospodăriei colective. Dar Axente ghicea un zbugium mai adînc, o neliniște mai gravă, strecurată picătură cu picătură, un șuvoi întreg, care sapă lent crăpăturile de stîncă din ființa lui Octavian. Iar neliniștea aceasta venea din altă parte, de la toți frații și dincolo de ei, de la moartea mamei lor. Aici Axente socoti că n-avea cum să se mai amestece, n-avea ce să caute singur.

După ce mîncă, ascultînd tăcut ce-i înșira mai departe bunică-sa, despre Octavian, despre bătrînul Artimon, despre Anuță, și toate celelalte, porni pe uliță în sus, cu gîndul să ajungă în hotar, unde coseau și strîngeau ai lor otava. Din drum intră la Cireș, s-o anunțe pe Lelia, lucru neplăcut pentru el, că miine va pleca din Zăpadia. Încercă să inventeze un motiv serios, dar negăsindu-l, renunță, se hotărî să-i împărtășească fetei adevărul. Dealtfel, nu mai avea răbdare să stea pe loc.

Ion Cireș nu era acasă.

— Onuț, ca totdeauna, zise nevastă-sa, Ioana, ori îi pe hotar, ori la *tovă-rășie*, ori cu lămuririle pentru gospodărie. Nu prea stă el acasă, ca oamenii. Da', haida, dragu' mătușii, înăuntru, c-o strig eu pe Lelica din grădină. Acum la noi îi *deranjare* mare, nu știu zău cînd om termina căsoaia asta. Că i-am spus, doară, măi omule, nu te întinde la atîtea odăi, că-i fi tu președinte, dar nu ești chiar domn, tot țăran ai rămas! Acuma, Axente, tu îl știi, că-i glumeț și bun de gură. Zice: „Tu, muiere, opt copii avem, opt camere să fie. Cînd or veni cu nevestele, ori cu bărbații acasă, să aivă fiecare culcușul lui, să nu se încaiere cumva, că noi de-acum încolo sîntem bătrîni și nu i-om putea despărți!” Auzi, dragu' meu, la ce se gîndește, stropși-l-ar!

Ioana ținea nu numai să intre în voia lui Axente, dar îi plăcea să se și laude cu casa lor nouă, ridicată pe temelii de beton și aflată încă la roșu.

Pînă cînd mama își strigă fata din grădină, Axente, deși îngîndurat, iscodi cu ochi atenți planul și așezarea casei, camerele înșiruite în formă de L cu talpa spre uliță. Toate aveau ferestre mari, luminoase și uși-le răspuceau în coridorul cu bolți și stîlpi de cărămidă.

Așezarea ușilor îl convinse pe agronom că Ion Cireș nu glumea, gîndindu-se la cei opt copii ai săi. Casa avea, deci, cu 3—4 camere mai mult decît altele ce se ridicau în ultimii ani nu numai pe ulița popii, ci în tot satul.

— Bună, Axente!

— Sărut-mîna, Lelia!

Ioana se uita, încîntată și fericită că băiatul lui Octavian Borcea, de neam mai bun ca ei, și mai învățat ca fata lor, îi zicea acesteia „sărut mîna” și chiar că i-o sărută.

Deși nu se întîlneau pentru prima oară în acest fel, în fața Ioanei, Lelia se înroși, stingherită. Nu știa ce să facă, ce să spună.

— Mătușă Ioană, interveni Axente, ca să risipească jena vizibilă a fetei, ce-ai zice dacă ne-am duce noi pînă la vie?

— Duceți-vă, mîncu-vă ochii, de ce să nu vă duceți? Vințelerul vă cunoaște, că-i Gligor. Vă caută el niște struguri dulci, busuioc\_ești.

— Mergem la via noastră, se grăbi să adauge Axente. Tata încă n-o intrat în rînd cu toată lumea!

— Cum vreți voi, că nici de la *tovărășie* n-o fi păcat un strugure-doi, și niște piersici. În anu' ăsta o dat dumnezeu de toate. O ținut cu noi. Degeaba ne-or suduit alții, că el drăguțu', tot cu noi o ținut...

Tinerii nu mai răspunseră. Lelia își luă din casă un sfetăr albastru, cu dungi albe, împletit de mâinile ei.

Porniră spre Dealul Viilor. Soarele era încă sus, năvălea peste sat cu putere, dezvăluind nemilos, prin limpezime, capetele curioase ale babeilor ascunse după pălanduri ca să poată vedea pe fata lui Cireș, asta de-acasă, dăscălița, mergînd împreună cu *egronomul* lui Octavian Borcea. Că altfel, ce-ar mai fi șusotit seara, ce vești ar fi dat la radio-șanț, cum zicea în batjocură Cireș, ce-ar mai fi bîrfit a doua zi ?

Spinarea de cămilă, cu multe cocoșe, a Dealului Viilor, nu era ușor de urcat. Ajuns însă sus, te răsplătea nu numai cu struguri și piersici, ci mai ales cu priveliști nebănuite în acea monotonă tălăzuire a dealurilor tîrnăvene, alungate pînă departe, spre marea agitată a Cîmpiei Transilvaniei. Îndeosebi Gurguiul, dealul cel mai înalt din toate împrejurimile, era darnic în priveliști și orizonturi.

Ajunși în vîrfurile lui, după ce-și luară struguri și piersici din via lui Octavian, tinerii se așezară pe iarba nefiresc de mătăsoasă. La cîțiva pași mai jos, în partea dinspre miază-zi, flutura ca ninsoarea într-o zi de iarnă, colilia păsărească. Ea se amesteca, din veac, cu alte ierburi aspre, ca o perie de sîrmă. Erau plante al căror nume nici Axente nu le mai știa, adaptate pentru lupta cu pămîntul acesta secetos, uscat, mușcat mereu de soare și de vînturi.

Axente, abătut, morocănos, îi povesti Leliei cearta cu tatăl său. Frazele se rostogoleau greu, icnit. Fata îl asculta, cu privirile duse departe, furate și înecate cînd de ceața ușoară cu care se învăluiau Apusenii, cînd de apa argintată, incendiată fugar de soare, a Tîrnavei-mici, urmărită pîn sus la Cetatea de Baltă.

— Știam. Adică, mai bine zis, bănuiam că așa o să se întîmple, se hotărî cu greu să deschidă gura Lelia. Și numai din cauza mea !

— Cum ? Ce vorbești prostii ? Nu-i prima oară cînd mă sfădesc cu tata...

— Da, dar acum eu sînt vinovată. Am fost într-o zi la voi acasă, împreună cu unchiul tău, Ion. În muncă de lămurire, pentru gospodărie. Tetea Octavian se uita la mine tare ponciș. Mai ales cînd îi răspundea lui unchiu-tău : „Că, mă, în familia mea să nu vă băgați voi. Eu i-am crescut, i-am ținut la învățătură, s-ajungă oameni. Eu le poruncesc, așa mari cum îs...”

— Pe dracu', ne poruncește ! se supără și mai tare băiatul. Asta-i fala lui goală. Adică, sînt și altele mai... Da... Pînă la urmă e și codița de drac a doamnei preotese...

— De unde știi ? întrebă, surprinsă, Lelia. Eu anume n-am vrut să-ți spun. Ca să nu crezi cumva că mor de gelozie...

— Ce gelozie ?

Lelia ezită din nou : să spună, să nu spună ?

— Cu Flavia, fata popii... îndrăzni într-un tîrziu, văzînd că Axente își pierde răbdarea.

— Care Flavia ? Hai, lasă glumele proaste, că mă supăr !

Axente voia să fugă de toate amărăciunile care-i dădeau tîrcoale, parcă tot mai stăruitor și din toate părțile. Știa că e timpul să se dăruiască iubirii, să uite deocamdată tot ce tulbură oglinda ei și-așa destul

de ștersă și amăgitoare. Lelia era aici lângă el. O simțea ca pe-o pîine coaptă. Coaptă și necoaptă. Îi cunoștea bine — așa credea el — amestecul de gîndire matură, poate exagerat de lucidă uneori, și de stîngăcii copilărești. I se părea cînd prea rigidă, monotonă chiar, cînd speriată parcă de propriile sale încrederi în tot ceea ce era cald și luminos la cei din jur. „Oamenii trebuie luați așa cum sînt, se resemnă Axente. Numai după aceea pot fi schimbați în altceva. Iar schimbarea aceasta o poate face doar viața, dacă te dă cu capul de toți peretii”. Încotro să meargă Lelia, cum anume să se schimbe, de ce s-o izbească viața cu capul de pereți? Axente nu se gîndise. Acum nici n-avea răbdare să pornească pe firul acestor idei. De aceea se apropie mai mult de față, îi luă degetele plinute, cu pielea arămie, în palmele lui cît lopețile. Strînse un smoc de colilie alb-gălbuie și cu el o mîngîie pe față, pe frunte, pe gît, sub ureche, pe piept. Fata nu era obișnuită cu asemenea dezmierdări și drăgălășenii. Îi părea un joc stîngaci, căznit, de care nu te poți lăsa atrasă. Avea o față frumoasă, arsă de soare și de vînt, ochi verzi, inteligenți, puțin obosiți, de om pe care viața l-a pus la treburi. Satul, răscolit acum în toate măruntaiele, ca un bolnav care trebuie adus la viață, grija aceea încordată, tremurătoare și gingașă, pentru ca fiecare nervură să se încingă de bătaile unei sănătoase, toate nu-i dădeau Leliei răgaz pentru răsfaț. Cu dragostea, nici pe-atît. Ea îl iubea pe Axente, dar el era departe, venea rar pe-acasă. Și cînd venea, se izbea mereu de necazurile și frămîntările din familia lor, care-l făceau și mai aspru ca de obicei. Pînă se dezmorțea, pînă ajungea la cuvinte calde, fugea jumătate din timpul pe care-l aveau de stat împreună. Iar în golurile prelungi dintre aceste vizite, mai încercau și alți băieți să intre în voia Leliei. Zadarnic, fata nu se lăsa nici condusă acasă, necum mîngîiată sau sărutată de ei. Aceștia, dezamăgiți de refuz, speriați chiar de privirile ei tăioase, o porecliseră „Cireasă amară”! Într-adevăr, avea în ființa ei ceva aspru sau numai înăsprit. Se supăra singură pe ea, că nici în asemenea momente, cum era cel de față, nu se putea dezbăra de crusta amară, sub care, știa doar bine, bătea inima ei înflăcărată, limpede, gingașă. „Sînt o proastă, zău așa — își spunea acum — visez dragostea, mă uit adeseori și-mi văd chipul în ochii ei, cum ne uităm noi acum, în Tăul de la picioarele Gurguiului. Și uite, cînd dragostea vine spre mine cu pașii *lui*, îmi vorbește cu gura *lui*, mă învăluie cu privirile *lui*, eu fug ca o speriată. Sau rămîn aici lângă el și nu sînt, nu pot fi altceva decît o „ciresă amară”. O să creadă... dar, nu, cum o să creadă că... alții... că nu-l iubesc numai pe *el*?” Lelia învățase să tragă la greul vieții, dar nu știa să se încinte de bucuriile ei, multe-puține, mari și mărunte, atîtea cîte erau deocamdată. Alerga pînă la epuizare, o cuprindea uneori chiar un fel de beție a datoriei împlinite, și totuși avea senzația că viața trece pe lângă ea, că îi scapă printre degete.

O trezi din aceste gînduri sărutul lui Axente, neașteptat, ca fulgerul din senin.

De sub crusta amară, începură să țîșnească flăcări. Își încolăci, mut, brațele de gîtul lui, îl săruta pe ochi, pe gură, apoi iar pe ochi. Nu putea spune un cuvînt.

— Ce-i cu tine, ce s-a întîmplat? De ce plingi?

Ea răspundea cu săruturi. Lacrimile sărate i se prelingeau pe obraji,

le simțea pe buze, îi făceau bine.

— A cui ești tu? o întrebă Axente, tîrziu, aplecat peste fața ei, cînd palidă, cînd aprinsă. A cui ești?

— A ta! răspunse ea aproape strigînd.

— Dar tu știi, Leli, cine sînt eu?

— Știu, răspundea fata, intrînd deplin în jocul dragostei.

— Cine?

— Iubitul meu!

— Da și nu!

— Cum? Tu numai cînd vii acasă..

— Nu. Totdeauna. Dar mîine trebuie să plec...

— Taci!

— Tac, dar așa e. Mîine seară, plec. Și...

Axente se aplecă din nou peste ochii ei scâlțați în lacrimi. Plîngea sau ridea? Era ca un copil amărît, crescut greu și aspru, scăpat deodată, pe neașteptate, la joacă și la răsfaț, fără să știe ce să facă: să rîdă sau să plîngă.

O luă în brațe, cu ușurință. Era înalt, puternic.

— Să te arunc în cer?

— Aruncă-mă!

— Dar atunci rămîn numai cu pămîntul. Și nu-mi place!

— Aruncă-mă în apă! Uite, Tăul e mai aproape decît cerul!

— Mî-e frică să nu te îneci în lacrima zînei. Știi povestea...

— O știu. Nu mă înec. Aruncă-mă!

— Mî-e frică să nu rămîn singur, pustiu ca dealul ăsta...

Lelia i se atîrna de gît, îl îmbrățișa, îi prindea capul în palme și privind-l lung, în ochii răscoliți de întunecimi îmbietoare, îl întreba:

— Al cui ești?

— Al tău și-al nimănui!

— Dacă ești al meu nu mai poți fi al nimănui!

— Al tău și al pămîntului...

— Dacă ești al meu nu mai poți fi al pămîntului!

Fata învățase jocul. Asprimea parcă se topise toată din ființa ei. Ridicată din nou în brațe și legănată încet, mai iute apoi, învîrtejită în cerc, tot mai iute, striga înăbușit:

— Lasă-mă, Pămîntule, că zbor! Zbor și te iau și pe tine!

Zările, pe kilometri întregi, jur-împrejur, parcă se îmbătaseră de acest vîrtej și aruncau spre dealul înalt cuvinte ca niște bulgări lichizi, spărgîndu-se luminos: „Lasă-mă! Pămîntule! Pămîntule! Zbor! Zbor!”

Limpezimea după-amiezii de septembrie îi chema undeva și mai sus, în spațiile reci, de unde toate dealurile acestea ursuze se văd ca niște mușuroaie de furnici și Tăul apare rotund, ireal, într-adevăr ca lacrima acelei zile nenorocite. Acolo nu se mai aud nici cuvintele, iar pămîntul devine o stea întunecată, o amintire. Acolo sus... Dar jocul lor avea parcă aripile unei mori de vînt. Treptat-treptat își simțiră tălpile iarăși arzînd de atingerea lutului, și picioarele se împlîntară în țărîna pînă la glezne, pînă la genunchi.

Coborîră în Zăpadia, odată cu amurgul. Lelia o anunță pe maică-sa că în seara aceea, fiind sîmbătă, va merge împreună cu Axente la o reu-niune tovărășească a tinerilor din satul vecin.

— Bine, draga mamii. Tată-tău nu-i acasă. Dacă întrebă, îi spun. Îm-bracă-te frumos, că doar nu te duci tu prea des la baluri. Și aveți de grijă, să nu zică cineva ceva rău de voi...

— Ce să zică ?

— Așa... vorbe... ca oamenii... Că el pleacă și tu rămii aici, în sat...

— Biné, mamă, știam eu dinainte, am înțeles... La revedere. Dacă viu tîrziu, să nu vă speriați. Mîine dimineață e duminică, am vreme să dorm. După-amiază, avem serbare...

Axente o anunță pe bunică-sa Mărie. Și ea, ca și Ioana lui Cireș, îi spuse cu subînțeles :

— Să ai grijă de fată, că voi sînteți oameni învățați. Să nu vă faceți de rîsul satului. Tu ești fecior june, îți găsești oricînd alta, dar ea ce face ?

— Lasă, mamă Mărie, nu ne mai purta și nouă grija, că nu sîntem copii !

Odată ajunși acolo, vîrtejul zărilor de peste zi puse iar stăpînire pe mișcările lor, condensate acum la cercurile mărunte ale dansului. Lelia, furată de amețeața mișcării se simțea parcă stînjinită. „Nu faci bine că le neglijezi pe celelalte fete... Se vor supăra pe mine...” „De ce ?” „Păi...” „Las' să se supere ! O să le treacă, n-avea grijă. Și-apoi, eu nici nu știu dansa. Le calc pe bătăturei...” „Glumești, cum nu știi dansa ?” „Uite-așa, foarte bine. Eu nu dansez. Te țin în brațe”. Privirile celor din jur, urmărindu-i, se roteau clătinate, amețit. „Numai seara asta e a noastră. Mîine iar ne despărțim...”, murmura tîrziu și cu tristețe, Axente. „Ar trebui să nu plec !” se muștra apoi, cu aer de vino-văție. „Totuși... tata... nu, nu-l iert”... încheia, oprindu-și pașii parali-zați deodată în capcana gîndurilor. „Nu-l iert... Trebuie să plec...”

În pauze, fetele o înconjurară pe Lelia, curioase.

— Și cînd faceți nunta ?

— *Logodnică de-apururi, soție niciodată*, spune poetul.

— Lasă-ne, dragă, știm noi că ești tare la poezii ! Concret, concret ! Cînd ? Pe cînd să ne pregătim rochiile ?

— Anul ăsta alegeți-vă modelele și croitoresele. Anul viitor, cumpăra-ți-vă materialul, și apoi mai vedem...

În clipe ca astea fata semăna la vorbe cu tatăl său.

— Hai, tu Cireșoae, nu glumi, zău, spune-ne. Vă mai logodiți, ori direct ?...

— Ne !

— Ce ?

— Despărțim !

— Hai, tu, zău, nu mai vorbi în dodii !

— Mîine, adică chiar azi, fetelor ! Am uitat că sîntem după miezul nopții. Azi pleacă și eu rămîn tot cu voi, tot „Cireasă amară” !

Fetele n-o puteau crede. Unele o socoteau chiar vicleană, mironosiță. „De ce mai face pe discreta, cînd e în brațele lui ?”

Într-un tîrziu, cei doi își luară rămas bun de la prieteni. Băieții trăgeau de Axente să mai rămînă. Erau în chef. Mai cîntară cîteva romante și

cîntece băiețești, îngîinate cu voce groasă, de spartul tîrgului. Apoi Axente le spuse :

— Fraților, eu plec astăzi în Dobrogea, deci la revedere tuturor ! Poate la Anul Nou, poate la vara viitoare !

Fetele rămaseră uimite.

— Auzi, tu, că-i adevărat !

— Și noi, care credeam că..

— Da, dragă !

— Săraca Lelia ! Nu glumea, fetelor ! Ce oameni și ăștia, Borceștii ! Lelia și Axente ieșiră afară, în aerul răcoros. Se lumina de ziuă. În sală, muzica adormită se trezi brusc, ca speriată. Toba și alăturile începură iar să se certe cu saxofonul lui Tătaru.

Porniră înfrigurați de oboseală, de duhul zorilor de zi.

Traversară calea ferată, o apucară pe cărare, tăind lunca în două. Mergeau tăcuți. Erau pe la jumătatea drumului. Lumina se limpezea din ce în ce mai mult. Cerul i se părea lui Axente aburit, ca un pahar de vin rece. Se vedeau pale de fum rare deasupra satului. Dealurile, între care se respirau casele Zăpadiei, încă dormeau. Dacă te uitai mai bine îți păreau niște dulăi uriași care-au stat toată noaptea de pază. Acum își odihneau capul pe labele întinse pînă în apa Tîrnavei. Se auzea, rar de tot, cîte un hămăit de ciine. Dincolo de sat, poate în hotarul Tătăieșei, plutea o pînză sonoră de lătrături mărunte, dese, ca de cățeeii pămîntului. Erau tractoarele, sculate cu noaptea în cap. Întorceau miriștile...

Toate veneau spre ochii și urechile lui Axente, ciudat, ca și cînd Lelia nici n-ar fi fost lingă el, strînsă sub umărul larg, ocrotitor. Veneau abătîndu-l spre cine știe ce amintiri și imagini uitate de mult, undeva, într-un colț al ființei lui neliniștite. Peste toate, reapăru gîndul încurcăturilor de-acasă, neastîmpărat. Își da seama că ar trebui să-i spună Leliei ceva deosebit. Dar ce anume ? Sufletul ei părea să ducă lipsă de vorbe calde, fie și despre lucruri mărunte. Dar el parcă nu mai știa ce să-i spună. O ținea strîns și privea în altă parte. Își aminti că pe undă treceau acum, era cîndva cea mai frumoasă delniță de fînaț din toată lunca Tîrnavei. Aici ieșeau copiii, în postul Paștelui, cu mingea lor făcută din bulendre, legate bine cu sfoară. Se jucau „de-a lunga“, lăsînd să izbucnească pofta de alergătură, mocnită toată iarna. Undeva, pe sub pîlcul acesta de sălcii, s-a ascuns în timpul războiului de avioanele germane. Tot aici avusese prima întîlnire cu o fată. Uite, chiar pe răzorul acela de iarbă, au stat jos. Ea, la început, nu voia să se așeze. Era o elevă sosită la neamuri în Zăpadia, dintr-un sat vecin. Axente îi spunea poezii de Bacovia și ei nu-i plăceau. Îl întreba cum vine asta „aud materia plîngînd“. Ce-i va fi răspuns nu mai știa. În legătură cu materia și cu plînsul, pe-atunci era capabil să debiteze cele mai năstrușnice teorii. Cîtea mult, cam în grabă, tot felul de cărți, de care îi vîjîia capul. I-a prins o ploaie zdravănă. Pînă au ajuns la podul de peste Tîrnăvă, picioarele li se încărcaseră de pămînt și frunze, de parcă erau ciobani cu opinci urîșești. Pămînt și frunze. Pămînt...

La cuvîntul acesta, Axente duse mîna la frunte, cu gestul cu care ai vrea să alungi o viespe ce te bîzîie mereu. Nu-i plăcea să se grăbească, știa că deși mai are doar o zi de stat acasă, tot la discuțiile despre pămînt vor ajunge și acolo vor rămîne, pînă seara, cînd va ieși pe ușa

curții. Magnetul pământului avea un câmp prea larg și el încerca zadarnic să-l ocolească. Lelia, fericită, strînsă sub umărul lui, nici nu bănuia ce poate spune, în clipele acelea, Axente propriei sale inimi: „Lasă numai tu, cîine de pămînt, că n-o să-ți mai împlinți colții în viața oamenilor. Te pun eu la treabă, blestematele! N-o să-ți las o clipă de răgaz, nici cît să-ți aduci aminte c-ai fost hoț de suflete, în mîinile celor mai tari. Lor te-ai supus, lor le-ai făcut pe plac, vameșule, lor le-ai dat pradă ușoară inimile celor slabi. Ai lăsat să crească din tine buruiună otrăvită: setea de avere. I-ai dat flori frumoase, parfumate, pe care le-ai numit, de-atîtea ori cu nerușinare, dragoste. Ah, mincinosule, cît mi-e de dor să te văd odată scuturat peste tot de haina ta peticită cu minciuni, cu sărăcie, cu blesteme și rugăciuni. Să-l văd și eu pe tata om, să-mi pot aminti de mama fără să plîng, cu sentimentul că i-am răzbunat odată viața chinuită. Chinuită și furată, pînă i-au rămas numai oasele tinere, pe care le ții ascunse, pămîntule!” Lelia, strînsă prea tare, simțea că se înăbușă. Se opri în mijlocul drumului și-l întrebă: „De ce taci? Ce-i cu tine? Te-am supărat? Hai, spune-mi și tu ceva, somnorosule!” „Ce să-ți spun?” „Ceva frumos”. „Altceva mai frumos decît că te ții în brațe nu știu”. O sărută și Lelia era fericită. Axente putea să-și urmeze mai departe gîndurile, talmăcite în cuvinte surde, neauzite decît de el, împotriva pămîntului: „Nici o clipă de răgaz n-am să-ți las. O să pun tractoarele să te are adînc, să scoată la soare rădăcinile buruienii otrăvite. Să treacă peste tine plugul cu cinci brăzdare, să te mărunțească discuitoarele, să te calce apoi semănătorile și cultivatoarele și combinele și grapele cu o mie de dinți.”

Ajunseră la pod. Fata îl opri din nou. Tăcerea lui îi făcea acum bine. Se rezemă de dunga chingilor groase de lemn. Îl ținea strîns, parcă temătoare să nu-l piardă. Dar nu era așa. Lelia își aminti doar că exact în acel loc, poate acum vreo patru-cinci ani, cînd era ea încă elevă, s-a învoit cu greu, speriată, la primul lor sărut. În seara aceea rămăseseră singuri. Cealalți, băieți și fete, elevi și studenți din Zăpadia, plecaseră în sat. Acolo pe pod își petreceau cu toții multe seri, toată vacanța. Luna plină, amenințată de negurile albe ale zorilor, îi proiecta acum peste apă ca pe un singur trup, scînteind de tremur, fărîmițat în valuri luminoase, dus în adînc și răsărit din nou. Cuvintele puține se confundau cu susurul apei înecate în petriș, cu plescăitul peștilor sărind după musculițe.

Cuvintele nu, dar gîndurile se simțeau la ele acasă.

Acum, știind că va pleca, chiar dacă tatăl său și-ar retrage vorbele — ceea ce, în mod sigur, nu putea să se întîmple — Axente o ținea tăcut pe Lelia în brațe, privind cînd în apă, cînd în ochii ei. În clipele acestea de înseninare se gîndi că poate ar fi bine să rămîna, să nu pună la inimă vorbele lui Octavian. Dar își interzise grăbit, ca pe-o ispită, gîndul împăcării. „Și-a bătut destul joc de noi și de mama. Pînă nu se gîndește singur la toate, nu se poate schimba. Și-atunci, de ce împăcare ar mai putea fi vorba, dacă nu se schimbă? Nu. E mai bine să plec!”.

...Seara, la plecare, bătrîna Mărie își înghițea lacrimile, prohodind parcă liniștea și armonia iluzorie a familiei lor. Borceștii nu se făcuseră de rîs niciodată în fața satului. Acum, la fel, nu aflaseră nici măcar vecinii motivele plecării grabnice a lui Axente. Lucreția, ca altă dată Silvia, își

ștergea pe furiș lacrimile. Împreună cu Octavian cel mic, îl petrecură la haltă. Ion n-a vrut să-l însoțească. Era supărat. Îl rugase să mai stea, să încerce împreună, poate vor reuși să-l urnească pe tatăl lor din încăpăținarea aceea supărătoare. Axente era însă mândru, încăpăținat și el. Semăna cu Octavian. Dacă l-a poftit odată să plece, nu se mai întorcea nici mort.



„Pe tine, ultima oară te-or bătut porumbeii și fetele popii, nu eu, mă! Așa să știi...”

Ion, al patrulea dintre copiii lui Octavian, era în vacanța de vară. Rămăsese acasă, anume. N-a vrut să meargă în tabăra studentească, la munte, împreună cu colegii. Deși student la chimie, îl pasionau cărțile de literatură. Încă mai de mult, de pe când era la școala primară. Dar acum, în vara aceasta, ajungea să pună mâna pe o carte numai în zilele ploioase, când se ascundea în șură, pe fin, să nu-l stingherească nimeni. Îi plăcea să stea acolo, s-asculte răpăitul stropilor pe țigla, să închidă ochii și să vadă scenele din cărți defilînd la nesfîrșit. În restul zilelor, muncă și iar muncă, la cîmp, în rînd cu toți. Toți, afară de tatăl său, Octavian. El se ținea încă supărat pe colectivă, nu ieșea la lucru. Nu vorbea, nu spunea nimănui ceva clar asupra motivelor supărării. Dacă îl întreba bătrînul Artimon, îi răspundea: „Dumneata n-ai treabă, ce te-amesteci!” Lui Ion i-o reteza aspru: „Taci, măi, și vezi-ți de cărțile tale, ce te bagi! Ori vrei să...” Pe învățător îl ocolea ca și altă dată. De Cireș nici nu voia s-audă, deși președintele încercă de două ori să intre în vorbă. În sinea lui, Octavian era foarte convins că Cireș e om cu două fețe: pe de o parte, ca președinte, îl chema la muncă în colectivă, cu vorbe frumoase, pe de alta, îl trimitea la Hodăi, de-al dracului. „Să-și bată joc de văduvia mea, să mi-o plătească pentru că nu-i vreau fata de noră! Că, mă, știm noi cum stăm, Neutrule!” Octavian se agăța mereu de aceleași pricini, numai să nu-și dea sieși răgaz să se ocupe de altele mai adînci.

Lui Onișor îi spunea de fiecare dată, ba că nu se simte prea bine cu sănătatea, ba că mai are cîteva zile să-l ajute pe Artimonuț la dărîmarea zidurilor vechi, la căratul materialelor, la construcție, ba că va merge el singur, fără poruncă de la Cireș, cînd va crede de bine. Și tot așa, că una, că alta, săptămîină de săptămîină.

Oamenii l-ar fi lăsat în pace, dar după el se uitau și alții, nu puțini. Fusesse gospodar bun la casa lui, era ales doar și în consiliul de conducere, iar la vite se pricepea. „Parastasul ei de fală goală”, se trezi suindu-l într-o zi Cireș în fața lui Onișor. Acesta îl potoli: „Ce să-i faci! Criza prestigiului, așa se numește boala lui. Pînă la urmă o să înțeleagă, n-avea grijă că astăzi nu averea îi dă omului prestigiu, ci munca și cinstea lui. De-aia zic, Cireșule, să-l lăsăm deocamdată în pace cu Tăul!” „I-am propus-o și pe asta, dar mi-a întors-o tot cum îi place lui: să-l lăsăm în pace, că deocamdată are altele mai grele! Poate cu copiii, m-am gîndit eu. Că, de, omul cu mulți copii e ca împăratul care duce zece războaie deodată”. „Așa o fi”, încheie Onișor. Vremea însă trecea, vara era în toi, muncile cădeau claie peste grămadă, și orice absență,



după exemplul lui Octavian, putea să-i încurce rău. Unii colectivști și începuseră să cîrtească :

— De ce muncim noi, ca să vie toți la toamnă, să împărțim ?

— Taci, măi, răspundea altcineva, că pe fiecare îl pontează separat. Noi, dacă nu muncim, murim de foame, pe el îl țin feciorii, că au cu ce !

— Il țin pe dracu', zicea altul, nu vezi cum îl ține Artimonuț ? Cărăuș și zidar te-or făcut, Octaviane, să le ridici casă nouă. Noru-ta, Anuță, te pontează, n-avea grijă ! De fiecare zi-muncă, îți dă cîte-un feldet de vinars. Doi lei pe zi, bani-gheață, șaizeci de lei pe lună, așa mai zic și eu muncă la colectiv !

Ion era zi de zi pe cîmp, împreună cu bunicu-său Artimon — om de 75 de ani, sănătos și zdravăn, de se temeau cosășii să ia brazda înaintea lui — împreună cu Octavian cel mic, uneori și cu Lucreția, cînd fata nu trebuia s-o ajute pe bunică-sa Mărie, pe-acasă. Ei auzeau mereu, cu toții, de ici de colo, discuțiile despre Octavian. Ion se hotărî să-i mai spună și el, a nu știu cîtea oară, tot ce-avea pe inimă. Într-o seară, după cină, îl întrebă direct :

— Tată, dumneata cînd ai de gînd să vii la lucru, la colectivă, ca toți oamenii ?

— Taci, mă, de ce te-amesteci ?

— Nu m-amestec, dar te întreb. Pînă cînd să lucrăm numai noi ?

— Că, mă, vă cad mîinile ?

— Nouă nu ne cad, că sîntem tineri, dar moșu Artimon are șaptezeci și cinci de ani. Ar trebui să-l mai lași să se hodinească.

— Eu nu-l las, mă ? Odihnească-se, că nu eu l-am scris la colectiv, singur și-o dat cererea...

Asta așa era. Bătrînul se înscrisese singur, și nu ușor, nu dintr-odată. Veneau și ieșeau de la el învățătorii, ca la colindat. Mai la început, după ce promisese Leliei că dă cererea, fata veni a doua zi și-i puse hirtia sub nas, zicîndu-i : „semnează !“. Artimon i-o întoarse rîzînd :

— Acum, în momentu'ăsta ?

— În momentul ăsta, ca să nu uiți pînă mîine, moșule !

— Bine, domnișoară. Numa'că eu ți-oi spune dumitale o vorbă. Știi că dacă te duci la tîrg, la pozar, și vrei să te iei în poză, el te întrebă : la minut, ori la opt zile ? Văz că dumneata vrei la minut ! Eu vreau la opt zile ! Dacă-mi fac o poză pe toată viața, apoi să iasă curată ! N-am nici o grabă, că-s om bătrîn. Acum vine iarna, azi-mîine, și am vreme destulă. Nu-mi place la minut.

Lelia a ris și-a așteptat. Prin februarie, printre ultimii, s-a înscris și Artimon. Acum, cînd se întîlnesc dimineța în drum, bătrînul spre cîmp, învățătoarea spre școală, Lelia îi spune în glumă :

— Vezi, moșule, că ne-o ieșit curată poza ?!

— Curată, da'nu la minut, tot la opt zile !

Ion continua discuția cu tatăl său. Nu-i era felul să se lase intimidat.

— Va să zică, să lucrăm noi, singuri ?

— Ce va să zică, mă, ce dacă lucrați ? Voi nu mîncăți de-aici ? Nu toată țara mîncă din munca noastră, a plugarilor ?!

— Dacă ar mînca din munca dumitale din vara asta, tată, ar muri de foame ! Vai de capul ei ar fi ! Și noi am mai învăța la școli de ne-ar lua dracu', nu alta ! răspunse băiatul foarte calm.

Calmul lui îl scotea din sărite pe Octavian.

— Că, mă, numa'tata Artimon ți le-o băgat în cap și pe astea. El o ajuns ca voi, în mîntea copiilor. Ori le-ați ascultat la radio ăla al vostru?! Ion primise cadou de la fratele lor mai mare, Petre, un aparat de radio minuscul, cu tranzistori. La început, bunicul se supăra că nepotul duce aparatul la cîmp, cu el. Îl atîrna de creanga vreunui pom, de un par, sau chiar de gît și cutiuța miraculoasă umplea cîmpul de voci depărtate, de cîntece, de știri. Artimon îi spusese :

— Măi, Ioane, tu cu drăcia ta de cutie faci muierile astea din echipa noastră de nu mai lucră nimic, toată ziua! Ori lucră cu gîndul în altă parte și fac munca de mîntuială, de ne-o rîde colectiva și ne-or ponta ca pe codași. Las-o dracului, acasă!

Ion lăsa aparatul acasă cîteva zile, dar femeile se supărară foc : nu mai știau cînd e amiaza, nu mai puteau asculta știri și mai ales cîntece populare. Bătrînul, văzînd și înțelegînd ce se întîmplă, porunci nepotului s-aducă aparatul. Și de-a doua zi, lucrurile începură să meargă iarăși bine, pe făgașul lor.

— De la radio ori de la moșu, nu interesează, continua Ion discuția cu Octavian. Aici e vorba de dumneata, de atitudinea dumitale...

— Ce atitudine, mă? Ce umbli tu cu atitudinile?

— Atitudinea dumitale față de moșu'. Nu vezi că nu mai poate? Ar fi vremea să ne gîndim omeneste...

— Ce nu mai poate, mă? Că dacă are un ban, fuge cu el la făgădău să beie vinars!

— Numai de atîtea ori să bei dumneata, de cîte ori are moșu bani!

— De ce nu-i dați voi, mă, că v-a crescut pe toți!

— Ne-a crescut, că dumneata ai alergat cu limba scoasă după pămînt!

— Taci, mă, și vezi-ți de învățatura ta! De ce-ți bagi nasul unde nu-ți fierbe oala?

— De învățatură îmi văd eu. Dar de tăcut nu tac!

— Hai numa' drace, hai!

Aici, Ion trebuia să se oprească. Îl cunoștea pe tatăl său mult prea bine. Nu mai avea poftă, tocmai fiindcă era și el mîndru, de certuri și bătaii. Ultima bătaie o luase pentru porumbei, o ciudățenie și-o pasiune a vacanțelor lui. Adică, da, așa e. Celelalte două palme le luase cu trei ani în urmă, imediat după examenul de maturitate.

Adusese din oraș, drept cadou din partea unui prieten pe care-l ajutase la lecții, o pereche de porumbei gușați, albi ca doi bulgări mari de zăpadă, cu o panglicuță cafenie în jurul gîtului și cu cozi înfoiate de curcani pitici. Ion le făcu un porumbar din două scînduri vechi și-l bătu în cuie groase deasupra porții de la șură. Porumbeii se simțeau bine, ciuguleau toată ziua grăunțe de prin curte, de prin șură, luîndu-se uneori la harță cu puii și chiar cu găinile. Intrau, la amiază, și în cotețul porcilor, strîngînd cu hărnicie toate resturile de mîncare. Lui Octavian nu-i plăcea deloc amestecul porumbeilor în mîncarea găinilor, a puilor și chiar a porcilor. Apoi, cînd porumbița începu să clocească și să scoată, într-o singură vară, alte două perechi de pui, acoperiți repede de pene și făcînd aceeași treabă zilnică printre orătăniile ogrăzii, omul se supăra de-a binelea. Îi lăsa pînă crescură mai mari și-apoi, într-o bună zi, cînd lipsea Ion de-acasă, prinse puii și le reteză capul. Bătrîna Mărie tăcu.

ce era să-i zică lui Octavian ! Seara aveau pe masă tocană bună, ardeiată, cu mămăligă. Ion începu să mănînce, dar cînd băgă de seamă că oasele sînt mai mici decît ale puilor de găină, mai albe și mai ușoare, înțelese repede despre ce poate fi vorba. I se opri mămăliga în gît, ca fierea. Nu putea bănuî pe altcineva decît pe tatăl său.

— De ce i-ai tăiat, tată ? întrebă el, de data asta pierzîndu-și calmul obișnuit.

— Tot tu întrebi ? Da' de ce să mînce ei grăunțele galițelor !? De ce să-mi spurce șura și fînul cu găinați și cu pene, să le stee vitelor în grumaz !?

— Mai bine îți tăiai deștele ! — izbucni băiatul cu năduf.

Ca răspuns, se auziră două palme seci.

Ion se ridică de la masă, în gălăgia și supărarea celorlalți, tăbăriți cu vorbele pe Octavian, ieși afară și se spală cu apă rece din valăul vitelor de sîngele ce-l podidi pe nas. Începu să-și spună printre lacrimi ascunse : „Parcă nu mi-ar fi părinte adevărat, ci o mamă mașteră, ca aceea din poveste...”

El știa, încă de mic, o poveste cu porumbei, spusă de mamă-sa, de Silvia. Ea le povestea rar, cînd prindea seara o clipă de răgaz. Era vorba în povestea aceea de o mașteră, care nu putea suferi copilul noului său bărbat. Într-o zi, cotoroața aprinse cuptorul și-l zvîrli pe copil în flăcări. După ce se rumeni bine, îl scoase pe un vătrai și i-l puse tatălui pe masă, îmbiindu-l să mănînce carne de porumbel. Omul nepri-ceput și încrezător în cuvintele scorpiei, mîncă liniștit, azvîrlind pe jos oasele nefericitului său copilaș. Maștera strînse oscior cu oscior și le aruncă apoi, în grabă, pe gunoi. Dar în zorii zilei, din locul acela răsări un porumbel alb, cu coada înfoiată. Se urcă pe casă și începu să cînte cu glas de copil :

Porumbaș, porumbaș,  
Dar eu nu sînt porumbaș,  
Că eu sînt un copilaș,  
Maică-mea,  
Maștera,  
Prinsu-m-o,  
Tăiatu-m-o,  
În cuptor băgatu-m-o,  
Și lui tata datu-m-o,  
Și tata mîncatu-m-o,  
Oase aruncatu-m-o,  
Hurlup !

Speriată, maștera azvîrlea cu tot ce-i cădea în mîină după porumbelul cel alb. Lui însă nici nu-i păsa, se muta dintr-un loc în altul, de pe casă pe șură, și repeta cîntecul, ca să-l audă tatăl său. Și tot așa, în fiecare zi, pînă cînd omul, văzînd că-i lipsește copilul din casă, o întrebă pe noua lui nevastă : „Ce tot spune porumbelul ăla de pe casă, tu muiere ?” Ea, că nu, că să vezi, că băiatul s-o dus de fapt în pădure și nu s-o mai întors, poate l-or fi mîncat dihăniile. În clipa aceea, porumbelul coborî de pe prichiciul ferestrei și spuse iar cîntecul. „Hiș, spurcatule !” strigă maștera și zvîrli cu o despicătură de lemn, de sări geamul în țandări.

Prin golul rămas, porumbelul răzbi în casă, se așază pe umărul stîng al tatălui și începu :

Porumbaș, porumbaș,  
Dar eu nu sînt porumbaș,  
Că eu sînt un copilaș..."

Bărbatul, luminat dintr-odată, o apucă pe nevestă-sa de cosițe și-o tîrî spre cuptorul aprins. Acolo i-au ars și ei oasele blestemate. Din fumul ieșit pe horn, ori din cenușa rămasă, nimeni nu mai știe, s-a întrupat o gaie cenușie, cu cioc mare, ascuțit și negru. A început de-atunci să zboare și să caute porumbelul. Vrea să se răzbune, să-i scoată cu clonțul inima din piept și să i-o mănînce !

Aceasta era, pe scurt, povestea, reînviată în mintea lui Ion odată cu palmele tatălui.

Erau ultimele palme. Celelalte două, le primise o săptămînă după examenul de maturitate. Se aflau tot în bucătăria de vară, la cină, ca și acum. Cîinele lătra să rupă lanțul, nu alta. Veni doamna preoteasă, Nuți. Îl chemă pe Octavian afară, că are să-i spună ceva, zicea dînsa, secret. Îi spuse, și omul reveni cătrănit, negru la față, îl luă pe Ion de după masă și în fața tuturor, așa mare cum era, îi trase două palme. Căzute din senin, palmele îl zguduiră și pe el și pe ceilalți. Rămaseră înmărmuriți.

— De ce dai, mă, ca mutu' ? se răsti bătrînul Artimon.

— Că știe el de ce-o venit doamna preoteasă. Se simte vinovat, de aia taçe !

Ion tăcea numai din cauza uimirii, a fulgerului descărcat atît de scurt, peste obrajii săi, de cele două palme grele, țărănești. Nu știa, nu putea bănuî cu ce se făcuse vinovat față de doamna preoteasă.

— Mă, mutule, continuă Artimon, preoteasa vine la noi cînd o taie capu', că n-are altceva de lucru toată ziua. Umblă cu vorbe, cu porunci, cu cerșitu' și cu zîzania în casele oamenilor. Ea boscorodește verzi și uscate, dă-o-n aia mumă-sa de Muloaie proastă ! De ce-ai dat în Ion ?

— Știe el ce-o făcut în ultima noapte la liceu...

Ultima noapte fusese de fapt noaptea banchetului de despărțire, dat înaintea maturității. Înainte, ca să fie toți în chef. Pe urmă cine știe ce se mai putea întîmpla la examen. Au petrecut, au dansat, au toastat cîntînd a nu știu cîta oară strofa din „Gaudeamus” care lăuda profesorii : „Vivat academia ! Vivat Professores !”

Ion fusese coleg cu Flavia, fata cea mai mică a popii. Dar atunci, în noaptea banchetului, a făcut ce-a făcut și n-a dansat-o deloc. Apostrofat de un coleg, că, vezi doamne, nu așa procedează consătenii, făcu a doua imprudență. Îi spuse acestuia : „Dacă-i dau degetul mic, vrea toată mîna ! Și mie numai de asta nu-mi arde la vară, măi vere !” Apoi mai adăugă : „Lipește-te tu de ea și vezi cum tremură și transpiră ca o apucată — Știu eu ce vrea. Nu, colega, n-o dansez să știu că mîine m-ar numi protopop !”

Colegul, pesemne beat, făcu bine și-i comunică Flaviei spusele lui Ion. Ea n-avu tăria să vină să-l ia la zor, ca pe un țaran prost, cum se exprima despre el, uneori, într-un anumit grup de colegi. Ion cunoștea expresia aceasta și i-o plătea cu prisosință, fără să scape nici o ocazie. Ba, își alese

chiar o caracterizare din domeniul fizicii, care-l pasiona încă din liceu. Zicea el: „La familia popii totul se petrece după principiul vaselor comunicante. Jumătate din prostia și scârboșenia preotesei a coborât în trupul Flaviei — acum sînt la același nivel!” De Victoria nu zicea nimic.

Acestea, deci, fură ultimele palme primite de Ion de la Octavian.

Acum, după discuția lor din urmă, îl mai lăsă cîteva zile, să se liniștească, apoi își reluă tactica de guerilă:

— Știi ce, tată! Dumneata de ce nu te muți cu totul la Artimonuț? Văd că nici de mîncare nu-ți mai dau. Vii flămînd acasă. Cel puțin are Anuță un catastif, ca preoteasa, să-ți însemneze lipsurile?

— Și de ea te-apuci, mă? Nu mai încapi de nime'. Ce ai cu ea?

— Cu ea, nimic. Numai cu dumneata și cu Artimonuț. Văd că deși în țara noastră s-a desființat definitiv exploatarea omului de către om, noi am ajuns la exploatarea tatălui de către fiu!

— Definitiv, nedefinitiv, răspunse Octavian, evitînd grijuliu atingerea cuvîntului *exploatare*, tu să taci din gură, că n-am ajuns încă să-mi conducă familia unul ca tine!

— Să ți-o conducă Anuță, că-i mai deșteaptă!

— Mai. Mai ca tine, mă, gură bună!

— Ea să ne conducă pe toți, s-o alegem regina familiei. La așa familie, așa regină!

— Taci, mă, cu prostiile și cu reginile tale. Ce ți-o făcut Anuță, de nu capi de ea?

— Nu ncap, pentru că n-are suflet, tată. Sufletul ei e de pămînt, așa să știi! A rămas cu boala pămîntului și-a averii. Dacă i-aș putea analiza ăsteia sufletul în eprubetă, mi-ar da aceeași compuşii ca și țărîna de pe lunca Tîrnavei!

Fiindcă nu înțelese decît pe jumătate ceea ce spusese băiatul său, Octavian se ridică și ieși. Îl chemă pe Veanu, să se culce. Veanu lipsea. Începuse și el să umble seara pe uliță, ori pe la cămin. „Îl pierd azi-mîne și pe ăsta” spuse în treacăt Octavian. Era atît de ostent că nu mai avea putere nici să-și continue gîndul. Ion aprinse lampa cu petrol în casă, reluîndu-și cu plăcere și nerăbdare lectura „Bibliei hazlii”. Se grăbea s-o termine, fiindcă știa c-o mai așteaptă și alții.

— Hai și te culcă, măi Ioane, că dimineța iar nu te poți scula! îi zise tare, din pridvor, bătrînul Artimon.

★

Pe Lucreția, singura lor fată, Octavian n-o bătuse niciodată, nu c-ar fi iubit-o din cale afară — știa el că fetele îți dau mai multă bătaie de cap în viață — ci din cu totul alte motive. Cînd se născuse ea, frontul era încă departe. Seismele lui se întipăreau, însă, de la distanță, în trupurile plăpînde ale copiilor, în rămurișul subțire al nervilor, în oasele lor decalcificate, în zîmbetul întîrziat și mai ales în plînsul timpuriu. Cînd Lucreția împlini un an, frontul, cu degete de oțel, bătea la ușa casei părintești. După primele ceasuri dense, saturate de liniște, ce urmară zilei de 23 August 1944, cîteva „Messerchmiduri” de vînătoare bizîiau enervate

deasupra Tîrnavelor, mitraliau trenurile de marfă și de călători, fără alegere. Păsările închipuite de umbra lor alunecau ca nebune într-o viteză amețitoare, sărind cu ușurință dintr-un deal într-altul, sperind copiii și oamenii mari, vînați și ei, pe cîmp, în timpul muncii, ca iepurii. Luate prin surprindere, după bucuria veștilor de pace și eliberare, saatele arătau ca mușuroaiele de furnici, răscolite, în preajma furtunii. Cîteva unități germano-hortyste din Ardealul de Nord trecuseră în mare grabă Mureșul peste frontiera vremelnică ce despărțea Ardealul de nord și înaintau pe linia Tîrnavei-mici, probabil cu intenția să pună stăpînire pe artera principală a căilor ferate, Copșa-Teiuș. Împotriva lor fuseseră trimise, în primele ceasuri, cîteva plutoane de infanteriști romîni, recrutați abia cu două luni înainte și instruiți la Tîrnăveni numai pe jumătate. Tinerii au rezistat inamicului mai mult cu pieptul decît cu armele. Aveau doar puști de instrucție și trei mitraliere. Cu ele, i-au ținut în loc două zile. Bine amplasați, pe virfurile a trei dealuri înalte, golașe, au controlat șoseaua, ca din avion. Dar acest examen era prematur și mulți l-au plătit cu viața. Cei care-au putut scăpa, puțini la număr, se retrăgeau prin porumbiști, cu tălpile sîngerînd. După cîteva ceasuri, o baterie de tunuri romînești deschise focul. Băteau din satul Gorna, peste hotarul Zăpadiei, în direcția Alunecușului. Apoi, către seară, se iviră ca din pămînt niște cercetași, pentru instalarea unei alte baterii, la sud-vest de Zăpadia, în coasta satului, pe Valea Mare. De fapt, greu s-ar fi putut spune că tunurile pregăteau vreun atac de infanterie. Ele țineau sub foc cîteva puncte de trecere ale inamicului. Tactica aceasta avea și un efect psihologic. Infanteria și cavaleria încă lipseau. Grosul trupelor se afla la zeci de kilometri, înaintînd cu toată viteza. Zăpădenii, văzînd ce se întîmplă, speriați și de înfățișarea celor cîțiva recruți scăpați cu viață, adunați de prin cucuruz, unde gemeau cerînd o cană de apă, își încărcară în grabă carele cu de-ale mîncării, dacă mai aveau ce. Porumbul încă nu era cules, grîul sta netreierat. Carele se umpleau însă foarte repede de copii. În privința asta, cu tot războiul, zăpădenii erau bogați.

Octavian Borcea porni, împreună cu alte familii, în direcția Sibiului. Acasă, rămăsese bunicu-său, Petre, cu doi purcei, cîteva orătării prin curte și cîinele orb, slobozit și el din lanț. Mai rămăsese în sat și hapșinul de Gidea, speriat să nu-i fure cineva strugurii văratici.

Zăpădenii, porniți la drum lung, trecură Tîrnava, traversară calea ferată și drumul de țară, prudenți de parcă ar fi fost urmăriți, apucară apoi pe de-asupra Ciuevelului, ținînd drumul carelor, spre miază-zi, sub liziera pădurii Oașului.

La lumina lunii, se vedea șirul lung de care pînă departe. Noaptea de început de septembrie suna limpede, la cea mai mică atingere.

Încă de cum ieșiră Borceștii pe poartă, Lucreția, sus în car, în brațele mamei-si, se porni pe plîns, ca speriată. Octavian își suduia nevasta și-o amenința că dacă nu tace aia mică, le dă pe amîndouă jos și acolo le lasă. „Lasă-ne, măi cîne, și du-te singur!”, răspunse femeia plîngînd înfundat, să n-o mai audă lumea. „Ce să-i fac, mă, dacă-i copila be-teagă și speriată?! Ce să-i fac, n-o pot sugruma — e suflet de om și ea!”. În răstimp, plînsul înceta, fetița dormea iepurește, sughițînd, la sînul mamei. Cînd ajunseră pe pămînturile vlădicăi, pe podișul înalt

de deasupra dealurilor, zăpădenii opriră, să mai răsuflă vitele. Dinspre răsărit se apropiau, pe sus, vuiete înfundate, apoi tot mai limpezi, de avioane. Oamenii, temători, nemaștiind dincotro bate vîntul morții, se uitau speriați pe sus, să vadă în ce parte s-o apuce. Dar cu toate că era lună ca ziua, nu se zărea nimic. Își întorceau capetele degeaba. „Sînt de-a'noastre, măi oameni buni! strigă tare cineva. Sînt de-a'noastre, că alea nemțești umblă mai jos, că nu mai au benzină și *boambe* mari. Li s-o gătat. Acum pușcă iepuri și oameni, cu mitraliera!” Vocea se stinse însă repede și părinții și copiii mai mari, treji, își întorceau mereu capetele în sus, urmărind cu auzul linia zborului, intrigati că nu pot zări aripile argintii și fuselajele albe, ca pîntecele somnilor din Tîrnăvă. Era și acum ca în toate nopțile acelea senine de toamnă, cînd auzi cocoarele țipînd parcă deasupra capului tău, le cauți, te răsucești în toate felurile, ai zice că poți pune mîna pe ele, dar de zărit nici poveste!

Cînd huruitul acestor avioane se topea într-un murmur îndepărtat, ră-săreau cîteva minute de liniște nefirească. Într-o astfel de pauză, izbucni iarăși plînsul Lucreției. Dacă ar fi fost în timpul huruitului, Octavian n-ar fi zis nimic, treacă-meargă, cine putea s-o mai audă? Dar așa, sări ca ars, se răsti la fetiță, se apropie de ea încruntîndu-se înfiorător. Lucreția se opri o clipă din plîns, se ridică de lîngă pieptul maică-sii, uitîndu-se spre Octavian cu ochii holbați, ca un om matur, și țipă o dată ca din gură de șarpe. El, rușinat, se retrase suduind și începu să plesnească vacile cu biciul, să ajungă din urmă celelalte care. De-atunci, în orice împrejurare s-ar afla, e destul ca Octavian să se încrunte numai la Lucreția, ca ea să înceapă a plînge. „Ce s-o mai bat, își spunea în ultimii ani Octavian, îi bătută ea destul, c-o rămas fără mamă”.

De uitat urît însă se mai uita la Lucreția și-acum că era fată mare, cu liceul pe terminate. Pentru note n-avea de ce să se încrunte. Fata învăța bine. S-au mai ivit totuși supărări, și mai ales în timpul vacanțelor. Fetei îi plăceau excursiile, voia să vadă munții, marea, orașele și tot ce era nou prin țară. Octavian îi dădea banii trebuincioși, dar pufnea și ținea să-i atragă atenția, pe un ton morocănos: „Ce să tot vezi tu? Nu-i destul de frumoasă țara și pe-aici? Ai de grijă, să nu se lege careva de tine, că eu ți-s și tată și mamă, și-ți succesc grumazu' nu alta!” Lucreția pleca plîngînd. Vedeă astfel toate frumusețile noi și vechi prin aburul lacrimilor.

Se mai încrunta Octavian și din cauza scrisorilor. De-acasă, în vacanță, Lucreția coresponda cu toate colegele și cu mulți colegi. Îi trebuiau bani pentru timbre. „Mai lasă oamenii să se hodinească, tu, nu le mai da atîta de cetit! — zicea tatăl. Din cauza ta își rup poștașii sandalele și ăia la care le scrii tu și-or strica ochii, de le-or trăbui ochelari!” Ce putea să răspundă?! Plîngea.

Cît ținea vara, Lucreția mergea, seară de seară, la căminul cultural, împreună cu Lelia. Juca în toate piesele de teatru. Din cauza asta se mai supăraseră, iarăși, Octavian. Într-o duminică aveau pe afiș „Piatra din casă” a lui Alecsandri. Zăpădenii, strînși buluc, se mirau, își țuguiau buzele, comentau cu voce tare: „O, bat-o pe asta a lu' Octavian, cum le mai zice, ca la film!” „Taci, mă, cu filmul tău! Nu vezi că tea-

trul ăsta pare c-ar fi scris despre fetele popii ?“ Ideea cu „piatra în casă“ și cu fetele popii îl supără pe Octavian. Nu mai așteptă, de data asta, să vină preoteasa cu ponoasele, ci i-o luă el înaintea :

— Tu, Lucrețio, ce ai cu fetele lui domnu' părinte ? De ce te ții mai bună ca ele, și umbli numa' cu asta, a lui Cireș ? (Nici Leliei nu-i spunea pe nume, semn că era supărat pe ea). De ce-ți bați joc de fetele popii, ha, tu ?

— Ele se țin mărețe, nu eu ! Umblu cu cine-mi place. Dar de ce zici că-mi bat joc de ele, tată ?

— Așa, tu, cu *teatrurile* astea de la școală. Pare că lumea-i proastă, nu înțelege ? Dacă vine doamna preoteasă acuma să mă înfrunte iară, ce fac ?

— Să vie, tată, dacă n-are altceva de lucru ! Fata răspundea clar, fără ezitări, deși știa tot atât de clar că la sfârșit, dacă tatăl său se va încrunta la ea, n-o să-și poată stăpîni plînsul. Să vie și ele la cămin, să joace în piese cu noi, să nu mai tot bănuiască pe toată lumea, tată !

— Taci, tu ! — i-o reteza, scurt, Octavian, încruntîndu-se.

La fel discutau și cînd venea vorba despre relațiile Lucreției cu Anuță, nevasta lui Artimonuț, tătăișă-șă.

— De ce nu vii pe la ei, tu ? Te ții făloasă și față de frate-tău !

— Față de el, nu ! Dar de ea nu-mi place !

— De ce, tu ? Că te învață cum să te descurci și tu în lumea asta ? Cine să te învețe, tu, că mamă n-ai ? !

— Să-și țină învățătura ! N-am nevoie de *descurcăturile* ei ! Să vină mai bine ea s-o învăț !

— Că, tu, *bolîndo*, ce s-o înveți ? Cum să plîngă ? Ție nici nu-ți poate zice omul o vorbă — odată ești cu nasul în năframuță ! Ce faci, tu, dacă te măriți ? Cu lacrimi nu se poate ținea o casă, așa să știi ! Ți-i găsi unul de-o să te întarce pe tine de plîns, n-avea grijă !

Sprîncenele mari, puternic arcuite, ale Lucreției, se uneau iarăși deasupra nasului drept și frumos, ochii se împăienjneau pe neobservate, buza de jos începea să tremure, odată cu bărbia. Lacrimile anunțau sfîrșitul discuției.



Dintre toți cei șase copii, singurul care-l dezarma ușor pe Octavian era cel mai mic, Veanu, cum îl strigau. El n-apucase s-o cunoască prea bine pe maică-sa. Era încă mic la moartea ei. N-ajunsesese să înțeleagă aproape nimic din rosturile vieții lor familiare, din asprimile și încurcăturile legăturilor stabilite între cei doi părinți, între ei și bătrîni, între ei și cei șase copii. Cînd mai lua și Veanu cîte-o nuia sau cîte-o pleasnă de bici zbiera, plîngea sughițînd, apoi își spunea în mintea lui de copil că așa i se cuvine, că părinții de-aia sînt părinți să-și bată copiii, dacă nu-i ascultă. După moartea Silviei, Octavian nu-l mai bătea decît rar de tot, dacă făcea vreuna prea boacănă. Tatăl se uita uneori la băiat cînd dormea lingă el și i se părea că Veanu seamănă cel mai mult dintre toți cu Silvia. La ochi, la frunte, la față, în toate amănuntele firii ei.



Parcă-i era și ciudă din pricina asta, parcă-i părea și bine. Când îl mai plesnea câteodată, își trăgea repede palma înapoi, ca și cum ar fi lovit obrazul moartei. L-ar fi mîngîiat apoi, dar socotea că nu-i stă bine. Cu Veanu se purta totuși mai omenește. Avea o asprime catifelată, de bărbat care trebuie să țină și locul mamei. În felul acesta crescuseră Veanu pe lângă Octavian și se trezi mare. Știa să-l lase în pace, să nu-l zgîndăre la supărare. Băiatului îi plăcea școala, dar îi plăcea și vitele — semn bun pentru tatăl său. În vara aceasta, Veanu tocmai terminase clasa a VII-a. Avea încă fața de copilăndru, învăluită de puf auriu, dar palmele îi erau neobișnuit de mari. Se cunoștea că a pus mîna pe sapă și pe plug.

Intr-o seară, în așternutul lor din șură, tatăl său îl întrebă :

— Acuma, Veanule, cu tine ce se-alege ? Te duci la meserie, ori rămîi la plugărie ?

— Cum vrei dumneata, tată.

Îi plăcu răspunsul.

— Că, mă, să ne mai gîndim !

Octavian era înclinat adeseori să-l trimeată pe băiat la o școală tehnică profesională, să se facă muncitor în fabrică. „Acum sînt fabrici multe, își zicea, se caută orice meserie. Și-apoi, ce are de lucru un muncitor ? Ia, stă acolo lângă o mașină care merge singură, și după opt ceasuri se spală pe mîini și-i domn. Salarul îi merge oricum, dacă plouă, dacă ninge. Ce să mai rămîie și el, să-și mînce viața suind și scoborînd toate dealurile ! Plugăria tot plugărie va fi în veac, ori o sui pe tractor, ori o lași în urma vacilor. E adevărat că tractoarele ară mai ușor, le-am văzut eu cu ochii mei, în toamna trecută și-n primăvara asta, dar cine dracu' să se aburce cu ele pe toate dealurile și dilmele Zăpadiei ! Dacă se răstoarnă ? Li se strică ceva înlăuntru și-apoi plătește, copile, toată viața ! Că un tractor nu-i o vacă — îți cade în brazdă și-o tai, să-ți scoți cel puțin jumătate prețul. Nu ! Decît să rămîie Veanu la colectiv, cu tractoare ori fără tractoare, mai bine să ajungă muncitor. Poate chiar la noul combinat din Blaj, că-i aproape — face drumul de-acasă, cu cursa, în fiecare zi. I-o fi mai greu pînă termină școala, doi ani. Apoi are salariu, îl însoar și rămîne cu mine, să am și eu pe ce să mă razăm la bătrînețe. Că...” Aici ezita... „pe Artimonuț și pe noră-mea, Anuță, tot nu mă pot răzăma. Ei au familia și treburile lor. Dacă își fac casă nouă, ce le mai trăbuie, nu mai au bai de mine și de nimic ! Ceilalți mai trimet ei bani, nu-i vorbă, cînd au. Dacă se însoară, cine știe cum o fi ! Adică, nevasta lui Petre nu-i rea, pînă acuma... Ne mai trimete. Axente, cu asta a lui Cireș...” Aici iar se poticnea. „Oricum ar fi, nevestele tot neveste rămîn, degeaba să te superi. E mai aproape pielea de om decît cămașa, și nevasta decît părinții ! Să fie sănătoși cu toții, că n-oi muri eu de foame. Veanu să se facă muncitor. Să scape și el de necazuri...”

Auzind ceilalți din casă că Octavian înclină să-l ducă pe mezin la fabrică, săriră în sus. Mai ales bătrînul Artimon. El era convins că îndemnul ăsta numai dela Anuță pornește. Îi spunea bătrînei :

— Tu, muiere, dacă îl duce pe el de nas cum vrea, să nu ne crează, spurcata aia, proști pe toți ! Nu-i ajung hăizașurile și curtea lor, vrea

să ni le ieie și pe-a' noastre ? Ajunge-i-ar copârșeul și țintirimul, nesătula ! Peste toată supărarea bătrînilor, anunțată lui Octavian în cuvinte și mai ivi una, ca din senin. Octavian cel mic îi spuse tatălui, într-o seară :

— Tată, m-am gîndit.

— La ce, mă ?

— La ce mi-ai spus dumneata să mă gîndesc : cu meseria ori plugăria.

— Și ?

— Cu meseria !

— Ce meserie ?

— Tractorist, tată ! Tractoriștii, mi-o spus mie odată tetea Axente, sînt și muncitori și țărani. El zicea că o să vie vremea cînd toți țărani vor fi un fel de tractoriști, adică muncitori. De-aia m-am hotărît să...

Aici se opri. Simțea că tatăl său nu-i în apele lui. Îl cunoștea după pufnituri, după respirație, după cum se răsucea în așternut.

Octavian l-ar fi luat mai tare la vale pe băiat, dar tăcerea lui, dezarmîndu-l, îl făcu să simtă că, de fapt, nici el nu era încă hotărît asupra soartei lui Octavian cel mic. Totuși, ca să nu-l lase nepedepsit, îi zise cu voce scăzută :

— Mai vedem noi ! Deocamdată, mîne seară, cînd viu acasă, să nu-l mai găsesc pe Lăbuș în curte. S-o învățat de mîncă toate ouăle. Să-l spînzuri !

Veanu știa că nu-i de glumit. Ținea foarte mult la cățel și gîndul că va trebui să-l spînzure se așternu sub el ca un cearceaf de foc. Se perpelea, nu putea să doarmă.

Pe Lăbuș îl aveau de zece-foisprezece ani, crescuseră deodată. Era un ciîne durduluiu, cu ochi vioi, inteligenți. Cînd își desfășura coada, ținută de obicei covrig, părea, din pricina blăniî cărămizii-roșcate, un vulpoi. Punea laba și se ținea după Veanu peste tot. La școală, nu mai mergea, fiindcă o pățise cu copiii : îl trăgeau de coadă să latre, iarna îi puneau hamuri să le tragă sania, îl chinuiau. Veanu se mîndrea cu Lăbuș mai ales vara, în timpul secerișului. Cînd dădea pe-acolo de cățeeî pămîntului, care stricau spicele și depozitau boabele în pivnițele lor ascunse și alambicate, băiatul îl striga pe Lăbuș. Cățelul își vîra botul în miřiște și cu mirosul său ascuțit dibuia intrarea sigură în galeriile secrete ale popîndăilor. Tot el găsea drumul cel mai scurt pînă la cămăra cu grîne, sau la căsulia puilor. Veanu turna apă în gura celorlalte galerii, ca să le taie hoțomanilor calea de ieșire, astupîndu-le apoi cu pămînt. Lăbuș scormonea adînc cu ghearele, rupea rădăcinile cu dinții, se îndîrjea și lătra de ciudă, cu cît se apropia mai mult de cățeeî pămîntului. Știa ce-l așteaptă : o încăierare zdrăvănă, mai ales dacă familia avea și puî. Se trezea cu mușcăături de bot, însîngerate și dureroase, pînă să poată înșfăca dușmanul și să-l trîntească de cîteva ori la pămînt. Era pătit Lăbuș, își cunoștea meseria. Avea noroc cu Veanu, care nu se culca la prînz, odată cu ceilalți, în umbra snopilor. Îl ajuta pe Lăbuș la săpături, cu hîrlețul adus anume de-acasă, la nevoie și cu secera. Uneori, după trudă grea, scoteau din măruntaiele galeriilor, întinși pe miřiște la soare, pînă la zece-cincisprezece cățeeî pămîntului. Toți seceră-

torii îi laudau pentru astfel de isprăvi. Chiar și Octavian, câteodată. Erau prieteni buni, și nu de simplă joacă. Dar, uite, acumă tocmai pe Veanu căzură sortii să-l spînzure pe bietul Lăbuș, năravit la bătrînețe cu păcate de neiertat în gospodăria lui Octavian Borcea.

Băiatul se gîndi mai întîi să-l dea vreunui prieten din celălalt capăt al satului, să-l țină în lanț o jumătate de an. „Hm, nu prea merge! își spuse Veanu îngrijorat. Dacă scapă cumva din legătură și vine acasă? Atunci o să dau de bucluc cu tata. Nu. Chiar de n-ar scăpa din legătură, ar veni copiii și m-ar pîrî. Îi știu eu. Dar atunci cum să-l fac scăpat?” În grădină nu voia să-l spînzure. Chiar dacă l-ar îngropa în fundul pîrului, în buruieni, lîngă sălcii, tot n-ar fi bine. I-ar fi milă, l-ar prinde jalea să scuture prune peste groapa prietenului său. Frică nu i-ar fi. Acum e și el mare, s-ar duce și la miezul nopții singur pînă acolo, să-și adune prune. Cu cîțiva ani în urmă, încă se temea. Se pomeniră ei, copiii, făcînd rămășaguri, pe bumbi sau pe creioane, cîștigate de cel care îndrăznea să meargă seara pînă în fundul grădinii, la pîriu, și să strige cît îl ține gura: „Hai ciună, ia-mă, du-mă!” de trei ori. Teama, intrată odată în sîngele lor, seara, nu mai ieșea nici dimineața, nici ziua în amiază mare. Veanu trecuse deci de spaima aceasta, dar se gîndea că, intrînd în grădină, o să-și aducă totdeauna aminte că l-a spînzurat pe Lăbuș de cutare pom și că l-a îngropat sub cutare salcie. Nu. Hotărît, nu putea să-l spînzure în grădina lor!

Adormi tîrziu, după miezul nopții.

Dimineața, fără să spună nimănui o vorbă, fără să se gîndească ce face, îl legă pe Lăbuș cu o sfoară și-l chemă după el, afară din curte. Neobișnuit cu așa ceva, bănuitor, cîinele se împotrivi. Luat de scurt, începu să mîrîie, arătîndu-și colții. Supărat, Veanu umblă împleticit toată ziua. După-amiază porni fluierînd a pagubă către Tîrnăvă. Lăbuș se luă după el. Veanu avea o sfoară în buzunar. Odată ajunși la apă, băiatul se hotărî, cu greu, dar tot se hotărî: îl înec! Căută o piatră, i-o legă de gît și-l azvirli într-o bulboană. Se întoarse cu fața către sat și o zbughi la fugă spre casă, plîngînd. Seara, Octavian îl puse la încercare:

— L-ai spînzurat, mă?

— Nu!

— De ce?

— L-am înecat, tată, făcu băiatul, izbucnind iarăși în plîns înăbușit. Asta era într-o marți seara.

Joi dimineața, mergînd spre tîrg, — era zi de mărturie — Octavian auzi tocmai la vadul Glodului, la doi kilometri de Zăpadia, un cîine schelălăind. Nici prin cap nu-i trecea c-ar putea fi Lăbuș al lor. Iuți pasul, ca să scape, să treacă mai repede. Dar schelălăitul se preschimbă în lătrături dese, văicărute, adevărate strigăte de salvare. Octavian se opri, i se păru cunoscut glasul, merse spre marginea apei, și, să vadă și să nu creadă, cîinele lor, cu piatra după cap, oprit de rădăcina unei sălcii, bătea apa cu labele. Își suflecă pantalonii și izmenele, desfăcu sfoara de rădăcină și, dezlegîndu-i piatra de la gît, îi zise: „Mă, al dracului ești tu, Lăbușule! Nu mi s-a arătat cu tine. Tu ești în stare să învii și din morți!” Cățelul, cu burta umflată de apă, se scutură de cîteva ori și

dînd din coadă se luă după stăpîn, liniştit. N-avea cum să ştie că chiar Octavian îi poruncise spînzurătoarea. În tîrg, însă, îl prinseră hingherii şi omul plăti zece lei ca să i-l dea înapoi, să nu-i tragă pielea. „Că, mă, îi spunea lui Lăbuş, în drum spre casă, ai avut noroc cu Veanu, că numa' pentru el te-am scos de la hingheri! Altfel te beleau Țigani, nenorocitul! Dacă mai mînci ouă, te spînzur cu mîna mea!”



Aceştia erau toţi cei şase copii ai lui Octavian. Cînd se gîndea acum la fiecare, de la Petre pînă la Veanu, încercînd să-şi aducă aminte unde cînd şi de ce-i bătuse ultima oară, omul încerca o stare de spirit contradictorie. Pe de o parte, i se părea că nu i-a bătut destul, nu i-a ținut de scurt cum trebuie şi din cauza asta i-au scăpat din mîna, s-au risipit ca făina orbului. „Gata cu familia mea, s-o dus pe apa Sîmbetei. Aşa pătesc toţi părinţii care nu ştiu să-şi crească bine copiii. Aşa-mi trebuie!” se certa singur Octavian. Pe de altă parte, i se părea, tocmai dimpotrivă, că i-a bătut prea mult, i-a îndepărtat de el ca de-un străin şi acuma degeaba se căznea să-i mai strîngă laolaltă. Sînt prea mari, nu-l mai ascultă. I se pun chiar de-a curmezişul sau merg contra lui, fiecare cum îl taie capul. Dacă n-au mamă, nu mai au nici tată” se trezea uneori vorbind singur, acasă ori pe drum, uitîndu-se apoi împrejur, bănuitor, ca un speriat, să vadă dacă nu-l ascultă cineva. „N-au mamă... Dacă nu murea ea așa de repede, acum era altceva cu familia noastră.. Și eu... eu... Da' din morți nime nu se mai scoală! E prea tîrziu...” Omul era scufundat și rătăcit în sufletul său ca într-o pădure.

V. Voiculescu

## Versuri pe un vas de Argeș

*Ți-i mire trandafirul și drept la piept ți-l pui,  
Ulceaua mea de Argeș cu boiu de fată, șui...*

*În dorul cui, olarul te zămisli frumoasă  
Și-o iie de dulci smalțuri s-a migălit să-ți coasă ?*

*Să-l fi-ndemnat, ce taină, pe-al cerului ibovnic  
S-aleagă tocmai lutul și să și-l ia duhovnic ?*

*Ce gând a-mpins pe asprul muntean să scrie-n tine  
Izvodul fără-de moarte-al tiparelor eline ?*

*Ca-n somn, din fundul unui nemuritor descîntec,  
Ți-a tras, melodioasă, statura ta de cîntec.*

*La agera-i dogoare a inimii te coapse  
De-ncremeniși pur luger de înger fără coapse.*

*Ca să răasai mai mîndră din toate celelalte  
Te-a mlădiat de mijloc pe șoldurile-nalte*

*Și-nseilîndu-și jîndul, în brîul cu florări  
Ți-a pus năluca unei eterne dezmierdări...*

*Dar cum zvîcneau din forma rîvnită sîinii, plinii,  
Desăvîrșiți îi strînse sub un pieptar de linii*

*Și-n semn că harul curse prin mîna lui uneltă,  
Zîmbește încă huma din talia ta zveltă...*

*...Cum, goală plăzmuire a dorului, stai mută,  
Te mîngăe doar gîndul, doar ochiul te sărută :*

*S-a pulberat olarul cu mîna inspirată  
Și mirii și mireasa ce-ai strîns la piept odată...*

*Ci-n tine pururi visul nestînsa sevă sparge-și,  
Schimbîndu-te-n pierduta surată de pe Argeș.*

## Basm

*La miezul nopții,-n iezer de cleștar  
Furiș se scaldă fata de pescar.*

*Cămașa, fota, smulse, mototol  
Din stuț duc dorul trupului ei gol,*

*Pe limpezimea sînilor ce ies  
Bujori de apă alte straie țes.*

*Ea, cînd se joacă sub poleiul pal  
Cu mingea lunii azvîrlită-n val ;*

*Cînd, fulg de auroră prins pe lac  
O poartă plută unda după plac,*

*De-i licăre peste genuni hoinar  
Seninul părului de chihlimbar ;*

*Cînd, albă vidră, se repede-n fund  
Unde țipari de raze se ascund,*

*Cu degete urzite în voloc  
Să-și dibue sălbatecul noroc.*

*Bat mrețele picioarelor argint ?  
Ea-și subțiază-notul spre alint,*

*Lin se lungește-n spume ca-n crivat  
Strîngînd în brațe valul fermecat*

*Și-și mîngîie iubitul diafan  
Cu-a palmelor căușe de mărgean,*

*Se arcuește peste el atît,  
Că stele-i vin la umeri și la gît.*

*Și cum ia-n piept molatecul talaz  
Luceafărul i-aiîrnă de grumaz*

*Cît zuliari pe-alaiul ei ceresc  
Clăbuci de nuferi o învăluesc...*

*...Cresc inelate apele de spasm  
Ea tot mai singură-i, ca într-un basm.*

*Zvîcnind întreagă, scoate boiul șui  
Dar nici un Făt-frumos la pîndă nu-i.*

*Doar din tufiș privighetori mlădii  
Întind liane lungi de melodii.*

Dan Deșliu

## Trișca

*Drumule, din ce te iști ?  
Din oscioare de miriști,  
și din suflete purcese,  
și din glasuri ne-nțelese,  
din oftări și buciumări,  
dintr-un fel de dor de zări.*

*De-abătut, pe un'te-abați ?  
Pe sub munții-mpovărați  
printre plopții cu surguci*

*răvășiți de cuci năuci,  
prin zăvoaie cu aluni,  
prin sate cu oameni buni.*

*De sfârșit, unde sfârșești ?  
Pe tărîmul din povești,  
la răscrucea de poteci,  
cu-o trișcă de ape reci,  
să-mi zică tărăgănat,  
că mi-o fi, cît am umblat...*

## Pomul, doar . . .

*O, cîtă poezie, frații mei :  
amăgitoare cărări de sineală,  
zîne și zmei derbedei,  
stele lunatice,  
codri merei, —  
năluci dizolvate-n cerneală !*

*Teiule, toate tainele tale,  
de la rădăcini la nervuri,  
încap în cîteva șiruri egale...  
Dar asta-i treabă de furi.*

*Cît vezi cu ochii, totul foșnește,  
freamătă, cîntă...*

*Trecută-n pagini, frunza pălește,  
mîna, alături, zăce înfrîntă.*

*Pomul cel mare scutură darnic  
foile, florile vii...  
Le strîngem  
ca-ntr-un joc de copii,  
minunat de zadarnic.*

*Parcă-n scrisoarea dibace  
toate-s aveau : tonuri, contururi..  
Pomul, doar,  
altcum le face :  
fragede pururi.*

## Flaut în noapte

*În noapte-un sunet de flaut,  
un strop după altul căzînd  
din ciutura lunii de-argint  
în vasta fîntînă albastră,  
o piatră și alta, departe,  
în marea tăcerii montane,  
un șipot în zale de gheață*

*prin somn amintindu-și un cîntec  
o inimă reîmpăcată,  
bătînd, după ani de furtună,  
cum bate în geam cu aripa  
o pasăre fără de nume  
întoarsă la streășina ei.*

## N-ați văzut o balenă albastră ?

— Dar tu,  
făcu șoferul, surizînd  
ca de-o vedenție încețoșată,  
tu știi cum arată  
namila asta, băiete ?  
O văzuși de curînd ?  
— Oho ! Parcă numai o dată ?  
Și puștiul,  
din vis sau din gînd,  
scoate balena  
și ne explică  
pe îndelete,  
cu destulă strădanie,  
cum se prezintă, la o adică,  
respectiva dihanie,  
leviatanul măreț și confuz,  
în stare să-nfulece  
cît ai clipi  
treizeci de pasageri  
și-un troleibuz,  
plus — ca pe-un purece —  
pe taxatorul cu mustăți argintii,  
dacă mai zice  
că-i dă jos din mașină  
pe copiii care fac gălăgie...  
Și, cine știe  
din ce pricină,  
pe neașteptate,  
printr-un fel de lumină  
trandafirie,  
răsare din ape uitate,  
dintre cioburi de soare  
și stele,

și prinde să zboare  
fosforescentă, amețitoare,  
știma ultramarină  
a viselor mele,  
mai vechi decît cele  
mai vechi amintiri...  
Habar n-am cînd  
o fi pribegit  
pe undeva,  
prin nicăiri,  
de-o bună bucată de vreme,  
de nu mi-a mai nălucit  
decît uneori,  
de departe,  
în frînturi de iubiri,  
de poeme...  
M-au dat, pasămite, la carte,  
m-au înțelepțit  
domnii învățători,  
sfintele manuale,  
m-a robit zumzetul monoton  
al slovelor goale :  
am aflat de plancton  
de fanoane,  
de-atîtea lucruri,  
clare și noi !  
Nemărginita pustietate  
în care pluteam numai noi  
amîndoi,  
s-a redus  
la vreo două oceane  
și jumătate,  
extrem de precis conturate



pe orișicare glob de tinichea...  
Hidra de peruzea  
a devenit un simplu mamifer,  
o biată viețuitoare  
fără pic de mister :  
nici gînd să vorbească,  
să zboare,  
sau să-l transporte  
pe Țândărică !  
Nici nu există, carevasăzică,  
decît balene reglementare...  
In fine  
se poate trăi foarte bine,  
și fără vedenii din basme !  
La ce bun  
să te faci de rușine  
crezînd în fantezme  
care pier — cînd ți-e lumea  
mai dragă ?

Așa mi-am zis  
și mi-am văzut de drum,  
și-mi văd de el,  
în tihnă,  
și acum,  
și — probabil — o viață  
întreagă...

Dar,  
Dumnezeu să mă mai înțeleagă  
mă prinde cîteodată  
un dor  
sfîșietor,  
de balena pierdută :  
s-o regăsesc, n-aș da-o  
nici pe-o sută  
de mii de cașaloți obișnuiți !  
Spuneți, nu știți  
cam pe unde o fi  
unde poate să fie,  
o balenă de doi  
kilometri lungime,  
de un albastru de melancolie,  
cu aripioare liliachii,  
cu ochi verzi-viorii  
și cu-o mulțime  
de zurgălăi străvezii,  
răsunînd în auz  
ca un cîntec de fată frumoasă ?  
Balena aceea,  
a ta și a mea,  
despre care vorbea  
ștrengarul ciufulit din troleibuz  
ieri,  
pe la cinci după masă..

**Florin Mugur**

## Sfârșitul adolescenței

*În drumul tău porți drepte se ridică,  
înrouate porți, vibrînd sonor.  
În treacăt lași să lunece contururi  
de frunze tinere, pe fața lor.*

*Tai calea bicicletelor grăbite.  
Le zăpăcești electricile roți.  
Și toate arcurile dimineții,  
în joacă, le-ncordezi cît poți.*

*Mișcarea lumii spre adînc pornește.  
De-aîta forță frunzele pleznesc.  
Fugind pe străzi, dezvălui frumusețea  
orașului puternic, bărbătesc.*

*Insuflețirea ta nestăpînită  
gonește orice lipsă de viață dimprejur.  
Soarele arde, răsîndit de tine  
în ziduri noi, în arbori, în azur.*

*Văzduhul tău de gesturi matinale  
deodată, tulburat, a-ncremenit.  
Stai. Fusta rece ți-a atins genunchii.  
Te sperie fiorul ascuțit.*

*Neocolindu-te, copleșitor,  
asupra ta puterea din lucruri se abate.  
Din greu urcînd, lumina se sprijină cu trupul  
de simțurile tale încordate.*

*Te părăsește violent adolescența.  
Se naște o mișcare de răsărit, profundă.  
Sfîindu-se de-o lege abia ivită, trupul  
vrea, parcă, între gînduri să se-ascundă.*

Abia acum te-așteaptă fără capăt  
urcușuri tari în aerul asprit.  
Mari arcuri se destind și se-ncordează.  
Le-ascult uluitorul vijîit.

Iți cade soarele pe fața goală  
și-ți adîncește trăsăturile, arzînd.  
Stai dreaptă-n miezul unui joc de forțe —  
fără surîs, mai tare ca oricînd.

## Tinerii

Se scuturau de pămînt și de piatră,  
puțin stînjiți, mai puternici, mișcîndu-se  
cu vechea stîngăcie-a băieților înalți —  
de care dragostea femeilor se sprijină  
adeseori, cu o ciudată-ncredere —  
se scuturau de pămînt și de piatră  
și nu știau prea bine, nu știau,  
atunci cînd totul, într-un fel, se terminase,  
nu mai știau să fie... Se mișcau  
în aerul victoriei lor mari,  
voind să dăruie ceva, să-mpărtășească  
o taină, un răsunset, să azvîrle  
măcar crîmpeie dintr-o strălucire,  
și se-nălțau în vîrful picioarelor, să vadă  
cît mai mult spațiu, căutînd mereu.  
Privirea lor cădea în plină vară.  
Iar vara grea, dungată de arbori negri, plină  
de nemișcarea marilor pietre-ngenunchiate,  
frumoasa vară, fericita vară,  
lovindu-și arborii triumfători, sticlindu-și pietrele,  
nu se simțea în stare să răspundă  
privirii drepte a băieților  
cu-o altă dăruire de viață  
la fel de limpede și de intensă.

# Marcel Breslașu

de Savin Bratu

„Epic — liric — și satiric  
(despărțite-n mod empiric!)  
nu-s ca norii ce cu schimbu-s  
cirus-cumulus — ori nimbus“

— scrie Breslașu într-o cunoscută pagină din *Dialectica poeziei*. Fie cele enumerate mai sus, fie cele învățate la școală, genurile literare — ne spune poetul — nu sînt identificabile ca fenomene precis delimitate între ele, lesne etichetabile și de neconfundat prin însăși substanța lor. Un nor nu poate fi și nimbus și cirus — e ori, ori. Dar o poezie nu e ori lirică, ori epică. Genurile nu stau unul „după-lingă — ori sub altul“...

„Ci se cheamă și-și răspund  
se clădesc  
și se pătrund“...

O susține poetul — și probabil că un poet știe mai multe despre poezie decît un întreg manual de teorie a literaturii. Mai ales cînd e un poet ca Breslașu — care „nu-i zice după ureche“, ba e chiar un erudit al poeticelor și, în felul său, un teoretician al literaturii, căci e un poet căruia nu-i displace de fel să se studieze, cu toată aparatul necesară analizei, în propriul său labo-

rator de creație. Că descoperirea lui despre întrepătrunderea genurilor nu e tocmai nouă, mai-mai înregistrînd-o pînă și teoria literaturii pentru uzul elevilor, nu ne interesează. Poetului îi mulțumim că ne-a comunicat-o poetic și că, deci, ne-a făcut-o sensibilă, nemijlocit sevizabilă, cum n-am aflat-o în cine știe ce gravă și abstractă demonstrație critică. Îi mulțumim mai cu seamă pentru că „lecția“ sa e — și nu putea fi altfel — o mărturie auto-definitorie. Ne-a vorbit Breslașu despre poezie în genere, dar în special despre poezia sa care nu o dată a avut de furcă — ne-a amintit-o el însuși într-o „autobiografie“ din 1961 — cu „autorii de clasificări, gata oricînd să te înghesuie în compartimentul ce ți l-au hărăzit, o dată pentru totdeauna!“

De data aceasta, tocmai poetul care proclamă întrepătrunderea genurilor ne întinde o mîină de ajutor. Căci, în „Versurile alese“ pe care și le-a editat, el însuși a adunat o anumită parte a creației sale (pe care numai provizoriu și convențional am putea-o vedea închinată satirei), etichetînd-o implicit, cel puțin prin diferențierea de restul care e ori liric (și poate constitui un volum distinct), ori epic (și poate constitui alt volum la fel de distinct).

Urmând cu maximă prudență, totuși, mîna întinsă de poet și îngăduindu-ne să fim mai consecvenți decît el în apărarea unei unități „de-asupra genurilor“ în care își grupează el însuși opera, să vedem ce reprezintă un asemenea volum ca realitate artistică proprie ori ca parte integrantă a poeziei lui Marcel Bresașu. Această sarcină și-o impune prezentul studiu, care nu are să recomande publicului un poet de mult ilustru, apreciat, iubit și chiar — mai mult decît alții — citit.

★

La baza volumului de versuri alese publicate în „Biblioteca pentru toți“ stă *Dialectica poeziei*, cartea apărută în 1957, ea însăși *antologică* în sens propriu, adică expresivă pentru *calitatea* acelei laturi a creației lui Bresașu pe care o avem aici înfățișată plenar. *Dialectica poeziei* includea, de fapt, tot ceea ce dăinuia din vechiul volum, editat în 1946 și intitulat manifest „Niște fabule mici și mari pentru mari și mici“. Nici una dintre aceste fabule, în măsura în care a fost considerată demnă de a figura în culegerea colecției *Cele mai frumoase poezii* — din 1959 — nu fusese lăsată în afara *Dialecticii poeziei*, ca și nici una dintre celelalte fabule reprezentative pe care poetul le publicase de-a lungul unui deceniu. Adăugate în acest volum sînt mai ales producții date publicității după 1957, pe lângă un număr de fabule anterioare a căror tîrzie editare e prețioasă pentru bibliograf și pentru istoricul literar, fără să releve o substanță poetică inedită în *Dialectică*.

Aparent, volumul de față e dominat de ceea ce s-a numit poezia „de tip fabulist“ a lui Bresașu, de acea poezie care i-a adus titlul, pe care poetul l-a pîntul lua în rîs dar nu dezminți, de „amant fidel al genului esopic“ (cum s-a exprimat patetic un critic admirator).

*Fabulistul* Bresașu e o realitate a poeziei noastre actuale — și încă o realitate pe care o constituie el singur în mare măsură, aflîndu-se, vorba lui, „printre fruntașii genului, dat fiind că sîntem în total vreo patru care ne mai îndeletnicim și cu această formă de literatură militantă“. Bresașu a fost cam din 1946 decretat *fabulist* în vreme ce despre alții se menționează, deobicei, că scriu și fabule. De dragul acestui *fabulist* criticii au discutat mult, banal și just despre fabula însăși, apărîndu-i dreptul la viață și rangul.

Concentrînd elementele principale ale luptei împotriva inamicilor fabulei, însuși Marcel Bresașu scria, în 1955, despre *Actualitatea fabulei*. „Care sînt — întreba el — principalele obiecții care se aduc acestui răposat atît de înfloritor?“ Și, răspunzînd, enumera două, cărora le demonstra convingător inconsistența provenită din însăși falșitatea problemelor la care se raportează. În primul rînd că în fabulă „nu se poate inova, nu se pot găsi nici teme, nici forme de expresie artistică noi“. La aceasta, poetul riposta că „temele sînt noi prin însuși faptul că eroii fabulei, respectiv modelele umane din realitățile înconjurătoare, se găsesc în relații și raporturi noi“. Formele de expresie artistică n-au decît să urmeze exigențele acestor teme. A doua obiecție: „aceea a lipsei de justificare pentru a spune lucrurilor pe ocolite“. „Aceasta este fals și nedrept: mai întii *nedrept* cu miile de martiri ai penei, care au scris fără să-și măsluiască opiniile, fără să se ascundă înapoia unei critici piezișe“ — răspundea poetul. Apoi *fals*, pentru că „limbajul esopic“ nu trebuie să fie privit doar sub aspectul lui tactic, ci și ca element al limbajului poetic, ca o modalitate artistică. Referindu-se, în sfîrșit, la funcția social-educativă defimatorie pentru întreaga noastră poezie, Bresașu demonștra că „fabula nu numai că a rămas actuală, dar este mai actuală ca oricînd, de abia acum ea își poate

atinge obiectivele sale finale“ : nu numai „învinuirea“ ci și „corijarea celui vizat“.

Fabulistul Breslașu a readus deci fabula în poezia actuală și a ilustrat-o.

Este limpede că nimic din fondul propriu al poetului nu se reliefează prin sublinierea fondului comun : în cutare poezie Breslașu salută lupta popoarelor coloniale ; în cutare — cultivă vigilența împotriva dușmanilor ; în cutare lovește în spiritul mic burghez ; cutare poemă e o filipică vehementă împotriva obtușilor — cutare împotriva tendințelor de nivelare a artei iar cutare tratează problema raporturilor individ-masă... La fel de limpede e că acest fond propriu nu poate fi definit prin calitățile definitorii ale oricărei adevărate fabule — nici prin fantezie intelectuală, nici prin imaginea spiritual-umoristică inerentă oricărei satire, de la șnoava populară pînă la rafinată operă a moralistilor și pînă la așa-zisul „teatru al absurdului“ sub chipul căruia se înfățișează azi străvechea *parabolă* în opera unor dramaturgi occidentali.

Cu totul sterpă ni se pare încercarea de a diferenția poezia fabulistică a lui Breslașu prin caracterul „modern“ al eroilor ei și al împrejurărilor în care aceștia sînt puși. Pe de o parte, se spune, nu mai găsim la Breslașu în chip dominant „eroii clasici“ ai fabulelor, adică lumea animală, în fixitatea ei anistorică. Găsim ca eroi : o roată de cauciuc de la automobil sau atomii de uraniu, de thoriu și de actiniu ; un arcuș se duce la psihiatru ; într-o fabulă se vorbește despre ochelari și despre cornetul acustic, într-o alta despre monoclu ș.a.m.d. Cît de „moderne“ sînt toate aceste elemente nu e greu de văzut, dar, mai ales, nu e adevărat că ele sînt mai numeroase decît cele din lumea „clasicilor“ eroi ai fabulei. Universul fabulei lui Breslașu e — și nu regretăm de loc — plin de lupi și de oi, de șopîrle și cameleoni, de șoimi, de ulii și de mierle, de fluturi și de

cîrțițe, de cocoși de munte, de privighetori, de rîndunele și de lebede, de biberi și de păstrăvi, de albine, de furnici, de greeri și de purici, de cerbi și de ciute etc. etc. Iar că asemenea „eroi clasici“ — fără de care de obicei nu ne putem închipui o fabulă — ar fi la rîndul lor „modernizați“ pentru că furnicile au un „consiliu de administrație“, greerele „face o petiție“, hiena „dă un interviu“ ș.a.m.d. — nu constituie, în sine, o noutate. Fabuliștii din totdeauna, tocmai pentru că au vizat, prin opera lor, o realitate socială concret-istorică, — și-au pus eroii să acționeze asemeni contemporanilor lor, să discute și să se organizeze asemeni acestora. *Cîinele și cățelul*, la Grigore Alexandrescu, nu discută ca niște contemporani ai poetului, în formulele proprii momentului și situației satirizate ? Despre ei nu putem spune, ca un critic despre eroii „modernizați“ ai lui Breslașu, că, deși sînt din lumea lui Esop, „îi simțim ca pe niște orășeni de-ai noștri“ ?

Mai rodnică e constatarea, de mult făcută, că adeseori Breslașu, „amantul fidel al genului esopic“ polemizează cu tradiția acestui gen în chiar fabulele sale. Lumea eroilor săi e într-adevăr lumea lui Esop, a lui La Fontaine și a lui Krîlov, a lui Alecu Donici și a lui Grigore Alexandrescu. Un ciclu recent s-a și intitulat *Mic tratat de zoologie* și, într-un fel, orice volum de fabule e un mic *bestiar* prin eroii săi. Și acțiunile înseși sînt adesea „tradiționale“. Dar raportul dintre poet și fabula pe care o narează e altul.

Fabulistul care „se ia în serios“ închipuie în poezia sa un fel de scenă, pe care personajele alese intră direct în acțiune, mai ales într-un dialog antagonic care se încheie într-un dezno-dămînt instructiv. Lupul discută cu mielul, apoi îl înghite. Corbul ascultă elogiul vulpii, deschide pliscul și pierde cașul. Greerele și furnica stau de vorbă și primul se alege doar cu povața. Poetul însuși nu participă decît ca invizibil

narator, care introduce personajele în situația necesară, indică gesturile și acțiunile fiecăruia etc... Abia după ce trage cortina, apare și el pentru a comunica sentențios morala pe care o ilustrase prin spectacol. Păpușarul trăsesse sforile, marionetele s-au comportat întocmai cum a vrut el, dar publicul n-a observat deloc prezența lui.

Nu odată, fabulele lui Breslașu urmează realmente și fără glumă acest tipic. Biberul discută cu păstrăvul care nu înțelege rostul stăvilărilor. Fiecare își argumentează părerea și e limpede că dreptatea o are biberul. Poetul apare în încheiere și spune :

Precum se vede, micul biber  
știe ce-nseamnă să fii liber.

Alteori, în locul unei asemenea morale cerute de tradiția fabulei, poetul aduce, după tragerea cortinei, doar o aluzie necesară pentru ca adresantul să fie mai lesne identificat, — ca în cunoscuta poezie *Osia și roata*. Tipicul fabulei nu e propriu-zis încălcat nici când poezia lui Breslașu „rupînd cu tehnica tradițională“ :

încearcă  
o formulă bearcă  
și nu mai poartă... o a doua morală...  
Fiecare e dator să riște  
morală singur să și-o iște !

Spectacolul rămîne, în acest caz, cel de totdeauna, dar îi lipsește „epilogul“.

Raportul dintre poet și fabula pe care o narează începe să devină într-adevăr altul cînd Breslașu, fie că respectă desfășurarea clasică, cu *morală* cu tot chiar, fie că nu o respectă decît parțial, își schimbă *atitudinea* — transformă întregul motiv fabulistic într-un pretext pentru o poezie paralelă, care constituie adevărata substanță poetică proprie. Momentul cînd fabula însăși trece pe un plan secund poate fi oricare, poetul intervenind deodată în spectacol și destrămînd amăgirea gata să se pro-

ducă. El poate întîrzia acest moment, ca în *Vestitul cinic Diogene* pînă după epuizarea completă a marațiunii și chiar pînă după solemnă anunțare tradițională, cu majuscule, a *Moralei*, pentru ca, brusc, în locul sentinței concludente așteptate să se dezvăluie amplu, abia de-aici înainte, adevărata poezie.

În asemenea cazuri Breslașu de fapt *parodiază* fabula, o oficiază după toate regulile artei, îi imită tonul și naiva desfășurare a dialogurilor angajate, dar menține neîncetat prezența *jocului de-a fabula*, le face spectatorilor cu ochiul în semn de complicitate și apare el însuși, *dinafara scenei*, oridecîteori crede de cuviință că trebuie să intervină pentru a anula convenția. Marionetele fabulei sînt astfel vehiculate ingenios fără ca minuiorul să le ascundă sforile, ba chiar, uneori, în prezența și cu comentariile acestuia. Artificiul păpușarului durează cît vrea acesta și acesta singur și-l dezvăluie cînd nu mai are rost să continue.

Astfel, fabulistul Breslașu mai adesea mimează cu umor rolul de fabulist decît și-l ia cu gravitate pentru a extrage o învățătură morală dintr-o istorioară pilduitoare. Desigur, există un bun fabulist pe nume Marcel Breslașu, care îmbogățește cu variante scilicet de vervă și pline de miez tezaurul fabulisticii milenare, veșnice și strict actuale. Dar dacă volumul din B.p.t. ar fi putut fi intitulat pur și simplu *Fabule*, cum celelalte pot fi intitulate *Lirice* și *Epice*, lucrurile ar fi fost foarte limpezi de la bun început, genurile ar fi apărut în relativa lor puritate, cum se întîmplă de obicei, iar Marcel Breslașu ar fi rămas un virtuos ilustrator al maximelelor posibilități pe care le are *fabula* în zilele noastre. Nici nu ne-am fi întrebat în ce constă substanța proprie a acestui volum și locul ei în ansamblul creației poetului, nici Marcel Breslașu n-ar fi fost poetul care este tocmai prin latura *aceasta* a creației sale, care intrigă, nu se lasă ușor definită dar îți dă certitudinea că reprezintă un moment unic și

memorabil al poeziei române contemporane. Pentru trecerea de la intuirea la înțelegerea acestui *moment Breslașu* nu atât fabulistul cel perfect ne interesează cât celălalt, *falsul fabulist*, cel care practică o *pseudo-fabulă* pentru a se îndrepta spre cu totul altceva, precum Odobescu alcătuieste un fals tratat de vînătoare pentru a masca cel dintii eseu din literatura noastră — și precum în teatrul modern numeroase *pseudo-comedii* dezvăluie, în chiar aparențele cele mai ortodoxe ale comediei și împotriva lor, un tragism profund.

Valoarea proprie ne-o indică pseudo-fabula breslașiană, a cărei finalitate extra-fabulistică s-a dezvăluit relativ târziu, prin *Dialectica poeziei*. În acest sens volumul din 1957 constituie baza celui de mai târziu, nu doar cantitativ ci calitativ, esența întregii poezii în care Breslașu nu e nici liric, nici epic, nici satiric, nici fabulistic pur și simplu, nu e niciodată *ori, ori*, e adesea *și, și*, dar mai ales e *el*, cu substanța lui originală față de care e sensibil orice detector, chiar acela ce ar acționa asemenea misterioaselor vergele care freamătă în apropierea unei comori ascunse.

★

Desigur, nimeni nu poate ignora greutatea specifică a satirei („fabulistică“ sau ba) în *Dialectica poeziei*. Toată lumea a constatat însă că *Dialectica poeziei* este mai ales o adevărată *artă poetică*. Breslașu — s-a spus — procedează, de fapt, ca un Boileau, care, și el, în formularea, nu numai sentențioasă ci și polemică, a doctrinei estetice a clasicismului, a folosit pe larg satira.

Că *Dialectica poeziei* poate fi considerată o *artă poetică*, e indiscutabil. Dar cu precizări care ne impun diferențieri calitative în cadrul acestui *gen proxim* care l-ar alătura pe Breslașu de Boileau.

Critica a arătat astfel, chiar cînd a făcut cu seninătate împerturbabilă această alăturare, că arta poetică pentru care militează Breslașu este arta realismului socialist și că deci însăși forma în care ea se exprimă e dictată de lipsa totală a rigidității, de adîncimea filozofică, de spiritul poeziei combatante pe plan social — adică de tot ce caracterizează în esență însuși realismul socialist.

Totuși, „diferența specifică“ a poeziei lui Breslașu e mult mai profundă — atît de profundă încît însăși apartenența ei la „genul proxim“ cel mai evident devine convențională și de utilitate metodologică.

În secolele post-clasiciste *poeticele* au ieșit din uz, pentru că însăși ideea legiferării stricte a poeziei a fost compromisă. Deși numeroși poeți își intitulează manifest o operă *Ars poetica*, e limpede că ei folosesc vechea denumire pentru a o dezice, pentru a se autodefini, pentru a face o directă profesie de credință poetică, cu un dominant accent liric, — pentru a preciza, cu alte cuvinte, că există atîtea „poetici“ cîți poeți sînt. Imaginea ilustrată a textului instructiv a cedat locul imaginii simbolice, menită să simbolizeze adevăruri intuite de poet despre natura artei pe care o profesează. Sentința a ajuns proclamație, accentuînd caracterul combatant al poeticelor coexistente (antagonice sau diversificate nemărginit pe baza aceleiași estetici). Nimeni nu-și mai propune să trateze sistematic în versuri, întreg ansamblul problemelor poeziei, să alcătuiască un curs de poezie înveșmîntat poetic.

Un Boileau al zilelor noastre e un non-sens istoric, și Breslașu categoric nu e un Boileau, cum poezia noastră realist-socialist nu e compatibilă cu existența unui „legislator“ al ei — în versuri sau proză. Estetica marxist-leninistă stă la baza întregii noastre poezii actuale, care se afirmă prin infinite expresii individuale născute din legătura profundă a poetului cu epoca



sa, din angajarea sa partinică. Mai toți poeții noștri și-au exprimat convingerile într-o „artă poetică“ lirică în care idealul estetic comun a căpătat concretețea unei viziuni poetice proprii, originale, unice. *Dialectica poeziei* e oare o expresie impersonală a ceea ce e fundamental pentru o poetică realist-socialistă — și o expresie integrală a acesteia? Nici una, nici alta.

Breslașu ne înfățișează, într-adevăr, o ipostază inedită a „artelor poetice“ contemporane. El pare, la prima vedere, să nu se *autodefinească* liric, ci să *definiească* poetica epocii noastre. Deși însuși subtitlul Dialecticii — „Cîntece despre cîntec“ ne-ar preaviza asupra lirismului ei structural, e limpede că poetul nu *cîntă*, doar, poezia, ci o *discută*. Un substrat *teoretic* se reliefează fără putință de tăgadă. Mai mult, poetul uzează larg nu numai de satira instructivă, ci și de celelalte valori ale vechii poezii „didactice“, ale vechilor „arte poetice“ — sentința, definiția ilustrată imagistic, chiar *sfatul* nemijlocit.

Dar, în fond, ce departe e Breslașu de didacticismul poeticelor clasice, pe care el le mobilizează sui-generis pentru a-și disimula lirismul profesiei de credință! Căci esențial e nu jocul poetului de-a poetica, cum nu e jocul de-a fabula, ci faptul că îndărătul discuției sentențioase se află prezența poetului angajat personal, care se confesează, cheamă, biciuiește, slăvește, — vorbește adică în numele *lui*, nu al unei autorități poetice supreme. Boileau era un purtător de cuvînt. Breslașu e el însuși, cuvîntul e al lui iar el e un purtător al idealului nostru estetic. În ultimă instanță, el nu scrie o *poetică*, ci își exprimă poziția în cîmpul artei noastre noi, ca un participant care *se introspectează* și *se definește*. Ciclul său cel mai elocvent este cel al *Laboratorului*. Că în laboratorul său poetic ies la iveală adevăruri ale întregii noastre poezii, e firesc, pentru că poetul însuși e *reprezentativ*.

Însă, *Dialectica poeziei* rămîne doar aparent a *poeziei*, cum rămîne doar aparent „didactică“. Ea pleacă de la tainele *cunoașterii poetice* pentru a atinge înseși *tainele cunoașterii*, ale raporturilor dintre conștiința omului și existență. Autenticul ei „gen proximal“ nu e acela al „artelor poetice“, ci al poeziei filozofice. Istoriografia burgheză vorbește adesea de poeți ai „metafizicii“, înțelegînd prin aceasta poeții care încearcă să pătrundă, prin imaginile lor, esența lumii și a vieții. Asemenea poeți nu rimează doar cugetări, ci fac din poezie un instrument filozofic propriu zis, adică un instrument de explorare a adevărurilor și de definire a lor, pe cale specifică. Metafizici într-adevăr de multe ori, asemenea poeți au avut intuiții dialectice totuși, care depășeau limitele doctrinei lor teoretice. Breslașu, cu unitatea fermă a concepțiilor despre viață pe care o dă știința marxist-leninistă, *intuiește poetic în direcția acestei unități* adevărurile pe care le exprimă. *Dialectica poeziei* nu se oprește la sfera specială a poeziei — prin ea străbate drumul spre exprimarea adevărurilor fundamentale ale mișcării în univers ca și ale dinamicii vieții noastre sociale. Poezia este o operă umană specifică — dar în unitatea ei se manifestă legitatea operei umane în genere, a creației umane. Poezia evoluează specific, — dar în unitatea evoluției ei se manifestă legitatea evoluției în genere a conștiinței umane. Breslașu tinde să reflecte *prin dialectica poeziei*

taina orișicărei „operi“,  
legea orișicărei „creșteri“,

și, în această lumină,

DIALECTICA VIEȚII  
și a vremilor de-acum!

(*Prefața la tabla de materii*)

De aceea, trebuie să vedem în *Dialectica poeziei*, dincolo de „fabulistica“

ei și de „arta poetică“ a ei considerată ca „gen didactic“, o *poezie a dialecticii*, replică a unei poezii filozofice socialiste la *poezia metafizicii*.

Cercetarea poeziei lui Breslașu trebuie și ea să fie făcută *dialectic*, pornind de la implicațiile filozofice cele mai simple, urmărindu-le în acumularea lor în imagini complexe pînă la calitatea nouă pe care o creează opera în întregul ei semnificativ. Acest întreg relevă, în varietatea conținutului și a formei, o *unitate structurală* și, deasupra variațiilor de nivel, o *calitate de ansamblu*.

O oarecare temă minoră se înnobilează parcă prin vecinătatea temei majore, căpătînd, în lumina acesteia, un înțeles pe care, izolată, nu și-l impune. O poeziară ca oricare alta crește, parcă, calitativ, împrumutînd ceva din prețul capodoperei alăturate, pentru că, deodată, simțim și în versurile secundare prezența mării poezii din cele esențiale. Astfel, ceea ce ne apare adesea disparat și inegal se ordonează într-o imagine globală — mai revelatoare și mai omogenă.

Un ciclu ca acela intitulat *Acum, aici, acasă* are în centrul lui „marginalele pe un vechi caiet“, adică o replică poetică din 1955 la o poezie din 1937. „Patria poetului e-n timp“ — spusesese poetul, gîndindu-se la viitorul care-l va recunoaște prea tîrziu, cînd el va fi devenit de mult „oale și ulcele-n clisa grasă“. Posteritatea, ripostează azi poetul, se realizează însă *prin* prezent, drumul spre altitudini — *prin* urcușul teluric :

Da ! Patria poetului e-n timp —  
dar timpul tău e-Acum, Aici și-Acasă.  
Niciînd n-au dus cărări către Olimp  
să nu fi fost săpate-n clisa grasă...

E adevărat că, într-o poezie ca *Invitația la azi*, din 1946, e destul de greu să regăsești intenția poeziei filozofice, care nu poate fi activă în momentul cînd autorul își urma îndemnul :

fii un semn de exclamație,  
rezumînd un manifest !

Dar, în lumina citatelor marginalii, pînă și „rezumînd un manifest“ poetul apare cu prezența raportului dialectic dintre „nemurire“ și trăire intensă a cotidianului, dintre universal și contemporan. Chemarea la *azi* are același sens integrator al patriei poetului : Acum, Aici și-Acasă. La fel, se luminează *filozofic* nu numai *Sonetul* trubadurului și el invitat „să se întoarcă spre oameni“, nu numai pseudo-fabula admirabilă despre *privighetoarea oarbă* (*Limite*), dar și duioasa alegorie *De ce te-ntorci, duioasă rîndunică*.

În acelaș timp, dialectica raportului dintre *timp* și *Olimp*, dintre realitatea zilnică și proiectarea ei în absolut, implică termenii antagonismului „pămînt-cer“, real-vis, pe care poetul îi vede într-o esențială unitate a contrariilor. *Invitația la azi* și *duioasa rîndunică* se regăsesc, la alt nivel, într-o poezie ca *Apartenență*, care e o variantă a cunoscutului și necesarului îndemn — universalitatea nu există fără apartenența concret-istorică la poetica, epoca și lupta contemporană — dar e și un poem filozofic. Condiția dialectică a visului e formulată într-o esențială imagine.

*Stanțele*, din 1955, sînt din aceeași filiație, pe care o definește drumul unic (și în fond autobiografic) prin contrarii dintre *Cîntecul despre ciudatul pom*, fabule ca *Osia* și *Roata* sau *Poetul* și antologia strofă *Coordonate*.

*Poetul* care e o „Confederație pe cont propriu“ închipuindu-și că-și ajunge „el-unul-sie însuși, cu prisosință“, e, în cealaltă fabulă, *osia*, care se crede centrul universului :

Eu lunec, nepăsător și mă las dus...  
veșnic egal cu mine însumi, acela ce  
sînt  
suspendat între cer și pămînt !...

Prin intermediul unei uşoare alegorii, *Cîntecul despre ciudatul pom* foloseşte acelaş motiv, într-o lirică de confesie spirituală, auto-critică :

Mi-era inima frunză în vînt,  
rătăcind între cer şi pămînt.

Soluţia dialectică e exprimată prin rotunda metaforă a *Coordonatelor* :

Îl aştept să-mi aducă o nouă poveste  
după goana prin rîpe şi saltul pe creste,  
să-mi mănince-n palme iedul-cîntec,  
iedul cu stele-n corniţe şi noroi pe  
pîntec.

Dar „goana prin rîpe“ are în vedere „saltul pe creste“ — „noroiul pe pîntec“ e preţul „stelelor în corniţe“. Finalitatea e *saltul*. Rîpele şi noroiul nu sînt intrinsec necesare. Pe Anteu, poetul îl interpretează oarecum în opoziţie cu *mitul* însuşi :

Pentru ca mitul să trăiască  
trebui ucis... şi înviat.

Mitul anteic nu poate fi valorificat în realismul socialist (şi în viaţa socială însăşi, în etica omului nou), în spiritul unui realism „tirîtor“.

Temerarul avînt suprem al omului în spaţiile astrale n-ar fi putut fi niciodată înfăptuit de un Anteu înrădăcinat, căci pentru aceasta a fost necesară o clipă smulgerea de sub legile gravitaţiei, adică ruperea legării de pămînt. Înainte de realizarea acestui vis al omului, Breslaşu lăuda mitul lui Icar, în care vedea simbolul necesarului salt calitativ, cînd altitudinea cea mai mare a neumbelatelor creste pămîntene e lăsată în urmă, cînd spaţiul acumulat de zborul omului a devenit *cosmos*, cu riscul vital al încălcării legatului antec. Resturile aripilor de fulgi şi şindrilă ale lui Icar nu mărturisesc, cum îşi închipuie cei rămaşi pe pămînt, prăbuşirea lui, ci desfacerea voluntară de ele :

Ei nu ştiu — că-n azur, cutezătorul  
la vămile stihiei lui şi-a frînt  
aripile cu miros de pămînt  
ce-ar fi putut să-i stingherească  
zborul.

Dialectica poeziei (şi a vieţii noastre de azi) îi cere omului să fie un fiu al pămîntului şi în acelaş timp omul care se înalţă deasupra lui, cuprinzîndu-l din perspectiva înaltului. Adevărata condiţie umană (care nu e *tragică* decît pentru filozofii desperaţi de realitatea înconjurătoare, fără să vadă *dincolo* de ea), adevărata condiţie umană pe care poezia o exprimă pe deplin, este îmbinarea într-o unitate armonioasă, dar nu calmă şi stagnantă, a unor astfel de contrarii ca realul şi fantezia, inteligenţa şi pasiunea, adaptarea la situaţia existentă şi lupta pentru depăşirea ei.

Poetul cheamă la *realitate* (deci la lupta concret-istorică, pentru cauza socialismului) dar şi la *visare* (în sensul continuării şi stimulării realului dincolo de limitele a ceea ce e, deocamdată, ireal, dar realizabil), la valorificarea nesecatului cotidian, dar şi la îndrăzneţea explorare a zonelor sublime. El previne asupra limitelor fanteziei ca în pseudo-fabula *Măgăruşul* (care îşi ignoră condiţia existenţei) dar îi aduce elogiile ardente, ca în pseudo-fabula *Un fluture şi-o cîrţiţă*. Atitudinea sublimă a cutezătorului constă tocmai în exploatarea maximă a fanteziei cu treaza conştiinţă a limitelor ei — şi în înfruntarea riscurilor ce decurg din încercarea de a merge pînă la hotarul dintre posibil şi imposibil. Fluturile e superior cîrţiţei pentru că :

O aripă se frînge în aer mai lesne  
decît nişte glezne  
lopă'tînd prin bezne  
şi nu este lucru de glumă să pipăi  
muchea veşniciei pe chenarul clipăi...

Opoziţia priveşte întreaga sferă a muncii, esenţa ei creatoare şi capacita-

tea ei de a se transforma într-o bucurie și o pasiune a omului liber :

Trăind cu nasul în pământ  
neștiind că munca e avânt,  
sobolii — neam împleticit și-apatric —  
scorniră termenul de „fluturatic“  
spre-a țintui la stîlpul infamiei  
apriga trudă-a fanteziei.

Fantezia, zborul minții omenești,  
transformă o muncă grea și riscul unei  
primejdii capitale într-o aparență de  
joc nevinovat, dar le păstrează prețul.  
Deoarece nu tot

...ce pare ușor  
este neapărat și ușuratic —  
iar  
...ce e greu, nu-i musai și greoi.

Dimpotrivă, fantezia adaugă muncii o  
valoare nouă și poetul știe bine că

...Grația e-o forță a naturii !

Arabella, *Fiica aerului*, e imaginea  
*senzațională* a unui joc acrobatic. Dar  
aparența grațioasă a acrobației ascunde  
un efort imens și, de aceea,

Nu-i de fiteșcare  
savanta mișcare ! —

Această *savantă mișcare*, care preface  
într-o imagine grațioasă o muncă  
enormă dar disimulată, e, ea însăși, o  
„artă poetică“ nu general-valabilă, ci  
proprie poetului Breslașu. Ea face parte  
dintr-o altă serie de raporturi dintre  
continuările aceleiași unități dialectice,  
specifice creației poetice.

*Creația*, în orice domeniu, înseamnă  
adăugarea unui element nou și viabil  
la viața dată, în conformitate cu legile  
obiective ale acestei vieți. În *creație*  
nu există *repetare*, creatorul însuși re-  
petă neîntrerupt procesul *descoperirii*, și  
le trăiește de fiecare dată cu suferința  
inevitabilă a oricărei geneze. La alte  
„fabule“ despre *ou*, ca simbol al vieții,

Breslașu adaugă o „fabulă“ despre *ou*  
ca simbol al perfecției unei creații —  
și gluma pseudo-fabulistului care se  
adresează născătoarei de *ouă* nu scade,  
ci, prin contrast, accentuează gravita-  
tea temei :

De-a lungul unei vieți întregi  
rotunde tale capodoperi  
ți-e zilnic dat să-i redescoperi  
în noi dureri, aceleași legi !

(„Zîlnicie“)

Idea că „totul e nou sub soare“ e  
fundamentală în dialectica poeziei. „Șa-  
blonul“ e, prin natura lui, străin crea-  
ției și poetul nu-l combate ca pe o pri-  
mejdie a poeziei ci ca pe un intrus în  
domeniul ei. O amplă suită despre  
„fuga de șablon“ vizează mai ales pre-  
judicata celor care, neștiind să re-des-  
copere lumea în infinita ei mișcare, își  
închipuie că originalitatea artistică ar  
depinde în sine de *raritatea* temei sau  
a mijloacelor folosite.

De repetări să nu ne fie frică :  
e veșnic alta-ntia rîndunică ! —

știe poetul pentru care nimic din ce e  
viu nu poate fi desuet sau epuizat,  
chiar dacă a fost răsfrînt în imagini  
poetice de nenumărate ori :

Ce este veșnic e și veșnic nou  
și

Oricîte ciuturi scoți — o să rămîna  
răsfrîntul chip al lunei, în fîntînă.

Drama *cintezoiului* (din pseudo-  
fabula cu acest titlu) care nu izbutește  
să găsească

...acel crîmpei umil  
de melodie care n-a mai fost cîntată  
de nimeni, nicăieri și niciodată

e drama neputinței unui fals cîntăreț,  
oricît de bine intenționat. *Noul* e în  
tot ce ne înconjoară — și artistul tre-  
buie să știe doar să-i dea glas.

Dar... redescoperirea lumii nu poate fi confundată cu cîntecul caterincii, al melodiei ivite cu „operativitate“ (v. poezia cu acest titlu). Nici cu banalizarea comodă a investigației. E adevărat că în jurul tău, chiar în camera ta de lucru, există o mișcare a vieții nepuizabilă în principiu. E adevărat că toate au „cite-un fir de adevăr“ din „cite flori cresc pe cîmpie“ — sau în grădină sau pur și simplu în glastre. Dar vai de tine dacă, avînd revelația identității dintre *veșnic* și *nou* te mulțumești cu florile din preajmă-ți, ostentindu-te doar

Să te-nținzi  
ori să te-apleci,  
să le prinzi  
și să le treci  
în poem sau în ghiveci,  
să trăiești,  
să-mbătrînești  
și să le tot răsădești...  
sorcovele vesele  
iar și iar culesele.

Poetul le prețuiește pe toate dar aspiră spre „floarea de colț“ din piscurile munților :

Către ea,  
și pîn' la ea,  
cale grea  
dar e a mea !

Desigur, la floarea de sus „ajungi pe brînci“, „sîngeri tălpi, sîngeri palme, sfișii coate și genunchi“, însă, dacă o atingi

se clădesc în depărtare  
alte MAI înalte  
stînci  
către care, pîn' la care  
te-or purta spre  
flori MAI rare  
căi MAI aspre,  
și MAI lungi !

Desigur că nu în sine ideea că poetul plătește cu ființa sa cîntecul pe care-l crează este inedită, dar la Breslașu

decurge din întreaga dialectică a poeziei, ca o condiție a existenței creatoare în care „aripa țandră-a fanteziei“ joacă un rol decisiv. Toate uneltele poeziei „fabulistice“ sînt mobilizate pentru a sugera „lecția“ dăruirii totale :

— Un cîntec care nu te costă viața  
nu merită a fi cîntat

(„Congresul cîntăreților“)

Iar poetul însuși, într-una din rarele sale confesiuni direct lirice :

Cu propria-mi viață,  
— ca pelicanul —  
îmi hrănesc poemul  
pruncul și orfanul...

(„Cîntec“)

Acest „prunc și orfan“ al poetului are exact atîta viață cîtă a pus în el creatorul. Breslașu integrează și această idee în întregul „*dialecticii*“ poeziei. „Sorcovele“ de care vorbeam adineauri măsoară și ele prețul culesului, ca și „floarea de colț“. Într-o altă imagine sarcastică e vorba de „poetul de bronz“ care „n-are îndoieli, nici febre“ și „scrie poeme gata celebre“, ca și de „pegasul de lemn“ care „nu zvirle flăcări pe nări“ :

Și atunci cînd poetul de bronz încalecă  
pe calul de lemn și se-avîntă spre zări  
frecventate  
ăsta pintenează, ăla nechează și se  
balegă  
în frumoase, rotunde, netede, polisate  
poeme, cari se rostogolesc pe bulevard  
ca niște bile de biliard.

(„Poetul de bronz și calul de lemn“)

Fără îndoială, sînt „uși care rămîn închise“ în fața celei mai autentice poezii, căci e adevărat și că

...nu putem decît să-nvolburăm  
atîta freămăt cit mocnea în fiecare  
\  
inimă.

(„Viorile“)

dar sufletul în care un freamăt real mocnește nu poate rămîne „impresurat“ de ziduri cînd îl atinge vibrația poetică :

o vioară  
încordată  
l-înfioară —  
și fărîmă cu fărîmă  
Ierihonul se dărîmă

(„Impresuratul suflet“)

Devenită realitate adăugată vieții înseși, creația poetului, hrănită cu sîngele lui, își capătă și față de el independența obiectivă, se întoarce „în circuit închis“ și asupra lui însuși.

„De la lume adunate și-napoi la lume date“ — această formulă — Anton Panescă constituie una din fețele medaliei pentru poezia lui Breslașu. Reversul medaliei e această întoarcere a creației „de clei și ulei“ îndărăt, ca realitate obiectivă, către mîinile „de pămînt și sînge“ care au modelat-o. Dialectica poeziei străbate, în unitatea ei superioară, această cale nesfîrșită care pornește din pămîntul lui Anteu, investighează piscurile, se întîlnește cu fantezia, se încarcă intens cu visul lui Icar și cu toate pasiunile poetului, se desface de creatorul ei și se întoarce asupra lui ca o încorporare concret-sensibilă a visului într-o realitate inedită care i se impune.

Există, apoi, în *Dialectica poeziei*, o răsfrîngere a acestei căi esențiale în ceea ce constituie propriu zis *laboratorul* poetului. E, aici, o a doua serie a *poeziei*, mai „specializată“, a cărei sferă o constituie însuși procesul creației. Unitatea dialectică dintre *minte* și *inimă* privește, aici, raportul dintre spontaneitatea creației și lucrarea ei conștientă, *elaborarea* ei. E, oarecum, tema argeheziană a „fierului cald îmbrățișat în clește“. Nicăieri, ca aici, Breslașu nu se apropie de obiectul discuției vechilor poetice clasice, care vizau raportul dintre *artă* și *meșteșug*. Și nicăieri, ca aici, Breslașu nu e mai

*sintetic*, ca „autor de poetică“, prețuind învățămintele bătrînilor dascăli despre rolul meșteșugului și, în același timp, experiența modernă care îl relativizează. (v. *Antedeluviană* și ciclul *Artă și meșteșug*). Pseudo-preceptele poeticii sale ne trimit, în sensul unității integratoare a întregii *Dialectici a poeziei*, la „savanta mișcare“ a Arabellei care ascunde sub aparența jocului ei grațios, realizat cu mare meșteșug, efortul dureros prin care s-a născut :

Gîndești că-i joc ?

Și că nu doare ?

De loc !

E-o formă de pudoare !

(„Virf“)



Conținutul acesta poetic al unei *poezii a dialecticii* (a dialecticii poeziei și vieții) capătă corp artistic tocmai prin forma specifică a poetului Breslașu care urmărește ascunderea *gravității* în aparența *grației*, a jocului „fluturatic“. Breslașu ne oferă, în cea mai valoroasă parte a creației sale, „mișcarea savantă“, care ne îngăduie rar să vedem „boaba rece de sudoare“ dar foarte rar „lacrima de foc“. *Pilde, snoave, tilcuri, glume*, vin pe rînd să exprime, cu umor nemijlocit sau cu umorul mijlocit al „pustișei originale“ după speciile genului „didactic“, explorarea spirituală, dificilă și primejdioasă, pe care o întreprinde, de fapt, un reprezentant al *poeziei cunoașterii*. Cei ce profesează asemenea poezie sînt structural *romantici* majori — căutători ai marilor sensuri universale, artiști care-și proiectează umbra pe fundalul destinului uman. Nimic nu poate fi mai prielnic unei astfel de poezii decît subtila dialectică marxistă care descoperă în universul cel mare unitatea și interdependența fenomenelor dinamizate într-o neconținută mișcare prin lupta contrariilor. Breslașu are romantismul viziunilor globale pe care le înțelege dialectic — și pe care le cîntă. Revoluționar

prin însușirea caracterului nu contem-  
plator ci transformator al cunoașterii,  
romantismul lui Breslașu apare de cele  
mai multe ori sub haina celui mai rece  
antiromantism. Toate artificiile poeticii  
sale slujesc acestei înveșmântări — dar  
patetismul marilor romantici se con-  
servă în străfunduri și izbucnește din  
cînd în cînd.

Chiar în *Dialectica poeziei* poetul ze-  
flemisitor și fabulistul locvace își  
opresc, nu o dată, proza, pentru a-și  
lăsa în voie, pentru o clipă, lirismul de-  
bordant. Citiți, după izbucnirea de nă-  
duf din poezia *La ospățul mare-al  
vieții*, poezii ca *Selenară* sau *Visul,  
Crimpei* sau *Curriculum vitae*. Dialec-  
ticianul întors asupra „circuitului în-  
chis“ al vieții își uită zîmbetul veșnic  
și își privește grav, cu înțelepciune fi-  
losofică, destinul uman care-l înfră-  
țește cu toată natura vie :

O frunză, cea din urmă, s-a desprins  
să-nvăluie-n rotitul ei cuprins  
rotatul pom ce-a fost odinioară.  
Dar nu-i mai află fragedul chengar  
orbecăind prin vîntul care-o poartă.  
O mîna care dibuie-n zadar  
Apoi se-așterne, scurt, e-un ultim  
spasm...

Va povesti, ca mîine, rădăcinii  
cum a pornit și cum s-a-ntors în basm  
din marea aventură a luminii...

Acest poet trebuie să fie identificat  
în complicea sa poezie pseudo-didactică,  
oridecîte ori, prin sentințe glumete și  
calambururi evocă, de fapt, unitatea  
dialectică a vieții și a poeziei. Mai ales  
ori de cîte ori, istovind seva satirei, își  
metaforizează procesul creator și la o  
intersecție numai aparent intimplătoare  
a mai multor serii cauzale. Pamfletul său  
împotriva manierismului (*Păsărarul*) sau  
împotriva imagismului (*Cerbul*) va dura  
sau nu va dura. Cerbul cu rămuroasa  
lui podoabă capilară care-l împiedică  
să-și ia zborul în pădurea cu cărări în-  
guste, poate va rămîne mai puțin ca un  
simbol al unui păcat trufaș, comparabil  
cu cel al căutătorului de imagini ; căci

condiția tragică a unei existențe date  
nu poate fi asimilată ridiculului unei  
incurățuri produse din prostie și ne-  
cumpătare. Dar ceea ce sigur va dura  
e seria alegoriilor pentru definirea in-  
trospectivă a imaginii poetice — în ci-  
cul *Ciutele* și în înalta poezie intitu-  
lată *În marea galaxie a gîndului* (care  
n-a fost inclusă în culegerea colecției  
*Cele mai frumoase poezii*). În goana lor  
determinată, pe nepătrunsa cale a lap-  
telui s-au întîlnit două stele, pentru o  
clipă unind două lumi în fond compli-  
mentare — și poetul, care le-a surprins,  
a realizat minunea metaforei unice :

Numai — rareori,  
la ceasul din zori  
două stele fug  
din strîmtul lor crug  
— și-amîndouă cad  
pe drum fără vad,  
între rai și iad —  
de-și încrucisează  
prăvălita rază  
inundînd-o-n hău  
PENTRU OCHIUL TĂU !

Volumul antologic din „Biblioteca  
pentru toți“ ne înfățișează, prin *Dialec-  
tica poeziei*, nu una din ipostazele poe-  
ziei lui Breslașu, ci pe cea mai repre-  
zentativă și mai complexă a ei, — aceea  
a *poeziei cunoașterii*, învăluită în nis  
și zîmbet, în joc și glumă, în toate for-  
mele satirei, dar și dezvăluită arar, în  
majora ei gravitate romantică. *Epic, li-  
ric și satiric* se află aici într-o imple-  
tire organică, în care esența este mai  
ales lirică, aparența mai ales satirică,  
iar epicul e adiacent, folosit îndeosebi  
pentru transformarea în *fabulă* a unui  
conținut de fapt liric (introspectiv sau  
polemic).

Acest Breslașu e încă prea puțin cu-  
noscut, în mare parte din vina poetului  
însuși, care dă cu întîrziere la iveală  
producția lui cea mai reprezentativă  
și... se joacă prea des de-a fabulistul  
pur și simplu.

Breslașu a înregistrat o evoluție ideo-  
logică și artistică semnificativă pentru

căutările sale, care explică aspectul global al creației sale și pentru locul ocupat de *Dialectica poeziei*.

Cînd era încă un poet ignorat, la 31 de ani, (în 1934), dăduse la iveală o capodoperă peste care el însuși avea parcă să treacă nepăsător ca și critica literară a epocii: *Cîntarea cîntărilor*, subintitulată „oratoriu profan“. O amplă suită de poeme releva colocviul biblic dintre Sulamita, păstor și rege. Raportul acestor poeme cu izvorul biblic, poetul îl arăta fără echivoc: „nu sînt nici o traducere, nici o adaptare, nici o versiune, ci texte pe un pretext biblic. A împrumutat de acolo imbinarea de elogiu și de psalm, de incantație și de melopee, o combinație, o lungime de undă“. Căci dincolo de intenția inițială de a urma de aproape „versetele gingașului epitalam“, „l-a luat sufletul pe dinainte și în jurul acestor versete s-au închegat multe din visurile lui. În apa limpede și veșnic neînceptută a vechiului cîntec s-a oglindit cu chipul lui, cu zbirăturile și cearcănele lui“.

Nu e locul, aici, pentru o analiză a mării poezii cuprinsă în această *Cîntare a cîntărilor*. Nu sîntem de acord nici cu încercarea de a-i reconsidera valorile în lumina actualiei poetice a lui Breslașu. Cartea *cîntării cîntărilor* aparține momentului 1934 și ca atare trebuie să o privim cu orizonturile și impasurile ei. Ignorată de critici, ea a fost nu numai semnalată ci apreciată și caracterizată de către Tudor Arghezi care a ascultat-o, recitată, la un festival literar de atunci. Ne interesează, evident, aprecierea contemporană pe care Arghezi însuși i-a putut-o da autorului ei: „un poet, un poet necunoscut ignoranței noastre, nu foarte tînăr, dar un mare poet, un poet complet, în înțelesul wagnerian, ca atare cu două lirisme, literar și muzical“. (Poetul, mai întîi compozitor și virtuos pianist, își scrisese cartea drept libret al unei ample piese muzicale pentru cor și orchestră). Ne interesează, nu mai puțin, caracterizarea făcută de Tudor Arghezi, pentru că

ea se poate substitui, prin forța sugestiei, unei analize critice. „De bucurie și de mîhnire — scrie Arghezi — substanța lui m-a înfricoșat“; autorul aducea „strigăte cu un accent de profunzime a sentimentelor și de vaste depărtări ale devingerii, zguduitor“, — „poetul pipăie cu sunetul și silaba toate marginile omului și cheia lui, de vizitator intrinsec al stîhiei, bate în ușa întunericii definitiv“. Așa era: Breslașu zguduia prin confesia lui lirică pe trei voci contradictorii; prin mijlocirea colocviului poetic despre dragoste, atingea probleme fundamentale ale condiției umane; iar răspunsul său, încărcat cu întreaga putere înfricoșătoare a mării poezii, nu era unul luminos; dacă nu era pesimist (confundat cu acela al eclesiastului) era în orice caz echivoc (nu dialectic!) și, prin incertitudine, sceptic.

Poezia lui Breslașu, ajunsă pe o culme a ei încă în anii începutului și ai căutărilor ideologice, *trebuia* să evolueze. Chiar în epoca aceasta, poetul devenea un militant al eroicului partid comunist, aflat în ilegalitate. Treptat, avea să se clarifice idealul estetic al poetului și să se precizeze rosturile creației sale ca fierbinte creație partinică.

*Cîntarea cîntărilor* rămîne mărturia unui moment revolut în istoria poeziei lui Breslașu, al momentului pe care poetul actual avea să-l pună sub semnul stelei echivoce a lui Astarte:

Dubla stea a lui Astarte  
crunt în cearcănu-i m-a strîns:  
Zîmbetul mi-l dase-n parte,  
cumpănă-ntre rîs și plîns...

Dublul joc al dublei stele  
mă-ncingea și mă strîngea.  
Eu zîmbeam la toate cele  
sub a nopții feregea.

Sînt versuri dintr-un amplu poem autobiografic pe care poetul îl scria ca prefață la opera sa întregă, cu cele trei volume reunite sub titlul comun *Zodiac*, adică „unitate în varietatea regășirii crugului unei poezii sub toate



diversele semne ale timpului care trece“.

Evident, legătura cu partidul revoluționar al clasei muncitoare a însemnat o cotitură substanțială în gândirea poetului și baza pentru prefacerea artei sale :

Dubla stea a lui Astarte  
m-a pierdut de cîntăreț !  
pentru drumul mai departe  
altfel dam vieții preț.

Căutarea și găsierea în planul poeziei nu urmară imediat elucidarea ideologică. De la *Cîntarea cîntărilor* nu putea duce un drum direct la poezia tirțică, de luptă, către care poetul se simțea chemat. Desfăcîndu-se de trecut, poetul a lepădat pentru o bună bucată de vreme nu numai *echivocul* lirismului său ci și lirismul însuși — sau n-a mai găsit potrivit să și-l dea publicității. În 1942, sub noaptea dictaturii fasciste, și-a publicat :

poemele pe ziduri  
în autografe cu tibîșir.

Breslașu nu se individualiza și nu simțea nevoia să se individualizeze în acești ani ai mobilizării tuturor energiilor combatante, cînd conștiința aportului său social și poetic nu i-o putea da decît apartenența activă la frontul ideologic al partidului. Nici în „invitația la azi“, care răspundea momentului de cotitură în istoria patriei, nu era capitală decît atitudinea poetului care se vroia „un semn de exclamație“. Poezia lui militantă, de bună calitate, fructifică valențe noi, altele decît cele de odinioară — și Breslașu a renunțat pentru multă vreme la rezonanțele de elogi și de psalm, de incantație și de melopee, pentru a încerca strunele odei poetice și ale marșului triumfal. Apoi, și oarecum paralel, renunțînd treptat la un lirism care nu-i e propriu ca ton și rezonanță, dar menținînd filonul principal al unei arte militante, Breslașu a trecut la „Niște fabule“ și-și va releva calitățile satirice de nebănuit la autorul *Cîntării cîntărilor*. Relativ tîrziu a-

par primele două poeme de mare amploare din ciclul epic *Povestea poveștilor : Cîntecul de leagăn al Doncăi* (1954) și *În țîrg la Iași, 1917* (1955). Între timp, „intitulîndu-mi prima culegere apărută după 23 August, aproape în mod polemic cu precizarea că scriu pentru cei în toată firea ca și pentru cei mărunți, intuiam parcă avatarul căruia îi mergeam în întîmpinare : am fost clasat la rubrica *literatură pentru copii* și — morală a fabulei ! — printre fabuliști“ ; astfel încît, într-o măsură, poetul, învățat la școală de către pionieri și iubit de ei, evolua parcă neobservat de „cei în toată firea“, chiar dacă cele două poeme din *Povestea Poveștilor* s-au bucurat de unanime aprecieri, cuvenite reeditări și, mai ales, de convenitele încorporări fragmentare în cărțile pentru elevi.

Și, totuși, între *Cîntecul de leagăn al Doncăi* și *Dialectica poeziei* s-a produs ceea ce Radu Popescu numește bine „adevăratul acord al calităților sale cu comanda socială“. Breslașu nu s-a întors, evident, ci a mers înainte, dar a reluat cu sine, din ce în ce mai mult, și uneltele fine ale poeziei pe care o realizase încă înainte cu două decenii. În *Cîntecul Doncăi* a reinviat lirismul gingășiei într-o încheștare dramatică. În poemul despre Iași lui 1917, s-au regăsit, parțial, elemente „ale aliajului celor două lirisme, literar și muzical“, pe lîngă valoarea, recentă, a satirei caricaturale și sarcastice. Dar, mai ales, *Dialectica poeziei* a creat înedita sinteză a noului Breslașu, autor al unei poezii filozofice ostentativ îmbrăcate în haina fabulei și a glumei și cu un lirism conținut. Nu Topîrceanu este modelul urmat în această privință, cum pot crede unii, amăgiți de aparență. Dacă e un model — l-am vedea în.. nebulii lui Shakespeare, care reiau în replicele lor ghiduse întregul tumult de cugetări și sentimente pe care un Hamlet îl exhibă retoric și patetic.

Breslașu din *Dialectica poeziei* e cel mai reprezentativ pentru actuala fază

a poeziei sale, în neîncetată dezvoltare. O dovedește conflictul din ce în ce mai acut dintre „inimă și minte“, care începe să fie evident în *Dialectică*. Lirismul lui Breslașu se răzvrătește. Degeaba face caz poetul de ceea ce este „o formă de pudoare“. Și declarații de acest fel sînt răzbunări ale liricului care se cere înțeles, care e sătul de a fi confundat cu un mucalit oarecare. În autobiografia sa poetică, Breslașu se pregătește să-și definească — cu mintea! — atitudinea față de revendicările „inimii“ :

Alții știu să se dezbrace  
— ca Ionescu sau Hafiz —  
Sufletului meu nu-i place  
să se dăruie-n striptiz.

Măști și văluri la răscruce  
poarte liricu-mi păcat.  
Gol veni și gol m-oi duce  
însă umblu îmbrăcat...

Inima îndurerată  
la vre-un ceas de nenoroc  
Cioturile nu le-arată  
ca milogii-n ianmaroc...

Excelent păcat liric — acest fragment autobiografic, Măștile și vălurile, cînd devin ostentative, nu numai că nu mai ascund lirismul, dar sleiesc poezia însăși, oricum ar fi ea etichetabilă.

Semnatarul acestui studiu nu ignoră visul poetului :

Numai critica întoarce-și  
de la mine ochiul sur (ș.a.m.d.),

dar nu-l poate îndeplini. Pentru poetul major pe care-l identificăm, nu ne putem ascunde. Desigur că verva lui nu-i un cusur și adesea e o calitate în poezia sa, dar nu o dată ea strălucește fără să releve, atunci cînd poetul spune multe și se ferește să spună prea mult. Jocul de-a ascunsul cu sine însuși nu e prielnic cînd poetul se șterge cu totul îndărătul anecdoticii de talent. Virtuozitatea, „mișcarea savantă“, pare vană cînd servește prea mult diversunii verbale pentru tănuirea lirismului și

a atitudinii grave. Manierismul pîn-dește permanenta spaimă a poetului de a se trăda liric sau de a fi luat în serios ca autor didactic (poți bănui momentul cînd autorul se va grăbi să spargă ficțiunea „intrînd pe fir“, convorbînd cu actorii și cu publicul, străduindu-se să șteargă orice solemnitate).

Există un erou liric care e sufletul mării poezii a dialecticii. Că el preferă să se îmbrace în vestimintele celor care spun adevăruri fundamentale sub masca rîsului — înțelegem, și-l iubim și pentru aceasta. Dar Breslașu nu poate să-și joace rîlul acesta cu deplină consecvență ; nu poate să *ridă* întotdeauna : sufletul său, căruia „nu-i place să se dăruie în striptiz“, are gravitatea celui care e structural, nu grația fluturatică a celui care se arată ; lungimea de undă receptivă în *Cîntarea cîntărilor* nu s-a pierdut în eter. Pe Breslașu îl trădează, în joc, și profundul lirism — și necrutătoarea luciditate.

De altfel, el însuși pare hotărît să înceapă a se purta mai generos cu lirica sa, atîta vreme ascunsă. Volumul de *Lirice* pe care-l pregătește va include, probabil, la deschidere, *Cîntarea Cîntărilor* (din care poetul pentru prima oară a republicat un număr de fragmente în *Cele mai frumoase poezii* ; este meritul criticului Eugen Luca de a fi reamintit generației noastre marelui debut al poetului). Volumul de *Lirice* va include, apoi, pe lîngă parcimonioasele titluri cunoscute pînă acum, numeroase poezii inedite, din ciclul *Minuni*, dintr-un ciclu de *Cîntece de dragoste și moarte*, din cel de *Cîntece de lume*, și din cel de *Cîntece de caterincă*, ciclul inedit *Sonete de aur etc...* Va include și un *Caiet pierdut* (cu versuri de tinerețe)...

Așa dar, sînt mulți sorti ca poetul major al dialecticii să se dezvăluie pe deplin, mereu surprinzător pentru cei ce-l redescoperă. Căci opera lui, ca orice creație autentică,

Mereu e alta, altfel cînd apare  
(deși-i făcută după vechi tipare...)

# Tudor Vianu

În mai trecut, ziua a douăzeci și una, a încetat din viață Tudor Vianu, și timp de citeva zile, cit a mai întârziat pe pământ, încremenit între două lumi, soarele celei mai frumoase luni a anului a pătruns în redacția noastră — unde se făceau ultimele corecturi ale numărului special închinat lui Mihail Eminescu — trist și cernit, diminuat în maxima lui forță de viață de estompa neagră a pinzei de doliu.

Vianu era membru al colegiului nostru redacțional, colaborator statornic, prestigios și de substanțiale, ample contribuții al revistei noastre, vechi prieten al ei, membru al acestei familii spirituale a „Vieții rominești“ care s-a constituit, s-a consolidat și s-a individualizat de-a lungul citorva generații.

Tudor Vianu și-a descoperit consanguinitatea ideologică și morală cu „Viața rominească“ în anii socialismului, cînd însăși revista noastră a făcut saltul pe o nouă treaptă calitativă, încordindu-și întreaga activitate anterioară prin profunzimea și unitatea unei publicațiuni pe deplin socialiste. În această operă și în această fază, care nu au început de ieri, a devenit Tudor Vianu colaborator temeinic și fruntaș al „Vieții rominești“, a devenit acea luminoasă, rodnică și activă prezență a laboratorului moral cel mai intim al revistei noastre, ca și a întregii noastre culturi socialiste, prezență pe care moartea a încheiat-o prin neașteptatul, prematurul și cit de nedreptul verdict din luna mai, provocînd un gol atît de vast și atît de negru : un gol pe care cultura romînă nu-l va putea umple, probabil, decît după trecere de mulți, mulți ani, și prin conlucrarea a numeroase eforturi.

Frumusețea vieții și activității sale, și mai ales temeiurile morale, valorile de căpătii ale întregii sale existențe și opere au fost sinceritatea și demnitatea. Într-o lungă și bogată activitate, Tudor Vianu nu a scris o singură slovă, nu a rostit un singur cuvînt fără cea mai profundă și liberă convingere interioară.

Tip de elev strălucit și premiant — în sensul cel mai frumos al cuvîntului, pentru care, în perioada cea mai decisivă a formației morale, educația școlară a fost nu un expedient și o constrîngere pasageră, ci un univers cu limite imuabile și poate chiar fără limite — Vianu a fost un produs al culturii academice și universitare a umanismului european clasic. Un produs desăvîrșit cu migală, dragoste și ambiție, un produs cu care bătrînele tradiții ale școlii europene se puteau mindri, așa cum s-au mindrit cu el bătrîni magistri ai Universității din Tübingen, ai căror înaintași văzuseră, în sălile de cursuri, printre studenții lor, pe Schelling, pe

Hölderlin, pe Hegel. Un discipol atât de strălucit, atât de receptiv, și cu atita inteligență receptiv, se transformă de pe o zi pe alta în profesor, — și Vianu avea să devină, foarte de tînăr, profesor strălucit al Universității din București, la Facultatea de Filosofie și Litere.

Profesor, Vianu a servit într-un mod care va dăinui îndelungată vreme de aci înainte, școala și cultura romină.

Inclinat, prin fire, mai mult spre „cunoaștere și contemplare“, după propria sa mărturisire, decît spre acțiune și combativitate, și format în tiparul umanismului european abstract, universitatea a fost, pentru Vianu, terenul unei dezvoltări și aplicări parțiale, care, cu toată valoarea lor de talent și erudiție, nu dădeau măsura exactă, nici a vastelor sale capacități și nici, în fond, a profundelor sale aspirațiuni. Practicînd, cu excepțional talent și ascuțime, cercetarea științifică pînă la hotarul cel mai îndepărtat al eclectismului și obiectivismului, el era, sau mai bine zis, ar fi fost, pînă pe la pragul vîrstei de cincizeci de ani, un om de strictă specialitate didactică și erudită, ale cărui producții, deosebit de valoroase în aceste limite, rămîneau deopotrivă departe și de șuvoiul problemelor fundamentale ale epocii, și de o audiență largă. Cunoscînd, pe linia culturii burgheze tradiționale, totul, și fiind la curent la zi, cu tot ceea ce se producea în această cultură, el ar fi fost de fapt un cugetător și un cercetător de tip anterior epocii sale, un intelectual în întîrire. A spus-o singur: „Izvoarele mele se găseau toate în vechea cultură a țării, apoi în tradițiile umanismului clasic și modern“...

Vianu nu a fost însă numai atât, — și de aceasta l-a salvat remarcabila sa vocație poetică și pasiunea nestînsă pentru literatura romină. Încă din contactul tineresc de la Sburătorul lui Macedonski, și Viața Nouă a lui Ovid Densusianu, Tudor Vianu și-a aflat contactul cu o lume mai vie, mai direct legată de artă și creație, începînd să se manifesteze ca poet, și promițînd, pe această linie, o realizare deosebit de interesantă și originală. În 1932, cînd apare Antologia poeziei romine de Pillat și Perpessicius, — cea mai precisă și mai fină înregistrare a fenomenului poetic al epocii — Vianu figurează printre poeții mai tineri a căror prezență contribuie la conținutul și profilul unui moment literar. Din nefericire, și din cauze care scot în evidență noblețea concepțiilor sale despre datoriile de cultură ale intelectualilor, el nu a ținut promisiunile sale în poezie, dînd activității sale lirice rolul și rangul de „violon d'Ingres“.

Dragostea pentru literatura romină și conștiința unei datorii culturale patriotice l-au orientat pe Vianu spre studiile consacrate unor probleme de istorie și critică literară cu aplicație directă la fenomenele literare rominești. Aci, universalismul său, capacitatea sa de a lucra cu idei generale și cu concepte filozofice multiple și subtile, aparatul său critic și informația sa erudită, întinse pe aproape întreaga suprafață a culturii lumii, l-au ajutat în mod direct și concret la realizarea unor rezultate cu adevărat rodnice și noi. Datorită lui, operele scriitorilor romini au căpătat, în ochii noștri, lumini cu totul necunoscute, dimensiunile lor au crescut, prin situarea lor în perspectiva culturii europene și prin descoperirea unor tainice legături de geneză istorică. În același timp, el a pornit la studierea migăloasă, dar plină de rezultate, a unor aspecte și a unor laturi tehnico-estetice ale acestor opere, descoperind calități și caracteristici pînă atunci nebănuite, și deschizînd drumul unor noi abordări ale scriitorilor respectivi și operelor lor, drum pe care se va mai pași multă vreme. Eminescologia noastră a primit contribuțiuni neprețuite din partea lui Tudor Vianu, începînd cu acea îndepărtată Poezia lui Eminescu, publicată în 1930, și continuînd cu studiile din din ce în ce mai numeroase publicate ulterior, pînă în zilele noastre (dintre care, o mare parte, în paginile „Vieții rominești“). Cînd toate aceste studii se vor grupa

într-un singur, sau mai multe volume, se va vedea că Vianu este autorul unei adevărate Eminesciade exegetice, prin paginile căreia, figura și opera marelui nostru poet capătă noi trăsături, noi lumini, noi adîncimi. Nimeni nu poate porni la cercetarea anumitor fenomene și momente literare ale sec. XIX-lea, fără a consulta temelnic vol. I al neterminatei Istorii a literaturii romîne (scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu) și în care contribuția personală a lui Vianu este cuprinsă în capitolul referitor la Convorbiri literare, cu paginile savante și ascuțite despre Titu Maiorescu (asupra căruia a revenit în dezbateră deschisă anul trecut de către revista noastră cu noi precizări deosebit de valoroase, pentru elucidarea chestiunii maioresciene), Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, etc. Nimeni nu poate relua astăzi, nici măcar lectura, necum analiza literară a unei serii întregi de prozatori ai sec. XIX și XX, fără a se întreba ce nu a fost relevat și formulat de către Tudor Vianu în Arta prozatorilor romîni (1941), carte de valoare cu totul excepțională, — o serie de analize monografice din care se degajă, printr-un proces de profunzime și subtilitate intelectuală rareori egalat în critica noastră, propria sa sinteză, adică o viziune de ansamblu și de legi generale ale dezvoltării însăși a prozei romînești. A scris prima monografie critică a poeziei lui Ion Barbu, la care, astăzi, ar avea, desigur, multe de revizuit și adăugat, dar care constituie, totuși, prima jalonare a acestei opere ciudate, al cărei adevărat loc și rang de valoare în creația lirică romînească sînt încă atît de neprecizate. În 1946 apărea Figuri și forme literare, cu primele studii masive privitoare la stilul anumitor scriitori romîni.

Am pomenit numai cîteva din contribuțiile lui Vianu la istoria și analiza literaturii romîne, numai cîteva din multele publicate de el pînă în epoca eliberării și a construirii socialismului. În epoca dintre cele două războaie, Vianu a avut un contact în general foarte strîns cu viața literară, cu lumea literară, a colaborat la numeroase reviste, a frecventat redacții, a respirat atmosfera cercurilor literare, în vacarmul adeseori strident al cărora el punea, cu simplitate și eleganță, cu demnitate și bonomie, o notă nobilă de sensibilitate și erudiție, de suflet cald și de gîndire profundă. Prin toate acestea, el și-a creat, aproape instinctiv, anumite căi de evaziune din îngustimea atmosferei și practicii universitare, și-a căutat căi spre o depășire a pasivității și neutralismului umanismului tradițional și, în fond, s-a străduit să descopere căi spre fierbințeala vieții, spre clocotul contemporaneității, spre o participare activă la fenomenele majore ale istoriei, al căror glas era prins, undeva în adîncurile făpturii sale, de marea lui generozitate, de adîncea lui conștiință de om.

Limba acestui glas, el n-a înțeles-o atunci, chemările acestui glas, el nu le-a descifrat decît în crîmpeie. Și aceasta a fost o dramă grea, constantă în solitudinea, în acea solitudine care era ea însăși o moștenire a educației și culturii sale. Cu multă sobrietate, cu evidentă oroare de ostentația subiectivă, Vianu a lăsat să se întrevadă cîte ceva din clocotul acestei drame a spiritului, țirziu, în 1958, într-o emoționantă mărturie autobiografică, pe plan intelectual, publicată în revista noastră (nr. 4, aprilie 1958). El vorbește acolo de sentimentul „remușcării sociale“, încercat de un intelectual onest și patriot, în fața mizeriei maselor populare romînești și a vitregiei clasei exploatoare, de insuficiența absorbirii în „cunoaștere și contemplație“ și de atracția unei concepții „practice și active“, de principiile unei „filozofii a muncii“, eventuală boltă a unui întreg sistem de filozofie a culturii, de năzuința puternică dar nelămurită către o „zare largă“.

Vianu le-a găsit pe toate acestea în anii revoluției și ai puterii populare, cînd i s-a dezvăluit, practic și pe viu, că socialismul înseamnă salvarea culturii, și singura perspectivă a unor noi și minunate progrese ale ei. Această perioadă a vieții

lui Tudor Vianu — ultimii cincisprezece ani — a fost a maturității sale creatoare, cu atât mai entuziastă și mai fecundă, cu cât ea s-a legat de aflarea certitudinii, a liniștii și a seninătății spiritului. În această perioadă s-a deschis în activitatea sa un nou cîmp de activitate, pînă atunci niciodată bănuît, — cîmpul activistului social. A îndeplinit, cu conștiințiozitatea patetică pe care mulți i-o cunoșteau, dar și cu un entuziasm pe care i-l cunoșteau foarte puțini, fiind tăcut și invizibil sub platoșa discreției sale absolute, numeroase și diferite sarcini, acceptate fără căutări de onoruri : a fost director al Teatrului Național, dar a fost și cronicar teatral, la rînd și la egalitate cu băieții care abea debutau în presă ; a fost academician și director general al Bibliotecii Academiei R.P.R., dar a fost și conferențiar popularizator, de cluburi de întreprindere și de universități populare ; a fost reprezentant al culturii noastre în cele mai prestigioase foruri internaționale, a fost, ca delegat al R.P.R., membru în consiliul executiv U.N.E.S.C.O., dar a fost, în același timp, gazetar, colaborator al tuturor publicațiilor noastre de cultură, cu șpaltul corectat pe colțul mesei de redacție, cu cea mai spontană participare la efervescența neceremonioasă a presei.

Cu o activitate socială atât de intensă și de multilaterală, perioada aceasta a fost totuși cea mai rodnică din punctul de vedere al creației scriitoricești și intelectuale. E mai mult decît probabil că în acești vreo cincisprezece ani, Tudor Vianu a scris de două ori mai mult decît a scris în cei treizeci anteriori. De la studiile celei mai stricte specialități, pînă la paginile celor mai largi sinteze ; de la știință și erudiție, la confesiune și memorii ; de la poezia originală, spre care s-a întors cu un nou și dulce avînt, pînă la traducerea în versuri și proză, din Goethe, din Schiller, din Shakespeare, din Michelangelo și din Giordano Bruno, — nu a fost domeniu în care spiritul lui cercetător, intuitiv, sintetic și artist, să nu fi scris pagini memorabile, care reprezintă un adevărat capitol al culturii noastre socialiste.

Vor trece ani mulți, vor crește, vor îmbătrîni și vor muri serii după serii, generații după generații de gînditori, cercetători și exegeți, dar, pe cele mai multe din drumurile care străbat domeniul filozofiei culturii și al literaturii romine, toți vor trebui să pună pasul lor în urma pasului său : e o urmă adîncă, apăsată, cu un tipar ușor de recunoscut. Pe aici a trecut Vianu ! — va recunoaște el, pășind mai departe ca un continuator, abia atunci înfrățit cu umbra marelui său înaintaș, și cu credință însoțit de ea pe drumurile mereu înainte ale culturii rominești.

V. R.

# Nichita Stănescu : „O viziune a sentimentelor” \*)

de Matei Călinescu

**T**emperamental vorbind, mi se pare că Nichita Stănescu este orientat spre o poezie de esență vizuală, cu o anume tandreță față de obiecte, de o ingenuitate învăluitoare. Percepțiile fundamentale au ceva matinal, oscilînd între aburii somnului și limpezimea luminii, cu unele contururi încă nebuloase, în timp ce altele se desenează net, strălucitor de precise. Într-o astfel de poezie, totul tinde în chip firesc spre o încorporare vizuală. Stările de spirit, cu dialectica lor imprevizibilă, fuzionează cu lucrurile, colorîndu-le și investindu-le cu o plasticitate care le face să se topească unele în altele, să se rediferențeze apoi și iar să se confunde, într-o continuă mișcare pulsatorie.

O *viziune a sentimentelor*, cum au arătat și alți critici care au scris despre acest volum (Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Marin Sorescu) este un titlu excelent ales, pentru că definește cu exactitate sugestivă însăși realitatea artistică a versurilor lui Nichita Stănescu. *Viziunea* — subliniez încă o dată esența vizuală a lirismului său — nu e în mod direct a poetului, adică a

unui eu artistic coordonator, ci a *sentimentelor* sale, care, printr-un fel de subtilă ecuație metaforică, izbutesc să capete pentru o clipă posibilitatea de a contempla și chiar modifica lumea dintr-o perspectivă proprie. Nu e vorba, așadar, de ipostazierea unor sentimente „generale”, abstracte (ceea ce ar conduce spre o poezie sec alegorică), ci de înseși sentimentele individuale ale poetului, care însă, nici ele nu sînt lăsate într-o totală independență (altfel s-ar ajunge la arbitrarul dicté-ului automat al suprarealiștilor). Lăsîndu-și sentimentele și intuițiile să vorbească și să se manifeste conform impulsurilor lor, Nichita Stănescu nu le pierde totuși de sub fascicolul unei lucidități artistice remarcabile, care, fără să intervină direct în universul lor de un dinamism polimorf, cu creșteri și descreșteri, explozii și fluctuații, încearcă să-i surprindă legile și să-l domine. Avem de aface, deci, cu un lirism de *cunoaștere* a sentimentelor și a modului cum ele modifică realitatea, lăsîndu-se, la rîndul lor, modificate și modelate de aceasta. Privit dintr-un astfel de unghi, Nichita Stănescu nu e — oricît ar părea de paradoxal — un poet

\*) E.P.L., 1964

al elanurilor spontane, convertite în expresie directă și chiar, cum au crezut unii, lipsită de orice control, ci dimpotrivă, un reflexiv și un cerebral care-și îngăduie gesturile spontane numai spre a le putea descifra sensurile și resorturile adânci, misterioase. Un reflexiv *sui-generis*, recunosc, căci el nu operează decît foarte rareori cu noțiuni sau categorii filozofice, iar mult mai adesea cu imagini concrete, aproape derutant de concrete.

O *viziune a sentimentelor* continuă și valorifică direcțiile cele mai fecunde ale căutărilor poetice din anteriorul volum, *Sensul iubirii* (1960). Sinuoasele itinerarii afective pe care le explorează poetul, luptele și iluminările sale interioare, pe care le comunică proiectându-le în afară, într-o realitate familiară, cunoscută, dar devenită brusc inedită și scăldată în irizările electrice ale poeziei, nu sînt simplele și, la urma urmelor, neinteresantele trăiri ale unui egocentric, ale unui spirit care, refuzînd lumea sau refuzat de ea, se închide într-o lincezeală subiectivă și savurează ceea ce Tacit numea odată *dulcedo ipsius inertiae*. Căci lirismul lui Nichita Stănescu cunoaște dimensiunea confesiunii, a unei cuceritoare sincerități, care nu e posibilă decît atunci cînd există conștiința unei profunde comunități între sine și ceilalți oameni. Un astfel de tip de introspecție artistică — pe care-l constatăm, cu nuanțe distincte, la mai mulți poeți ai generației — îl definise foarte exact neuitatul Labiș, cînd scria: „Intîmle-mi spiralele trudindu-mă le sui, / Cu oarbă lăcomie mă cercetez pe mine, / Și vă aud, și vouă tot sufletu-mi descui, / Și sînt aici ca să vă știu mai bine”. (*Intima comedie din Lupta cu inertia*). Pentru a înțelege adecvat un asemenea fenomen e necesar să ne referim la întregul context social contemporan, la atmosfera morală stenică proprie socialismului, care restabilește încrederea omului în posibilitatea și valoarea comunicării. Spiritul de autoconfesiune

care, dincolo de diferențierile individuale firești, caracterizează creația unor poeți ca Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Gr. Hagiu sau, pentru a aminti și reprezentanții ai generației mai tinere: Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Constanța Buzea etc. — este reflexiv literar al unui proces mai larg, complex și fertil în consecințe.

Sentimentele — a căror mitologie poetică aspiră s-o edifice Nichita Stănescu — aparțin unui om tînăr și liber, cutreerat de mari furtuni afective, intense și totuși delicate; stăpînit, în același timp, de certitudini limpezi, neclintite. Căci, la un grad înalt al tensiunii, sentimentul fuzionează cu ideea. Acesta e sensul unei poezii cu o valoare definitorie pentru procesul interior al poetului — *Cîntec despre cea mai înaltă idee*: „...„Iar sentimentele mărunte, bune doar / să fie peste clipă martori / ciocnirii-ntr-o consoane și vocale, / mureau ca de prisos, încet, și moale / se destrămau în rotocoale. // O, dans rotund al stărilor de spirit / Cu o idee numai, te înving / așa cum rupi din saltul fără istețime / un taur furibund sticlind lumine / cu-o frînghie-ntînsă și ținută bine. // Cu un surîs îmi e de-ajuns / să vă alung stări nencheate. / Eu nu pe voi v-aleg, vă caut, / Ci sentimentul, dulce flaut / Și frate geamăn cu iubirea îl aplaud, // ce smulge țărmul și îl dă de-a dura / și-mpinge lungi carene în necunoscut, / tendoanele luminii, de-ncredare / sunînd ca valul ridicat din mare, / pe care trupul, înotînd, le taie și le doare. // Păstrez doar sentimentul dens / al Comunismului strălucitor de sens, / al celei mai înalte din idei, / al flăcării iscate din științei / ce mistuie trecutul din temei.” Sentiment și idee, odată contopite, deschid perspectiva unei redescoperiri a lumii, fac posibilă o cunoaștere care păstrează atributele unei prospețimi inițiale: „E o cunoaștere aidoma cunoașterii dinții, / cînd lumile-ți încep la căpătii, / și-ți bat în văz și în auz, anume, / și mîna-ntînsă simte o



dimensiune, / și fiecă mirare e un nume.“ Cui înțelege, în specificitatea lui, acest proces, poezia lui Nichita Stănescu îi apare ca o poezie a genezei repetate, a unei continue renașteri a universului interior, un fel de cosmogonie intimă. De aceea realitatea e percepută prin antenele delicate ale unor sentimente care n-au mai atins nici un obiect, dintr-un punct de vedere al candorii, — o candoare, așa zice (într-un sens pur metaforic) a omului edenic. De altfel, și transpusă în termeni explițiți, intuiția genezei e un motiv destul de frecvent în versurile poetului. Așa, cuvintele îndrăgostiților pot zbura într-un „virtej“ aproape vizibil, repetând „structura materiei”. *Poveste sentimentală* e o emoționantă poezie a reinvențării limbajului în iubire: tensiunea emoțională face cuvintele să capete o greutate materială, să se învîrtească între ele precum inșeși particulele materiei de la începuturi :

„Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.

Eu stăteam la o margine-a orei,  
tu — la cealaltă,  
ca două toarte de amforă.

Numai cuvintele zburau între noi,  
înainte și înapoi.

Virtejul lor putea fi aproape zărit,  
și deodată,  
îmi lăsam un genunchi,  
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,  
numai ca să privesc iarba-nclinată  
de căderea vreunui cuvînt,  
ca pe sub laba unui leu alergînd.  
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,  
înainte și înapoi,  
și cu cît te iubeam mai mult, cu atît  
repetau, într-un virtej aproape văzut,  
structura materiei, de la-nceput.“

Ideea genezei se asociază și altădată cu expresia dragostei (*Geneza*). Dar, într-un fel sau altul, văzută prin optica lunecătoare a sentimentelor, lumea e, cum spuneam, într-o perpetuă naștere, atributele lucrurilor și fenomenelor

fiind încă imprecis determinate. De aceea, gheața, pămîntul, piatra se pot topi la temperatura trupului omenesc (de fapt o temperatură morală) ca în *Visul unei nopți de iarnă*: „Dar eu abuream în zăpada / ce se topea, mi se topea sub trup. / Apoi se topea pămîntul și piatra, / și mi-aș fi agățat de cer, / dar mi-era teamă că-l rup. // Astfel ajungeam în fundul pămîntului / tăind, cu trupul, con de vulcan. / Stelele, capete fără trupuri, / mă iubeau, lunecînd simultan / pe-o secundă cît ora, pe-o oră de-un an. // E iarnă, și eu stau întins, pe sub cetini, / și miezul de lavă îl iau și îl pun / sub creștet, și tot nu adorm. / Și, într-una, / din mine spre tine răsari și apun.“ Tot așa, aerul se poate întări: „Și tu credeai că zbori, și eu pluteam, / iar aerul sub pașii noștri se-ntărea. / Astfel urcam, și-ntîi un ram, / apoi un nor șerpuitor, / și-apoi o dîră de cometă sură / ne atingeau din-dang, dîng-dang, / asemeni ceasului cel mare / din turla ce se micșora, / o, foarte jos, foarte departe, / pînă era și nu era.“ (*Copilărosul amurg*.) O emoție a participării directe la edificarea unui oraș (și aici e vorba tot de o zămislire) străbate admirabilul poem *Amfion constructorul*. Felul cum tratează Nichita Stănescu vechiul mit elin al lui Amfion e deosebit de interesant de analizat pentru surprinderea modului specific în care funcționează imaginația sa poetică. Așa cum Orfeu, prin puterea magică a lirei sale, îmblînzea fiarele, Amfion cîntînd, supune legilor muzicii natura inanimată. Zidurile cetății (Teba), pe care se pornesc s-o construiască cei doi frați, Zethos și Amfion, cresc singure, blocurile de piatră cioplite de Zethos mișcîndu-se și așezîndu-se unul peste altul la sunetele divine ale lirei artistului. Simbolul muzicii e înlocuit de Nichita Stănescu — mitul fiind tratat liber — cu simbolul *poeziei*: rolul sunetelor din vechea legendă îl joacă acum *metaforele*. Fără înțelegerea acestui transfer, poemul rămîne, în esența lui, obscur. Axat pe

ideea forței metaforelor, care — poetic vorbind, — pot pune în mișcare materia, pot declanșa chiar superbe metamorfoze, — *Amfion constructorul* constituie o pledoarie în favoarea unui ideal artistic activ, constructiv. Dintr-un anume unghi, și aici e vorba de o poezie a genezei, căci sentimentul care domină e cel demiurgic. Dar eroul liric al poemului nu e cîtuși de puțin un demiurg convențional, înfășurat în cețuri metafizice și rostind formule absconse, ci un demiurg-poet, a cărui forță are grație și o suavă dezinvoltură :

„Din umerii mei și din întreaga mea  
putere
țînesc două pantere, nemaivăzute
pantere,
pe ape se-aștern, curcubee,  
și se fac viaducte și poduri, curînd,  
peste căi ferate lucind, peste trenuri  
trecînd.

Din pieptul meu arămiu,  
vărgat în părți de vițe mușchiuloase,  
aidoma vor țîșni, mai tîrziu,  
leii cu coame flocoase, în friguri,  
ca niște explozii de aur vor țîșni  
și vor bate aerul și se vor prăbuși,  
și se vor face temelii  
și terasamente și diguri.

Din coastă, zbătîndu-se ca o sabie,  
își va arcui în salt trupul lucios,  
delfinul, din tot cîrdul cel mai frumos,  
izbind cu coada aerul lichid.  
Și va coborî, încolăcîndu-se ca un  
cercel,
și se va face zid și se va face crenel...“

E important de remarcat că pentru Nichita Stănescu tropii n-au aproape niciodată o valoare ornamentală, ilustrativă. Fiind expresia unor *sentimente* (să folosim iarăși acest cuvînt îndrăgît de poet) ei sînt tratați ca și cînd ar traduce niște relații reale, concrete. O imagine, o metaforă, devin astfel vi-

ziuni care, — în cadrul ficțiunii artistice, desigur, — trebuie luate ca atare. De aici, posibilele nedumeriri în fața versurilor lui Nichita Stănescu : cineva obișnuit să considere metafora ca pe un simplu mijloc de plasticizare, de poțențare a unor concepte abstracte (și, deci, obișnuit să „traducă“ metafora în termenii ei expliciți) poate fi, la început, surprins de felul cum procedează poetul. La el, metafora-viziune, încărcată de electricitatea sentimentului, are un dinamism al ei propriu, neașteptat. Modalitatea poate fi exemplificată cu aproape oricare dintre poeziile din *O viziune a sentimentelor*. Să cităm, de pildă, *Către pace* : „Mă uit în urmă, asupra vîrstelor mele, / asupra trupurilor ce le-am înșirat / în sus, / ca pe un stîlp ce sprijină / cerul cu soare la mijloc. // E-un trup de copil ce ține în brațe / un trup de adolescent, / e un adolescent ce ridică pe umeri / un trup de bărbat. / E-un trup de bărbat ce ține pe frunte / tălpile scorjite ale unui bătrîn, / e-un bătrîn cu mustața-ngălbenită / de tutun, / ce sărută pe gură / fantomele norilor, / cerul albastru, universul negru. // Viața aceasta a mea, ca un stîlp, / o dărui să sprijine bolțile voastre, / la nunți și la nașteri, // și chem îndrăgostiții să-și creșteze / pe el numele lor, / înscris în conturul unei inimi mari, / străbătută de o săgeată / a luminii.“ Nu e una din cele mai izbutite poezii ale lui Nichita Stănescu, dar — cum se întîmplă adesea — tocmai într-o astfel de compunere tehnica lirică, mecanismele asociative, alături ascunse, învăluite într-un anume mister, transpar mai bine. Imaginea globală a poeziei dezvoltă, în sensul unei cronologii obișnuite, evoluția biologică a vîrstelor omului : copilul, adolescentul, bărbatul, bătrînul. Ceea ce poate stînjeți receptarea lirică e proiecția spațială a unui concept temporal (viața). Nichita Stănescu e, cum am mai spus, un *vizual*, și la el totul se spațializează poetic : chiar și durata. Succesiunea vîrstelor (figurată fiecare

prin câte un trup) închipuie aşadar o coloană verticală, unind pământul cu firmamentul şi sprijinind bolţile păcii. Aparent arbitrar, poemul e în fond foarte coerent (în sensul că logica internă a metaforei-cheie nu e trădată). Impresia de artificialitate pe care-o lasă această compunere provine mai ales din finalul ei („...îndrăgostiţii să-şi cresteze“...), unde poetul recurge, fără a izbuti să-l reabiliteze, la un simbol uzat (inima „străbătută de o săgeată a luminii“).

Atât prin obiectul poetic pe care şi-l propune (cunoaşterea prin sentimente, dar şi cunoaşterea sentimentelor), cât şi prin structura sa, Nichita Stănescu e atras de două mari teme: a copilăriei şi a dragostei. Nu e vorba, la acest poet, de o nostalgie — romantică la origine — pentru stadiul infantil, ci de o reconstituire şi poate chiar de o reactualizare a copilăriei, purtătoarea unor valori de spontaneitate, prospeţime, puritate receptivă, pe care tinărul sau omul matur, asimilându-le scopurilor lor, le pot conserva şi adânci. Pe această linie trebuie amintite fermecătoarele poezii *Evocare* şi *Confruntare*. Cele două teme menţionate au de altfel o legătură, nu exterioară şi vizibilă însă: căci dragostea înseamnă, pentru Nichita Stănescu, o regăsire a candorii, pe o treapă superioară a înţelegerii. În poezia erotică rezultatele artistice obţinute sînt totuşi mult mai diverse decît atât. La urma urmelor, iubirea e un concept larg, care acoperă o multiplicitate de sentimente particulare şi Nichita Stănescu izbuteşte să sugereze liric această complicată diferenţiere, în poezii memorabile ca: *Vîrsta de aur a dragostei*, *Leoaică tinără*, *iubirea*, *Îmbrăţişarea*, *Ploaie în luna lui Marte*, *Viaţa mea se iluminează*, *Melodie povestită*, *La-nceputul serilor*, *Dansul* etc. Nota dominantă rămîne aceea a confesiunii înflorate, a emoţiei mărturisite direct, brusc deschisă într-o viziune a fantasiei. O astfel de mişcare o identificăm, foarte distinct, în *Vîrsta de aur*

*a dragostei*: „Mîinile mele sînt îndrăgostite, / vai, gura mea iubeşte, / şi iată, m-am trezit că lucrurile sînt atât de aproape de mine, / încît abia pot merge printre ele / fără să mă rănesc.// E un sentiment dulce acesta, / de trezire, de visare, / şi iată-mă, fără să dorm, / aievea văd zeii de fildeş, / îi iau în mînă şi / îi înşurubez rîzînd, în lună, / ca pe nişte mînerse sculptate, / cum trebuie că erau pe vremuri / împodobite roţile de cîrmă ale corăbiilor.// Jupiter e galben, şi Hera / cea minunată e argintie. / Izbesc cu stînga-n roată şi ea se urneşte. // E un dans, iubit, al sentimentelor, / Zeiţe-ale aerului dintre noi doi. / Şi eu, cu pînzele sufletului / umflate de dor, / te caut pretutindeni, şi lucrurile vin / tot mai aproape, / şi pieptul mi-l strîng şi mă dor“.

Poet de o mare mobilitate afectivă şi intelectuală, înzestrat cu o fantasmă poetică rară, Nichita Stănescu aparţine, prin substanţa versurilor sale cele mai semnificative, epocii noastre. El este, cum singur o spune: „... un om viu“ căruia nimic din ce-i omenesc nu-i e străin. „Mă bucur totdeauna că sînt“ exprimă o stare de spirit definitorie, ca şi aspiraţia continuă: „Nu mă realizez deplin niciodată, / pentru că / am o idee din ce în ce mai bună despre viaţă“. (*Sînt un om viu*). Poezia lui pluteşte într-o atmosferă de încredere, de sinceritate, de comuniune umană, care constituie una din euceririle fundamentale ale revoluţiei socialiste în ordinea morală.


Nu în toate investigaţiile sale lirice Nichita Stănescu obţine rezultate fructuoase. Sînt în volumul său poezii ca: *Autoportret în timp de veghe*, *Tîrziu de vară*, *Sensul oţelului*, *Cîntec de om*, *Spre Andromeda* etc., care, în ciuda bunelor intenţii, rămîn compuneri exterioare şi factice. Într-un ton care, vrînd să sugereze profunditatea, nu e decît strident, poetul aglomerează aici imagini baroce şi trudnice, de tipul: „Fiecare cuvînt care-l spun e un trup

străveziu / de bărbat, de femeie, / e-un  
 șir unduit tăind în două / gheața unui  
 deșert ce scînteie. / Vechile nuanțe-ale  
 lucrurilor în zadar le mai cauți, / sta-  
 tura lor necrescută, / oulurile lor în  
 schimbare / atîrnînd spre gri, ca niște  
 capete de băieți / aplecate pe-o balu-  
 tradă, visătoare“. (*Spre Andromeda*) E  
 greu de înțeles, cu onicîță libertate a  
 imaginației, justificarea unor asemenea  
 versuri confuze, într-un poem care se  
 dorește „cosmonautic“. Sînt apoi, în *O  
 viziune a sentimentelor*, și unele poezii  
 care, nu lipsite de o grație jucăușă,  
 contrastează cu ținuta generală estetică  
 a volumului. În această categorie intră,  
 de pildă, un catren (*Poem*) care ar fi  
 putut fi creionat pe un album de dom-  
 nișoară, dar pe care poetul ar fi trebuit  
 să nu-l publice alături de poezii pline  
 de o gravă și adîncă vibrație: „Spune-  
 mi, dacă te-ai prinde-ntr-o zi / și  
 fi-aș săruta talpa piciorului, / nu-i așa  
 că ai schiopăta puțin, după aceea, / de  
 teamă să nu-mi strivești sîntul?“  
 Față de meritele volumului, asemenea  
 obiecții — menite să-i atragă poetului  
 atenția asupra necesității unei exigențe  
 sporite — rămîn totuși minore. Greu  
 de prins în formulele critice obișnuite,  
 personalitatea lui Nichita Stănescu este  
 una dintre cele mai originale în poezia  
 nouă. În chip firesc, căutînd și căutîndu-  
 se pe sine, cu febrilitate sinceră,

poetul se resimte de unele inegalități  
 în creația sa, mult mai puține însă de-  
 cît în cartea mai veche, *Sensul iubirii*.  
 Căutarea permanentă — cu permanen-  
 tul risc al nedeșăvîrșirii, cu perma-  
 nenta aspirație spre autodepășire, —  
 rămîne condiția oricărei arte adevărate.  
 De altfel, se întîmplă un lucru care a  
 mai fost și altădată relevat: chiar  
 atunci cînd are un eșec, chiar atunci  
 cînd ratează o posibilitate, artistul au-  
 tentic nu cade în platitudine: eșecul  
 sau rateul sînt ale lui, poartă și ele pe-  
 cetea personalității lui, sînt, într-un fel,  
 ireductibile la o schemă generală și  
 banală.

Dincolo de toate acestea, *O viziune  
 a sentimentelor* e un volum de o re-  
 marcabilă coeziune artistică. Îndrăgos-  
 tit de concret, prieten cu lucrurile, pe  
 care le face purtătoarele unor bogate  
 simboluri ale vieții interioare, cu o re-  
 ceptivitate diferențiată și cu o fertilă  
 imaginație, stăpin pe mijloace de ex-  
 presie flexibile și sugestive — create,  
 fără îndoială, printr-un îndelung efort  
 de înmlădiere a limbii —, plin de elanuri  
 proiectate în viziuni de o inedită  
 plasticitate, dar avînd și dimensiunea  
 unei secrete reflexivități, în fine, poet,  
 poet în toată puterea cuvîntului, Ni-  
 chita Stănescu are astăzi o fizionomie  
 literară pe care s-au înscris, net și  
 adînc, semnele maturității.

## Cezar Baltag: „Vis Planetar” \*)

 spirația fundamentală a lui  
 Cezar Baltag, în ordine este-  
 tică, pare a fi aceea de a or-  
 ganiza și de a supune legilor  
 riguroase ale armoniei un material poe-  
 tic bogat și dens dar, ca orice emana-  
 ție a spontaneității, fluctuant și im-  
 precis în contururi. Făcînd parte din

aceea categorie de artiști care au  
 „adîncă sete a formelor perfecte“, cum  
 spunea Eminescu, poetul nu e cîtuși de  
 puțin un deficitar sub raportul imagi-  
 nației, cum a putut crede un critic de  
 obicei pătrunzător (N. Manolescu), după  
 o judecată cam grăbită și exterioară a  
 versurilor lui Cezar Baltag. De fapt, în  
 autorul *Visului planetar* se presimte tot

\*) E.P.L., 1964

timpul demonul imaginativ, dar acesta nu este lăsat să se manifeste liber, ci e subordonat — printr-un act de voință artistică — unor norme ale expresivității conștiente și armonioase. Un asemenea conflict — rezolvat printr-un echilibru vibrant — alcătuieste una din notele specifice ale poeziei lui Cezar Baltag. Dacă la Nichita Stănescu identificăm, în poezia liber metaforică a sentimentelor, un substrat reflexiv, la Cezar Baltag mai potrivită ar fi observația inversă: expresia meditativă, calmă și caldă, se înalță pe un substrat asociativ complex și pe o despletită ardere sentimentală. Cei care au scris pînă acum despre poet, remarcînd înclinația lui spre lirica de reflecție, au trecut în genere cu vederea faptul că ideea are la el o anume încărcătură pasională și imaginativă, de aici derivînd acea specială calitate contagioasă a tonului, acea atmosferă de discretă, dar intensă participare.

O plenitudine gravă se mărturisește în opera acestui poet îndrăgostit de solstițiile înalte :

„Ros'esc doar un cuvînt și dintr-o dată  
privirea mi se-ncarcă de solstiții,  
inima mea începe să răsară  
cum trecerea amiezii peste dealul  
din care am privit întîia oară  
galopul zvelt, la orizont, al Dunării...

Cu brațe limpezi traversez înot  
argila, diamantele, și arborii,  
și-ascult cum sună-n malul țării marea,  
legîndu-și de mișcarea mea mișcarea...

Intensă, roșie, deasupra ulmilor,  
inima mea pasionată răsări  
pe cerul unei dimineți de dragoste,  
asemeni soarelui.“

(*Tinerețe*)

S-a spus că una din notele distinctive ale poeziei lui Cezar Baltag o constituie o anume familiaritate, o firească libertate a mișcărilor în raport cu macro-

cosmosul (Ov. S. Crohmăniceanu). Observația e adevărată și fină. Se cuvine însă să remarcăm că în tratarea motivului cosmic poetul *Visului planetar* procedează într-un mod sensibil diferit față de primul său volum, *Comuna de aur* (1960), în care erau grupate un număr de poeme mai degrabă „cosmonautice“. Adevărul e că în cartea mai veche, Cezar Baltag, încercîndu-se în direcția unei lirici de vizionarism sideral, nu izbutea să evite întotdeauna un soi de grandilocvență barocă, făcută din aglomerări de imagini, — mai exact spus, nu izbutea să-și înfrîngă ispita spre ceea ce aș numi un *retorism metaforic* (în care rolul cuvintelor sonore și „nobile“ din vechea retorică îl joacă metaforele strălucitoare). În noul volum, poezia „cosmonautică“ a fost abandonată (doar în *Zbor simultan* mai aflăm o prelungire a unei preocupări depășite); fără a mai străbate în spectaculoase zboruri spațiul interstelar, poetul descoperă acumă resursele unui lirism cosmic de rezonanțe mai profunde. Percepția cerului, asociîndu-și mereu alte stări de spirit, se transformă uneori într-un sentiment special de dulce intimitate cosmică. Eul se dilată, emoțiile capătă vastitate, fluxul interior ascultă marele ritm al anotimpurilor. Cîteva din cele mai semnificative poezii ale volumului exprimă o astfel de stare de absorbție în elementul cosmic. O transcriu pe cea intitulată *Emoție* : „Priveam la steaua polară / Cuvintele / parcă de departe mi le-auzeam. / Iată,-mi spuneam — gîndul meu suie, / și chipul îmi crește la geom. // Eram un golf deschis către mare, / mă lumina fiecă gînd / ivindu-se, din depărtare / și-n valurile mele trecînd. // Singele continuam să-l aud / în artere. / Peste multe case / Dimineața, sora mea visătoare, / brațele-n aer își ridicase“. Ideea poetică a contopirii eului în *altceva*, — mod de manifestare a pasionalității — nu e utilizată numai în lirica pe motive cosmice. Un galben al cîmpului copt,

„respirînd depărtări, și emoții, și chipuri“, produce identificarea eului cu „amiaza“ : „...Îmi inconjură trupul... / Mă face amiază. / Mi-e brațul deodată ușor...“ (*Iubito, ascultă-mă*). Finalul aceluiași poem comunică remarcabil o senzație de difuziune în real, în substanța însăși a lucrurilor :

„O, iată, fruntea mea  
a curs în scoarța copacilor,  
și navighez în lucruri  
topindu-mă în ele, înflorindu-le,  
eliberînd din coaja ghindei sutele de  
ani  
ale stegarilor“.

Poet al timpului comunist, Cezar Baltag continuă, cu diferențierile firești pe care le presupune o puternică individualitate lirică, un filon bogat, investigat mai întîi — în generația sa — de Nicolae Labiș, apoi reluat și de Ilie Constantin, Grigore Hagiu etc. : e vorba de *meditația etică*. Nu mă gîndesc, referindu-mă la acest aspect, la o influență, ci la o comunitate de preocupări și de destin istoric, care-și poate pune amprenta specifică asupra unor artiști adeseori structural deosebiți. La Cezar Baltag, meditația etică e de un patetism sobru, exprimat într-un ton nobil, care nu exclude nici sinceritatea autoconfesiunii, nici — altelei — accentele de sarcasm dur. Cea mai elocventă ilustrare a unei atari direcții în lirica lui Cezar Baltag mi se pare poemul intitulat *Confesiune*. Prima parte este expresia unei aspirații spre comunicare, surprinzînd totodată ceva din complexitatea dialectică a sincerității. Față de fluxul continuu al conștiinței și sensibilității, față de esențialul dinamism interior, cuvîntul e static, încremenit ca o „cochilie“. Cel care vorbește, deschizîndu-se altora, trebuie să se obiectiveze și ajunge astfel — observă poetul — să-și piardă întru cîtva sentimentul propriei identități („numele tău îți pare oarecum străin“ e o sugestivă metaforă). Și totuși cuvintele pot *comu-*

*nica*. Ele se încarcă de o vibrație mai largă, metaindividuală aș spune, unanimă și profundă. E conținută aici — *în nuce* — o foarte interesantă artă poetică :

Cum mă numesc ? Oh, iertați-mă !  
După ce ai început să vorbești  
numele tău îți pare străin oarecum,  
sau rămas undeva în urmă,  
căci sufletul mereu mișcător și cîte-  
odată nostalgic  
nu-l voi putea opri niciodată definitiv  
în cuvinte.

Și totuși ades în cochilia cîte unui  
cuvînt  
inima mea palpită asemeni  
galaxiilor dragostei în trupul  
reginei adolescente  
a unui stup de albine ;  
asemeni ghindei în care stejarul  
nerăsărit  
începe să-și miște veacurile,  
și din arcul echinoxului zboară pe rînd  
zilele celei dintîi primăveri.”

Fără să vină în contradicție cu ideea poetică fundamentală (căci, căpătînd „timbrul și patima singelui“ cuvintele intră în acea ordine vibratorie mai amplă și mai obiectivă), finalul acestei părți, sub raport artistic inutil, scade intensitatea reală a versurilor anterioare, prin tonul declarativ-răsunător, nepotrivit cu contextul : „Buze, aprindeți-vă ! Vocea-mi răsunătoare / să coloreze silabele dîndu-le timbrul și patima / singelui meu și setea magnetică / a ochilor cu care privesc zilnic lumea“ etc. Repulsia față de transformarea în mecanism a omenescului — exprimată în partea a II-a — alcătuiește un contrast cu elogiul dinamismului creator din versurile anterioare. Ironia calmă se dublează aici și de un sentiment special de curiozitate : „Vă spun deschis : / nu-mi plac unii oameni / care tărăgănează între două pauze sfătoase / cuvintele lor lipsite de vinilitate. // Nu-mi plac nici oamenii / fără temperatură

constantă / și care asemeni reptilelor /  
o împrumută pe aceea a nisipului. //  
Am față de ei curiozitatea copilului /  
care demontează o păpușă să vadă / ce  
are înăuntru de spune neapărat :  
ma-ma / dacă o apeși numai puțin".  
Poemul se dezvoltă, în continuare, ca  
o pledoajă pentru acea „bărbăție comu-  
nistă" care se confundă cu sensul  
istoriei contemporane. Cuvintele rostite  
de poet au „în miezul lor" „o singură  
inimă" arzătoare : „A ta. A mea. A  
Istoriei" și, ca pentru a sugera înălți-  
mea lor luminoasă, poemul se încheie  
cu o imagine hiperbolică :

E o amiază a cuvintelor trecînd  
prin arcu de triumf al buzelor.

Meditația etică determină sfera te-  
matică și a altor poezii, cum ar fi  
*Soare roșu, Anotimp, Pămîntule, Argeș*  
1963. Ideea autodepășirii necesare, a vi-  
sului creator străbate versurile dense  
ale lui Cezar Baltag. Poetul are o  
reală capacitate de a descoperi echi-  
valențe metaforice pentru noțiunile ab-  
stracte. Iată, de pildă, imaginea des-  
părjirii de-o vîrstă anterioară „printr-un  
act volițional (citez din *Anotimp*): „Vîr-  
sta de ieri / pornește treptat, și eu o las  
în urmă / asemeni unui timonier mu-  
tînd / cu-un singur gest al mîinii / țăr-  
mul de la dreapta spre stînga". Realiti-  
tatea se diversifică și se dinamizează  
prin puternica aspirație pe care poetul  
o proiectează asupra ei : „Visele rămîn  
să rotească înainte / cerul. Datorită lor  
sînt / că ziua și noaptea înaintează, / și  
dimineața nu seamănă cu seara, / deși  
aceiași soare le leagă, / cum leagă ră-  
dăcinile de crengi / tulpina copacului".

O privire atentă poate observa ca-  
racterul stringent al desfășurărilor me-  
taforice, adeseori lucrate (chiar atunci  
cînd privesc realități cosmice) cu minu-  
țioasă delicateță de filigran. Căci Ce-  
zar Baltag are — cum sugeram și mai  
înainte — un simț al logicii expresiei  
lirice foarte acut, căruia probabil că îi  
sacrifică (oare fără regret ?) unele aso-

cieri spontane ale fanteziei sale. Arhi-  
tectura simplă a ansamblului, dorința  
de esențialitate determină însă, pe un  
plan mai adînc, o specială forță de ira-  
diație sugestivă. Ceea ce se pierde în  
aparență, capătă eficiență în ordine  
latentă.

Împrejurarea relevantă devine mai  
evidentă în poezia erotică a lui Cezar  
Baltag. Dominat de voința de a or-  
ganiza estetic o materie lirică luncă-  
toare și neclară, poetul recurge aici și  
la mijloacele evocării muzicale, paralel  
cu cele imagistice. Intenția e precisă  
de vreme ce unele compuneri se inti-  
tulează, cu un termen ce denumește un  
gen răspîndit de poezii cîntate, *ro-  
manțe*. Romanțele lui Cezar Baltag au  
ceva în comun cu acele *chansons* ale  
marelui Apollinaire. Puritatea tonului  
se împletește cu puritatea liniilor din  
desenul imagistic. Lipsite de asocieri  
spectaculoase (deși adeseori inedite), lip-  
site de încălcătura cam barocă din alte  
versuri (de pildă *Poem antifascist*), con-  
struite riguros și totuși atât de sugesti-  
ve, aceste poezii — între care admira-  
bila *Romanța fără sfîrșit* — sînt tot ce  
a scris Cezar Baltag mai bun pînă  
astăzi. Amintind, cum s-a remarcat, de  
*Chanson du mal-aimé* a poetului *Al-  
coolurilor*, *Romanța fără sfîrșit* exprimă  
în accente de o subtilă simplitate o  
stare de nostalgie profundă și suavă,  
de o virilă suavitate însă :

„Eram prea tînăr și tăcut,  
și te visam aproape zilnic...  
De-atunci în anotimpuri, ritmic,  
te-am regăsit și te-am pierdut.

Vreau să am optsprezece ani,  
și să iubesc întîia oară  
aceiași umeri diafani  
robînd un asfințit de vară  
evaporat aproape-n ani.

Iubirea, arbore ciudat  
cu flori albastre carnivore  
în trupul meu a navigat

asemni timpului în ore  
zile și luni neîncetat.

Tu, iulie, cadran de foc,  
colină galbenă-a tăcerii  
iubirea mea din loc în loc  
a ars pe miriștile verii,  
și iarăși a crescut la loc.

Ivindu-se din limpezi căi,  
din însoritele corole  
a unor depărtate văi,  
Ana zidarului Manole  
lung mă privea din ochii tăi.

O, tu păr galben-cînepiu,  
cea mai înaltă dintre stele  
din cîte constelații știu,  
în flacăra iubirii mele  
și eu am fost zidit de viu.

Tu ești un astru plutitor  
spre care tot alerg și nu viu,  
căci mersul mi-e amăgitor.  
Mie-mi fu dat destin de fluviiu  
și brațe de înotător.

Mie-mi fu dat destin de fluviiu...

Tu ești un astru plutitor..."

O melodicitate caldă și învăluitoare.  
— deși schemele ritmice sînt puține și  
n-au niciodată un caracter savant — se  
regăsește și în alte poeme, ca *Marină  
tîrzie de dragoste, Călătorie într-o frunză,  
Cîntec de dragoste, Romanță*. Ima-  
ginile, chiar dacă presupun reprezen-  
tări largi, se „suavizează” într-un fel, au  
ceva diafan și plutitor. Alteori crispat,  
folosind metafore exagerate, îngrămă-  
dite laolaltă în ciudate asocieri (ca în  
*Apusul capitalismului*), Cezar Baltag  
este în aceste versuri un poet al răs-  
fringerilor limpezi și al fluidității. Fe-  
meia care se scaldă noaptea în mare  
(*Marină tîrzie de dragoste*) are „coapse  
limpezi” și se pierde aproape în miș-  
cătoarele oglinzi cu stele reflectate...

„Despletită îți dai drumul / într-un cos-  
mos de oglinzi, / și de mări multipli-  
cate / te apropii, te desprinzi... // Ceru-  
lui plutind în ape / i te-adaogi uimitor: /  
fruntea în Cassiopeea, / gleznele-n Să-  
getător. // ...alge-n valuri înnoptate /  
și picioarele-notînd / și te fură jumă-  
tate / emisferul mării blind.”

Dacă nostalgia se transpune în ima-  
gini ale fluidității, sentimentele mai  
active, mai imperioase, cheamă adeseori  
imagini ale luminii, ale arderii. De aici,  
preferința poetului pentru anotimpul  
cel mai înalt — vara. Amiaza e un  
simbol al împlinirii, căci, în poezia  
care poartă chiar acest titlu (*Împlinire*),  
„Vulturii lansîndu-se-n amiezi / chipul  
mă-l vor desena în aer”. Climatul ma-  
tunității e vara: „Timpul coace-n noi /  
clipa fericirii arzătoare. / Vara crește.  
Ceru-și mută zilnic / ora răsăritului de  
soare”. Amintirile cele mai specifice  
sînt și ele împregnate de sentimentul  
verii, cu focuri în cîmp, cu senzația de  
„nemișcare rotundă și fierbinte” (*Ano-  
timp*). Altădată, memoria reînvie sune-  
tul apelor împuținate, într-o matcă se-  
cată: „...cînd vuiiau în amiezi dinspre  
dealuri venind / apele în matcă secată.”  
(*Iată Cotmeana*). Frunza (*Călătorie în-  
tr-o frunză*) este un „tărîm de-o vară”,  
o insulă dintr-un mare arhipelag de  
inimi vegetale: „Vara mi-a ivit de-a  
lungul / visului meridian / un arhipelag  
de inimi / în ocean aerian”. Dragostea  
poate fi și ea o fulgerare a verii: „Cînd-  
va, suind un clin fierbinte, / zării o  
față înainte”. (*Romanță*). „Un galben  
rar, minat dinspre salcîmi” (*Cîntec de  
dragoste*) e o fină notație de peisaj esti-  
val secetos, ca și aceea a tăcutului „ca-  
dran solar, albînd poteci”.

Încă de la primul său volum, *Co-  
muna de aur*, Cezar Baltag se definește  
ca un poet a cărui creație se așează  
sub regimul solar, al marilor explozii  
de lumină. Nu o dată însă, poezia ar-  
derilor patetice rămînea în stadiul unor  
simple intenții și, cum s-a observat cu  
prilejul apariției cărții, excesul de in-  
candescentă (ca o convenție literară)



era direct supărător. În actuala fază a evoluției sale, incendiile artificios-simbolice au dispărut în cea mai mare măsură din poezia lui Cezar Baltag. Autentica ardență temperamentală a poetului se încorporează acum în genere în reprezentări lirice care au atributul organicității artistice, p'erezindu-și nota de declarativism exterior și de poză juvenilă. Universul poetic, mai adânc, a căpătat și o mai vastă cuprindere.

Ceea ce i se poate reproșa autorului *Visului planetar* este, în unele cazuri, intelectualizarea actului liric. Acest proces nu se traduce, cum s-ar crede, — și cum se întâmplă de obicei — prin folosirea unui stil discursiv, încărcat de noțiuni abstracte. Dimpotrivă chiar: în atari împrejurări, poetul „îmbracă” metaforic conceptele, le caută veșminte imagistice dintre cele mai neașteptate, ca pentru a suplini astfel prozaismul ideilor inițiale. Asemenea compuneri sînt mai mult niște exerciții de tehnică imagistică, luată în înțelesul ei ilustrativ. De aici, lipsa de coeziune interioară a unor poezii ca *Apusul capitalismului*, *Poem antifascist* etc. care, chiar dacă pornesc de la o idee poetică, sfîrșesc prin a o încețoșa și a o face indistinctă. Se face simțit aici acel retoric metaforic de care vorbeam mai înainte, menit să ascundă discursivitatea: „Luneci burghez orizont. În toamna ta palidă, /

sub vîntul de gumă al norilor care-o despart, / își întretaie elipsele triste poezii / cu pași inegali și timpanul frumosului spart. // Descrește lumina, și cerul prin care respiri; / ca o piele de tobă, își strînge uscîndu-se, porii — / și vîntul îngheață la nori și se face tavan / în cădere înceată, și-ți sperie zgîrie-norii” etc. De altfel — poate mă înșel — nu cred că Cezar Baltag are darul lirismului polemic, care presupune marile proiecții groțesti, metafora comică dilatată pînă la o relație universală. Privit din acest punct de vedere *Apusul capitalismului* rămîne o compunere cuminte, nu lipsită de o anume eleganță chiar, deși exterioară și artificială.

Nu în asemenea poezii — puține, de altfel — trebuie căutat adevăratul și remarcabilul poet care e Cezar Baltag. Un lirism dens, viguros, — fără a fi lipsit de tandreță, — o particulară calitate reflexivă, care provine din distilarea unui fond emotiv și imaginativ bogat, o aspirație spre acea sugestivitate rezultată din rigoarea artistică cu care sînt prelucrate datele inspirației spontane, o vibrație etică gravă, proprie unei structuri spirituale care și-a asimilat intim valorile umanismului contemporan, — alcătuiesc trăsăturile unei personalități dintre cele mai semnificative în cadrul poeziei noastre tinere.

## Tatiana Nicolescu : „Tolstoi și literatura română“ \*)

de Al. Philippide

**S**chimbul literar internațional, care constituie obiectul de studiu al literaturii comparate, poate fi examinat sub trei aspecte principale. Un aspect este acela al cunoașterii unei literaturi sau a unui scriitor dincolo de hotarele națiunii care le-a dat naștere. Alt aspect este acela al influențelor, reciproce sau unilaterale, iar altul este acela al asemănarilor și înrudirilor, indiferent de orice influență.

Cercetarea primului aspect, al răspindirii unei literaturi în afara țării sale de baștină, cere în primul rând erudiție, adică informație cât mai bogată, adunare și clasare de fapte și nu judecăți de valoare. Influențele, asemănările, înrudirile, coincidențele, cer, pentru a fi studiate, pătrundere critică, mobilitate și siguranță în aplicarea punctelor de vedere și multă experiență de lectură literară, care să poată deosebi cât mai bine ceea ce este numai aparentă de ceea ce este adânc și fundamental.

Studiul Tatiane Nicolescu despre „Tolstoi și literatura română“ cuprinde și tratează această temă sub toate a-

ceste aspecte principale. Raporturile operei lui Tolstoi cu literatura română sînt cercetate cu începere de la primele traduceri, dar autoarea ia în considerare și posibilitatea cunoașterii lui Tolstoi, la noi, din traduceri străine, în deosebi franceze. Faptul acesta s-a întîmplat sigur cu „Război și Pace“, a cărui publicare în țara noastră „s-a făcut cu foarte mare întârziere față de alte țări ale Europei“. Așa dar, această operă capitală a lui Tolstoi n-a fost cunoscută decît tîrziu de marele public de la noi, abia după 1918, și cunoscută în chip defectuos și necomplet din cauza traducerilor necomplete și infidele, care numai după Eliberare aveau să fie înlocuite de traduceri bune și integrale. Cunoașterea directă și completă a marelui roman al scriitorului rus a avut loc, deci, multă vreme într-un cerc limitat, publicul cititor fiind informat numai prin referințe : „În țara noastră a existat o etapă, prealabilă tălmăcirii, de popularizare a romanului prin studii, articole, însemnări, recenzii, etc. făcute de scriitori și publiciști care-l cetiseră în traduceri străine, unii poate chiar în original“.

Nu numai „Război și pace“ ci și celelalte lucrări ale lui Tolstoi traduse

\*) E. P. L., 1963.

Înainte de 1944 au fost traduse în chip defectuos și incomplet. Aproape toate acele traduceri erau trunchiate sau, ceea ce era și mai grav, cuprindeau adausuri ale traducătorilor. Asta s-a întâmplat mai ales cu povestirile populare ale lui Tolstoi, denaturate în traducere, pentru a fi folosite „în chip tendențios” și „cu scopuri diversioniste și reacționare”, la aceasta contribuind și interpretările publicistice reacționare de pe vremea aceea. Interpretări pe care presa democrată le combatea, punând la punct lucrurile și scoțând în evidență natura adevărată a povestirilor lui Tolstoi. Ecoul acestor povestiri în România n-a fost, cum bine observă autoarea, numai de natură literară: „Circulația largă a povestirilor populare ale lui L. N. Tolstoi în țara noastră la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea nu a fost un fenomen care să fi rămas în afara realităților politice, sociale și literare românești, cu legături reale în complexul de evenimente și frământări din România”. Un capitol al studiului este consacrat în întregime acestei teme: „Paralel cu primele tălmăciri din creația marelui scriitor rus, s-a manifestat și interesul criticii românești pentru opera lui Tolstoi. În felul acesta, dintru început s-a dovedit o modalitate complexă de însușire: pe fundalul cunoașterii nemijlocite, prin tălmăciri, aprecierile critice au apărut în toată semnificația lor”. Se scoate în evidență mai cu seamă contribuția esențială pe care a avut-o în această privință C. Dobrogeanu Gherea și G. Ibrăileanu.

Influența exercitată de scrierile lui Tolstoi asupra unor scriitori români precum și asemănările și înrudirile dintre unele laturi ale operei romancierului rus și unele laturi ale operei citorva romancieri și povestitori de-ai noștri formează obiectul unei părți importante din acest studiu și tema aceasta este tratată cu pătrundere critică. Un exemplu, între altele, este felul judicios în care sînt analizate raporturile dintre

romanele lui Duiliu Zamfirescu și „Război și pace”. Concluzia autoarei, după o examinare minuțioasă, susținută și probată de citate semnificative, este că „nu poate fi vorba de imitații mecanice ale scriitorului rus de către romancierul român. Dar cercetarea amănunțită a celui tezaur de măiestrie artistică pe care-l reprezintă operele lui Tolstoi a îmbogățit practica de creație a lui Duiliu Zamfirescu și i-a îngăduit să ajungă la soluții și sinteze proprii pe linia unei arte veridice legată de viață”. Concluzia este că se poate de justă. Și în cazul acesta ca și în multe alte cazuri, ceea ce se numește influență este de fapt stimularea pe care opera unui scriitor o exercită asupra altui scriitor, tot așa după cum, de multe ori, asemănările de procedee (nu de stil, fiindcă atunci este vorba mai mult de o imitație formală, de o pastișă) se datoresc unei înrudiri morale între cei doi scriitori sau asemănării dintre mediul social al unuia și mediul social al celuilalt, aceleași împrejurări istorice, politice, sociale, determinînd atitudini asemănătoare (ceea ce, de altfel, presupune la bază tot o înrudire în ce privește firea celor doi scriitori).

Reflectarea operei lui Tolstoi în publicistica noastră dintre 1920 și 1940 și circulația extrem de sporită a acestei opere la noi, după 1944 cînd apar primele traduceri integrale și fidele, face obiectul unei cercetări de asemeni minuțioase și fructuoase. Asistăm la o biografie a operei lui Tolstoi în românește, cu rezultate interesante pentru înțelegerea și lămurirea multor împrejurări nu numai din viața literară, ci și din viața politică și socială a țării noastre din ultimii optzeci-nouăzeci de ani. Cum bine spune autoarea: „cercetarea procesului de pătrundere și afirmare a operei lui L. N. Tolstoi în țara noastră poate arunca o lumină mai vie sau chiar nouă asupra unor probleme și aspecte ale vieții literare de la noi. În cercetarea acestui «destin» al creației tolstoiene în țara

noastră se pot găsi momente care să contribuie la înțelegerea mai limpede a unor fenomene, la luminarea unor aspecte, la descifrarea sensului unor evoluții mai complicate“. Este tocmai ceea

ce studiul acesta a realizat în chip excelent, el alcătuiind o foarte bună lucrare de literatură comparată și totodată un interesant capitol de istorie a literaturii române și contemporane.

## Dorina Rădulescu : „Vırtej“ \*)

de Demostene Botez

**I**ntr-un articol deosebit de instructiv, Gorki vroind să arate mai clar raportul dintre realism și romantism — după ce-l numește pe cel dinții „reprezentarea adevărată, neînfrumusețată a oamenilor și a condițiilor lor de viață“, — pornește de la însuși îndemnul creator, de la mobilul interior al celui ce scrie, adică de la întrebarea : „de ce apare dorința de a scrie“ ?

Și pentru aceasta dă două răspunsuri, socotind că anume două pot fi. Unul : „pentru a împodobi cu imaginația, pentru a îmbogăți cu ajutorul acesteia **viața chinuitor de săracă**, închipuind născociri frumoase și zugrăvind oameni mai buni de cât sînt.“ Și în acest caz, scrierile ar fi așa zis romantice.

Al doilea răspuns : „Am atît de multe impresii încît nu pot să nu scriu“. În acest caz, năzuința de a scrie se explică nu prin sărăcia vieții, ci prin bogăția ei, prin supraîncărcarea cu impresii, prin chemarea lăuntrică de a le exprima, prin imposibilitatea de a trece sub tăcere cele ce am văzut, cele ce am simțit.

Cine scrie din acest de-al doilea imbold, spune mai departe Gorki, va scrie o operă realistă, în care va domina dinamismul și abundența faptelor, dar care, — adaugă el, — va purta și sem-

ne ale romantismului inevitabil și firesc în epocile de avînt sufletesc sănătos.

„Vırtej“ al Dorinei Rădulescu este o ilustrație grăitoare a concepției lui Gorki, trasă, de altfel, după cum singur mărturisește, din analiza psihologică a unei experiențe personale, pe viu, el declarînd ca izvorînd din bogăția de impresii cu neputința de stăpînit, povestirile sale cu caracter realist : „Douăzeci și șase și una“, „Soții Orlov“, „Ștregarul“.

„Vırtej“ este și ea o povestire cu caracter realist. A o defini astfel, însă, este prea puțin. Cartea merită și va avea desigur o analiză mult mai largă a genezii ei evidente, în care Duduța a fost o ființă vie, cu adevărat, pentru a se trage concluzia legăturii de atîtea ori enunțată și cerută, dintre viață și literatură : a importanței covârșitoare a vieții trăite, nu doar a unei documentări superficiale și artificioase ; a simbiozii dintre fond și formă ; a stilului literar direct și simplu ; a încărcăturii cu podoabe inutile a unui anumit stil literar ce transpare cu tot bārorul său în fața stilului atît de pregnant al acestei cărți.

Căci, cartea aceasta —, ca și „Serile în sectorul nord“ a lui Florin Mugur, mai întregită însă și cu altă încărcătură de probleme și viață — pune în discuție mai pregnant o anumită viziune a literaturii, — aceea pe care a avut-o și Panait Istrati. Odată, — e

\*) Ed. tineretului, 1964.

mult de-atunci, — pe cînd locuia în București, — ducîndu-mă la el și gă-sindu-l scriind volumul ultim din „Mediterație“, mi s-a plîns, considerîndu-se descalificat prin aceasta, că el a început să scrie profesional, silit de condițiile și cerințele stringente ale vieții, iar nu pentru că ar mai avea ceva de spus.

Curioasă concepție dacă o alăturăm împrejurărilor în care Balzac și-a scris majoritatea monumentalăi sale opere!

Scrisul Dorinei Rădulescu e rudă de-aproape cu scrisul din epoca primă, — din cea bună, — a lui Panaît Istrati, și e izvorît din viață, pagină cu pagină, rînd cu rînd, din cauză că a avut, a trăit atîtea impresii încît „n-a putut să nu scrie“. A scris astfel, nu pentru a „literaturiza“, pentru a da drumul la o născocire nouă, ci pentru că avea ceva de spus. Și ceea ce avea de spus, nu sînt numai o puzderie de fapte ci și sensul lor, învățătura lor umană. Căci această carte este plină de un profund umanism. Parcă nici acest umanism, — înălțătoare în-sușire a atîtor și atîtor oameni pe care i-a cunoscut, — nu se putea să-l tacă. De altfel el este ca o culoare a lucrurilor, a ochilor oamenilor, atît este de organic.

Ca să ai multe de spus nu-i deajuns să fi văzut și să fi trăit multe. Trebuie să ai și o mare sensibilitate care să vibreze puternic la acele realități, atît de puternic încît să se întipărească în minte, pînă la a te jena ca ceva fizic însuși ființa ta. Această sensibilitate va da viață operei, va impregna prospețimea întîmplărilor și autenticitatea, va da chip mișcător fiecărui erou din povestire.

Dorina Rădulescu are o sensibilitate care merge de multe ori pînă la sesizarea celor mai subtile stări sufletești, a celor mai delicate senzații, pînă la punerea lor în imagini de o certă frumusețe. Povestirea devine prin această vie memorie a simțurilor doldora de fapte, — de fapte omenești, — unele

mărunte, cotidiene, altele de mare intensitate, excepționale, dar ca e, și ele, încadrate în tersiunea momentului, devin parcă fapte curente, un eveniment. Un bombardament, moartea unuia din personaje, se încadrează la rînd, în mersul vieții, adaptate în timp de război și de mari încercări, la o tensiune scăzută.

Fiecare frază aduce un fapt real, o stare sufletească încrustată într-un fapt, ca o imagine într-un basoreliev. Uneori cartea are sobrietate și laco-nism de scenariu de cinematograf, atît de mult domină mișcarea, realul vieții, succesiunea rapidă de fapte, evocările.

Firește că aceasta implică multe relații de amănunt. Dar detaliile nu sînt create artificial dintr-o voință premeditată de analiză, ci sînt scoase, proaspete, din memorie, cu toată forța lor de evocare. Amănunte de-acestea nu se pot inventa. Ele trebuiesc trăite, simțite, pentru a putea transmite mai departe, cititorului, aceeași puternică și cuprinzătoare senzație.

Așa de pildă (e vorba de o fetiță mică, la țară, și pregătirea terenului pentru jocul „la gropiță“):

„Băiețașii folosesc călcîile ca sfredel pentru făcut gropițe“. Ca să scrii asta, trebuie să fi trăit faptul. Altfel e greu de născocit.

În altă parte e vorba de Duduța, care-i funcționară la un mare magazin universal. La plecarea din magazin, funcționarii sînt percheziționați, ca borfașii, să nu fi luat ceva. Pe Duduța, în prima zi o caută o femeie;

„Uită cum o înhață pe Duduța, își plimbă brutal mîinile ei groase pe trupul adolescent, privește la fața ei rușinată și spune:

— Hei, bobocule, se vede, abia ve-niși la noi! Hai, nu te rușina! Ai să te înveți tu și cu asta.. și cu altele...

O împinge pe urmă ca pe o găină căutată de ouă și întinde mîna s-o apuce pe următoarea la rînd“.

Cînd vorbește de armistițiu, îl definește astfel, în trecăt: „Un cuvînt nou, frumos, ca un plesnet de bici!“

Stilul, deci, nu e sec; dar nici încărcat nu este. Și asemenea imagini își au sensul și intențiile lor. Ele nu sînt artificiale. Autenticitatea lor le dă viață și sporește puterea de evocare.

De narat această povestire? Cu neputință. E doar, — cum spune titlul, un virtuej. Și apoi nici nu aș vroi. Lucrurile autentice, originale, nu se pot

reproduce fără a le despuia de marea lor calitate.

Citind această carte, — prima a autoarei, — am impresia că uneori profesionalizarea literaturii, cînd nu ai nimic a spune, strică definiției ei, și lasă o senzație de oboesală.

E ceea ce nu se poate imputa acestei cărți aerisite, proaspete, simple, directe, în care sensibilitatea a sport realitatea, și în care inteligența a selectat un bun gust și simț artistic curat.

## Florin Mugur: „Serile din sectorul nord“ \*)

**D** carte deosebită. Aș putea spune chiar, — un gen literar deosebit, — complex, oscilînd sau imbinînd pagini de jurnal, mici fragmente de schițe sau roman, pagini de reportaj. Totul scris cu o rară sensibilitate, cu o vie putere de sesizare, cu un dar puțin comun al naturaleții dialogului, al selectării situațiilor celor mai semnificative; al schițării de tipuri, al definirii lor dintr-o vorbă, dintr-un gest.

Domină totuși factura de jurnal, de însemnări intime și cotidiene. Dar nu de jurnal care să însemne o poză în fața posterității, plin de pretenții și de aforisme ieftine, cum se obișnuiește chiar de literați celebri, în acest gen literar. Ci un jurnal de însemnări, de reflectare zilnică a realității inconjurătoare, cu fapte, cu oameni, cu întâmplări. În mod firesc, ca un specific organ al acestei vieți colective care constituia mediul vital al autorului, apare din aspectele realității autentice și tema fundamentală a cărții: pătrunderea noului în viața satelor. Și, mi se pare, nu ca o temă voită, conștient aleasă, ci ca una ce se impune de la sine, pe care, bine înțeles, autorul nu o subliniază,

dar care stăruie în orice amănunt. De pildă, atunci cînd Daia Marin povestește cum întîrziase în pădure, la o plimbare cu un prieten, și cum începînd să simtă un fel de sfială sau teamă de cuprinderea întunericului, și-au făcut curaj auzind bubuitul compresoarelor de la stație, — autorul notează: „apropierea de sat o veste stereotip în scrieri mai vechi, lătratul cînelui. Daiei Marin îi dă curaj, vestind apropierea de locuri populate, de viață, duduitul compresoarelor“.

Deobicei jurnalul are pretenția de a fi ceea ce în pictură se cheamă autoportret, — o scriere pentru sine, o autoanaliză fără o anume finalitate, un fel de comunime de unul singur. Este și asta în cartea lui Florin Mugur, dar mai puțin, și ceea ce este, e foarte interesant și lipsit de gratuitate. E vorba de o situație specială a autorului față cu viața satului: situația unui intelectual citadin care n-a văzut țaran de cît din tren sau la obor, și a băut lapte fără a fi pus mina vreodată pe spinarea sau pe gîtul unei vaci, — strein fiind cu totul de micro-cosmosul unui sat. Față de sensibilitatea lui de poet, aceasta a avut o mare influență asupra accentului cărții, căreia i-a dat o prospețime inedită, un patetism autentic. Cartea este

\*) Editura pentru literatură, 1964.

în parte o carte a unei mari și integrale descoperiri : descoperirea satului. A unui sat în care năvălește, tumultuos, noul cu puterea lui transformatoare de viață și de oameni.

Dorința de a cunoaște a autorului a fost astfel pasionantă, ca pentru descoperirea unei rare noutăți, de care au zise numai. De aici pasiunea febrilă pentru a nota totul, căci totul era necunoscut. De aici și dorința încordată de a cunoaște oamenii, de a-i descifra din vorbe, atitudini și acțiuni.

Cartea lui Florin Mugur e mărturia unei prea interesante și instructive experiențe. Ea merită gândită în special de noi, scriitorii.

Problema cunoașterii vieții, a „documentării“, — cum se spune, — e o problemă dezbătută și discutată de ani și ani, fără ca, teoretic, să se fi găsit o soluție mulțumitoare, cu toate că se întrezăreau binefacerile ei deosebite pentru literatură și caracterul ei de actualitate.

Florin Mugur nu a propus, verbal, în vre-o ședință, o soluție, ci a încercat una, pe cont propriu, în mod practic : s-a dus învățător într-un sat, s-a instalat într-o casă de țaran, și a împărțit cu populația satului, adulți și copii, și cu muncitorii de la schele și șantiere, doi ani de viață zilnică. Calitatea lui de „profesor“ îl ținea strâns legat nu numai de copiii satului, dar și de părinții lor, ca și de elevii cursului seral, — muncitori diferiți de la schele.

„Serile din sectorul nord“ e rodul acestei vieți. Nici nu se putea să fie un rod sărac. Bogăția lui vine doar din bogăția vieții unui sat din zilele noastre, dar și din sensibilitatea autorului și darul său de a discerne și selecta realitățile caracteristice, ca și din talentul de portretist și stilist viu.

Cartea dovedește astfel ce se poate obține din legătura mai îndelungată cu viața ; ce bogăție enormă de fapte și învățăminte se pot culege dintr-un singur sat ; ce varietate uluitoare de oameni mișună și cresc în acest mi-

croscopic univers, dacă te duci în el să-l observi cu căldură și dragoste. Fiecare pagină pare a conține embrionul unui roman, fiecare om, potențialul unui erou, — așa cum un pumn de semințe mici de mac, cuprinde în germen un întreg câmp înfloritor. Totul este însă doar sugestie, punct de pornire, notații embrionare. E specificul genului. Autorul nu și-a propus mai mult. Și sînt sigur că, dacă și-ar propune, cernind și dezvoltînd acest material, sistematizîndu-l într-o unitate organică, ce ar putea să fie însuși satul, ar putea da un roman de mare actualitate, de multă autenticitate. Căci nu e nimic factice, fabricat și nu cules din realitate, în această carte.

Realitatea are o bogăție de inventivitate pe care nici o imaginație nu o poate închipui. Cine și l-ar fi putut închipui pe Dumitru Ionescu, mecanicul de la stația de compresoare, prieten cu calul său din copilărie, de care nu se putea despărți pînă acolo încît să vie la stația de compresoare pe bicicletă, cu calul alergînd alături.

Greu de închipuit, factice, așa ceva. Notația are adîncimea de sentiment dintr-o schiță a lui Cehov. V-o aduceți aminte ?

Dar pățania copilului Sandu care se urcase pe schelă ca să fure un bec și care l-a lăsat la loc fiindcă atunci cînd l-a răsucit s-a stîns : — „Dacă luam becul cu mine, tovarășe profesor, nu mai făcea nici două parale ; un bec fără lumină și-atîta tot“. Crezuse pînă atunci că odată cu becul, o să ia și lumina.

Imaginația ar fi putut adînci altfel această viață interioară ? Iată-o spusă de însuși copilul. Cu tot termenul năivității. Ce savoare !

Dar ce frumos s-au născut unele porecle în sat !

De pildă : „Ei, ce mai e nou, marinărașule ?“ Porecla ieșise de-acolo că vara, pe cînd băiatul respectiv umbla după fete, mergea cu cămașa descheiată și avea un tatuaj pe piept.

Faptele eroice ale unora sînt privite ca oarecare, fireşti. Sică intră în flăcările care-au izbucnit odată la staţia de transformare, pentru ca să intrerupă legăturile. Dacă n-o făcea, puteau să ia foc sondele. I s-au aprins hainele şi atît şi-a mai amintit : o flacără pe umărul drept şi una pe umărul stîng. Fusesse în primejdie să-şi piardă viaţa. Au chemat medic de la Bucureşti care a venit cu avionul.

Credeţi că Sică îşi povesteşte isprava, fie şi la un pahar de vin? Nu. Unui prieten, Muşoi.

Şi chiar şi pentru asta, nu aruncarea în foc cu orice rizic a fost atunci evenimentul extraordinar ci... faptul că au adus medic de la Bucureşti cu avionul.

Am pus că uneori, totuşi, ai chiar impresia că autorul a prelucrat mai adînc acest material de viaţă într-un roman, după regulile şi cerinţele romanului şi că din filele lui, unele, din greşeală, au fost rătăcite între paginile volumului-jurnal.

Densitatea autenticităţii, a actualităţii, a observaţiilor, dă şi o impresie de

reportaj, de informare voită, conştiinţă, de care nu era nevoie, căci acelaşi lucru îl aflăm şi pe calea mai subtilă a impresiilor consemnate în jurnal sau în prezentarea romanţată a unei vieţi.


Cartea este scrisă de un poet, de un poet cu multă sensibilitate. Şi aceasta dă cărţii o tonalitate lirică, o îmbogăţeste cu o putere de evocare, de apropiere. Aş putea spune că pe-alocuri această tonalitate exagerează, că transformă configuraţia unei asemenea cărţi. Trebuie totuşi spus aci că umanitarismul autorului dă cărţii o deosebită valoare morală, o înaltă ţinută.

Am însemnat pe text cîteva citate. Nu e cazul aci să argumentez toate cele spuse. Cititorul le va simţi şi el, de îndată. Şi apoi, nici nu mi-am propus a face o analiză, ci o semnalare pe care m-am simţit obligat să o fac în conştiinţa mea.

Dar o analiză amplă merită această carte care naşte o sumedenie de implicaţii şi învăţăminte legate de meşteşugul nostru.

## Nicolae Velea : „Opt Povestiri“ \*)

de Mihail Petroveanu

 Nicolae Velea are un talent îngrat. Judecată după aparenţe, literatura sa ar fi incoloră şi trudnică. Împrejurările alese, nu numai că nu stîrnesc o curiozitate deosebită dar, golite de conţinut epic, sînt simple interludii, inele de legătură între actele propriu zise ale vieţii rămase în afara paginilor. A nara banalităţile la care, ca şi volumul „Poarta“, se reduce culegerea „Opt povestiri“, nu e imposibil, e inutil. O raită prin sat sau în oraş, după cumpărături („Drumul“), o vizită făcută într-o doară la o instituţie

(„Transfer“), un răgaz în muncă umplut de o conversaţie ad hoc („La groapa de fumat“), hoinăreli şi şotii inofensive, de un amuzament îndoielnic, între adolescenţi de ambele sexe („Noapte indispusă“), nişte amintiri confuze şi efemere („Sunetele“). Cînd totuşi pe agenda scriitorului se înscrie vreun eveniment, acesta nu emană din iniţiativa expresă ai cuiva : e un fapt divers (un accident de camion, o cădere fatală), evocat sumar, neutral şi indirect, de către martori, nu de participanţi. Freamătul publicistic iscat de schiţa „În treacăt“ se datorează în parte dezno-dămîntului senzaţional al povestirii,

\*) Ed. pentru literatură, 1964.



căci în afara unei morți întâmplătoare, are loc și o sinucidere. Lucru neașteptat la Velea! Se observă însă ușor că interesul dramatic nu cade pe relatarea acțiunii ca atare. Să fie, prin compensație, profilul eroilor mai captivant? De loc. Toate figurile arborează un aer quasi identic de placiditate, acuzînd un temperament taciturn, retractil, greu urnit. Cu puține abateri, fișa lor personală se rezumă la indicații de buletin de populație, denotînd apartenența la categoria oamenilor aflați dacă nu la marginea, în orice caz nu în viltoarea socială. Între activi și pasivi e dificil să stabilești diferențe, cu atît mai puțin note tipologice. Nu e simptomatic că anturajul protagonistului din „Ultima proprietate”, reconstituit și el din referințele altora, îi privește ascensiunea de loc excepțională, ca incompreensibilă și intolerabilă? Tensiunile survin la capătul unei lungi perioade de amortire. Exceptînd pe actorul principal din „În treacăt”, teribil de vital în comparație cu congenerii, e de mirare că asemenea creaturi elementare și unforme au dat impresia de structuri complicate, de cazuri bizare. De unde provine atunci farmecul lor greoi dar contagios?

A susține că, dincolo de inexpressivitatea exterioară a eroilor, de sărăcia epică și de relativa precaritate a mijloacelor artistice, veghează o receptivitate extremă la acordul dintre existența și esența umană care definește umanismul comunist, este exact și totodată insuficient. Constantă, preocuparea înregistrează și de astădată, paralel cu aspecte ale seninătății proprii omului realizat, încercările și eșecurile aspirației spre plenitudine. „Drumul” ilustrează descoperirea bucuriilor simple ale existenței, de către făpturile deșteptate după o lungă hibernare în umilință și ignoranță. „Ultima proprietate” are ca „subiect” valorificarea, în cadrul activității obștești, a resurselor personale ascunse chiar beneficiarilor. „La groapa de fumat” este dedicată, în ul-

timă instanță, exuberanței inspirate de rodnicia muncii colective. Spre deosebire de „Poarta”, unde se semnala într-o singură piesă excelent condusă de altfel („Întîlnire tîrzie”), sondajul echilibrurilor instabile, al biografiilor iremediabil letargice și al destinelor fizice retezate, și-a sporit și adîncit lucrarea, coborînd pînă la rădăcina fenomenelor dureroase. Povestirile respective trebuie citite în funcție de agenții dăunători liniștei interioare, precum mediocritatea sufletească („Transfer”), nostalgia trecutului de mic proprietar („Sunetele”), persistența deprinderilor parazite („Întrerupere”), iresponsabilitatea prezumțioasă („În treacăt”). Ipostaze ale măsurii în care insul, folosind sau nu condițiile prielnice ale socialismului, își împlinește sau își alienează, într-un grad ori altul, propria natură, sînt într-adevăr moduri de abordare a noțiunii de fericire din perspectiva idealului suprem al epocii. Oricît de înalte, problemele înfruntate nu ar suscita atracția în discuție, dacă nu ar fi înțelese ca probleme ale vieții înseși, dacă eticul nu ar reprezenta o exigență organică, un postulat al existenței autentice. Gravînd în jurul evoluției și involuției, dezvoltării și stagnării ființei, ale cărei avataruri includ formele tranziției de la o etate la alta (de la trăirea inconștientă a adolescenței la sentimentul de sine în „Noapte indispusă”, — pendentul schiței „Poarta” din volumul precedent, reflectînd ieșirea din copilărie, literatura lui Velea nuanțează unul și același obiect: devenirea umană, cum spunea un critic. Uimitor e că sarcina cristalizării acestor procese fluide nu se îndeplinește în ciuda ci pe baza, am spune datorită premizelor defavorabile de care vorbeam. Văzută de aproape, platitudinea personajelor adăpostește o sensibilitate simultan difuză și intensă, timidă și îndrăzneată, punînd stăpînire în chip progresiv, mai rareori brusc („Sunetele”) asupra eroilor. Pozitivă, emoția ia cursul unei expansiuni domoale a impulsurilor. „Drumul” bătrî-

nei prin oraș decurge fără piedici, într-un imperiu al capriciilor inofensive. Inspectarea magazinelor, achizițiile de obiecte trebuincioase și de prisos, unele necunoscute posesoarei, consumarea repetată și ostentativă de băuturi răcoritoare, complimentele „experte” adreseate milițianului pentru uniformă, discuția angajată cu vânzătoarea spre a-și etala competența în mărfuri și în psihologie, mândria de a lua bocanci de genul purtat de funcționară, în fine mulțumirea mai veche a accesului la o civilizație interzisă altădată, circumscriu o beatitudine naivă. Specifică adulților amputați de candorile vârstei fragede în trecuta întoarcere socială (vezi și „Odihnă” din vol. „Poarta”), simțirea inundă și pe adolescenții din „Noapte indispusă”. Îndulgent reprobată în mirajele cultivate peste măsură de către „Tele” — care, împodobindu-se cu becuri, se închipuie o „coloană luminoasă” și când sărută, — plăcerea plutirii pe undele unui univers vrăjtit e apreciată în schimb la prietenul său, conștient de natura reală, erotică a miracolelor stîrnite de conturul și îmbrățișările fetei. Maturizată, postura apare mai complexă în „La groapa de fumat”. Buna dispoziție și sentimentul libertății interioare îngăduie colectivităților deliciul cutezător al unui „joc cu moartea”. Admirabil dozată între umor și compasiune, gravitate și animație, evocarea fostului paznic al gospodăriei, mort în urmă cu cîțiva ani, degajă o euforie înțeleaptă. Resuscitarea voioasă a umbrei „Șomerului”, infirm înduioșător, vioi și ridicol, consacră autoritatea vieții într-un fel nesfidător, cu un vag respect ironic, mucalit, la adresa morții. Atitudinea e caracteristic populară.

Elan „organizat”, savurat pe îndelete ca un triumf cît timp pulsează în armonie cu năzuințele sale și cu lumea, sensibilitatea se veștejește ori se precipită haotic, într-o dezordine egal de funestă a resorturilor, ori de cîte ori intră, din motivele expuse, în conflict cu cerințele proprii sau ale societății. Lăsînd să sub-

ziste în mărginitul învățător Panțurescu („Transfer”) reflexele mecanic familiale și profesionale, apatia devastează neamul Merdenele, ostil sau incapabil de adaptare la noile condiții, pînă la anularea instinctului de conservare. Indiferența epică a scriitorului își găsește aci o ocazie ideală de manifestare. Cu excepția feciorului smuls din inerție prin abilitatea unui prieten activist, nimeni nu face și nu palpită la nimic. Scufundarea sub nivelul chiar al vibrațiilor elementare, este acceptată cu slabe și vane spasme. Resentimentele dospite într-o semeție stearpă ale Șalgăi (stăpîna de fapt a clanului), veleitățile de scuturare a jugului din partea soțului, suspinînd periodic lîngă „prietenia blîndă și neputincioasă a apei”, accesele de emancipare și tandreță ale uneia dintre fete, complacerea într-o dependență de animal a celeilalte, conferă grupului de sinistrați voluntari ai trecutului, o pregnanță de pandemonium al abuliei. Deși numai creionați, avortonii ieșiți din încrucișarea moștenitoarei unei averi și mentalități chiaburești cu o stîrpitură de funcționar rural compun, prin atmosfera viscoasă în care se învește, o tragedie atît de grotescă și derizorie, atît de acuzatoare prin ea însăși, încît autorul, cu tact, își distilează sarcasmul în amărăciune a descrierii. Ironia e rezervată numelor purtate de eroi în frunte cu cel patronimic: Merdenele. Cazul cel mai dramatic din seria înfrîntilor rămîne al lui Duminică din „În treacăt”, fiindcă pune în evidență nocivitatea unui stil de comportare dedus dintr-o concepție „hedonică”, sumară și grăbită a satisfacțiilor. Păvestirea a fost prea comentată spre a insista asupra ei. Ni se pare deajuns a sublinia, odată cu jocul de accente mai puțin obișnuit la Velea între defașare și încordare, între timbrul critic și afecțiunea mîhnită, — rezonanța de meditație severă pe marginea unui destin complet și de avertisment dat nesocotirii legilor ce comandă setea de a trăi. Înțelegerea existenței

ca un parcurs neangajat, făcut „în treacăt“, printre senzații ușoare, însoțit de minimalizarea îndatoririlor sociale și a substratului grav al pasiunilor se auto-pedepește, provocând în locul fericirii rîvnite, dezastrul. Revers al povestirii „Înterupere“, care este un studiu asupra refuzului și fricii de viață, „În treacăt“, confirmă indirect idealul de echilibru recomandat de Velea.

Am folosit înadins termenul studiu. Epurate de alte conținuturi de conștiință, implicate în situații foarte simple, de scurtă durată și puține la număr (deseori una singură), neafirmîndu-se printr-o gesticulație individualizatoare, personajele își relevă esența, își pronunță cel puțin virtual viitorul (destinul), exclusiv prin stări de spirit, de fapt printr-o stare unică, obsedantă. Particularitate „izolatoare“ ca pentru un examen științific, în condiții de laborator. De unde, ponderea acordată analizei, unei analize de o eficiență cu atât mai surprinzătoare, cu cît instrumentele par și ele inadecvate inefabilului și meandrelor sufletești. În locul enunțării abstracte, tipică literaturii psihologice tradiționale, se recurge la un mixaj de abstract și concret, de noțiuni și imagini, ba se adoptă adesea în cursul investigației modul de gândire și vorbire al personajelor. Ceea ce e și mai puțin obișnuit în proza analitică, unde formularea de tip științific, „impersonal“, măsoară distanța obligatorie dintre subiect și obiect, dintre autorul-observator și eroii-observați. Paradoxal, procedeul se dovedește un detector foarte exact, cu toate că stilul propriu zis al redactării, limbajul încalcă gramatica, e laborios și stingaci mai ales în sintaxă, căci termenii generalizatori, corespunzînd noțiunilor subtile sau neologismele sînt mînuite cum trebuie. Impresia contrarie, de improprietate, nu e fundată, autorul simulînd cu o ironie moromețiană, deruta în fața conceptelor și vocabulelor străine de lumea lui. Iar prezența metaforelor și a asociațiilor cu profil simbolic — în-

clinația simbolică se regăsește în titluri ca „Drumul“, „În treacăt“, „Înterupere“ și în numele eroilor precum Duminică, exponentul viziunii „festive“ a vieții — adaugă preciziei culoare lirică: „Atunci obrazul ei încrețit se netezea și se înfrumuseța de fericire că toți aveau un rost și ea putea înțelege și îngădui acest rost. Iar cel care se nimeria pe aproape și privea fața, era năpădit și el de fericire și de bucurie pentru fiecare lucru ce cădea sub ochii bătrînei. Și i se părea că luna și stelele și pămîntul sînt așezate așa cum sînt ca să găsească lea Anica rostul acestei așezări și să se bucure de el“. Sugestivitatea nu provine însă numai din însinuarea limbajului concret într-un context abstract, și care, oricum, nu are rolul de a ilustra pur și simplu ideile emise ca la orice analist (de la Camil Petrescu la Holban și H. P. Bengescu), ci de a li se substitui, de a le comunica direct, sintetic: „Și acum, pentru prima dată, îl cutremură bănuiala că el se oprise la ceva care nu era nici prea înalt nici prea jos. Că viața o să curgă pe lângă el, desfășurînd lucruri mari și frumoase, dar ele aveau să curgă pe lângă el, pentru că simțirea și înțelegerea lui nu le făcea mijlocii ca să le poată cuprinde“. Farmecul nu rezidă nici numai în lirismul inerent privirii ingenuae a multor eroi, contemplării transfigurate a lumii ori fluxului de senzații, ca în „Sunetele“ unde ne întîmpină poezia frustă și înviorătoare a elementelor și a prezentului, în contrast cu poezia halucinantă a amintirilor dureroase. Seducător e însuși demersul analizei, maniera de abordare a obiectului, „inspectat“ de departe și de aproape cu o optică sau critică sau plină de simpatie, cînd nu e în același timp acută și învăluitoare (de ex. în „Sunetele“ și finalul povestirii „În treacăt“). E modul autorului de a respecta dubla cerință a obiectivității și a exprimării unei atitudini. Rolul decisiv și virtuțile analizei reclamă concursul strîns al intuiției, al reprezentării ime-

diate a vieții. Circumstanțele, oricât de anodine, și eroii, oricât de șterși, trebuie să reprezinte mai mult decît un cadru și niște figuri convenționale, simpli cobai pentru experiență. Ne aflăm în literatură și nu în știință. Dezideratul e acoperit în remarcabilele povestiri: „Întrerupere“, „În trecut“, „Noapte indispusă“ și în mod special „Groapa de fumat“. Aceasta din urmă învederează chiar resurse pînă acum mai puțin exploatare, demonstrează o știință a caracterizării prin inflexiunile vorbirii, prin deplasările imperceptibile de mimică, și chiar prin incursiuni biografice semnificative, precum și aptitudini pentru valențele umorului savuros, popular. Echilibrul dintre acuitatea scrutării și intuiția nemijlocită a vieții nu se menține însă consecvent, balanța apăsîndu-se de obicei înspre primul factor. În „Drumul“, comentariile depășesc dimensiunile modeste ale personajului, încărcătura de concluzii etico-psihologice și alunecările pe unda poeziei apar disproporționate. În „Sunetele“, încercăm regretul că o analiză atît de rafinată menține în ceață trăsăturile eroului. Altădată dimpotrivă, intențiile vizate nu se degajă cu claritate din înlănțuirea artificială a faptelor ca în povestirea „Ultima proprietate“. Simțind dificultățile, Velea însuși intervine în text pentru limpezirea obiectivelor, ca d. ex. în „Întrerupere“, la finalul căreia adăugase, în prima versiune, un fel de post-scriptum. Astfel de explicitări, de obicei didactice și tardive nu fac decît să

reliefeze carențele izvorite din decalajul dintre concret și abstract, dintre „generalul“ hipertrofiat și „particularul“ schematizat, sărăcit, și care generează în cazurile menționate impresia de demonstrație pentru demonstrație, de studiu experimental, sau chiar de exercițiu de analiză psihologică, pe deo parte, iar pe de alta, de personaje mai mult sau mai puțin arbitrar construite, desprinse de concretul vieții sociale și individuale. Nicolae Velea are de reflectat cu deosebire la riscurile pe care le conține interiorizarea excesivă a acțiunii exercitate de societate asupra individului și interpretarea prea contemplativă a ideii de fericire, de liniște sufletească. Un talent atît de exigent cu sine, și a cărui artă ar putea fi definită ca virtutea convertiri piedicilor în atuuri, ba chiar a defectelor în însușiri, este în stare să înfrunte cu succes capcanele literaturii sale. Trebuie însă să-l așteptăm. Velea nu evoluează impetuos și nici „ascendent“, conform imagini prozatorului, cucerind sistematic noi medii sociale, pătrunzînd cu fiecare carte în altă sferă tematică și producînd, abundent ca o mamă eroină, tipuri numeroase de toate vîrstele, profesiile și destinele. Scriitorul avansează lent și cu precauție, într-un domeniu la prima vedere îngust și epuizat. Pentru el, viața nu cunoaște zone privilegiate și nici adîncimi răscolite. De aceea, acolo unde altul ar trece repede mai departe, încredințat de inutilitatea zăbovirii, Velea stăruie meticulos. Rezultatele, originale, îi dau dreptate.

# Intre tradiție și inovație

de Silvian Iosifescu

**P**entru realismul socialist raportul dintre tradiție și inovație rămâne una dintre problemele mereu dezbătute. Problema e dificilă și se pune în termeni în aparență paradoxali. Datele generale sînt clare, dar aplicarea lor practică suscită discuții aprige, provoacă destul de frecvent erori. Se întîlnesc pseudo-soluții în contradicție cu înseși premisele teoretice de la care se reclamă. Pornim de la unitatea dialectică a două laturi contrarii, — continuitate și transformare — unitate indispensabilă pentru o dezvoltare viabilă. Tezele leniniste cu privire la moștenirea culturală — cele două principii inseparabile, caracterul indispensabil al moștenirii culturale, ca și caracterul critic al preluării acestei moșteniri — își află corespondența în chestiunea pe care o discutăm. Accentul unilateral pus pe tradiție sau pe inovație împinge la erori corespunzătoare cu cele posibile în problemele moștenirii culturale, erori cu care a avut de luptat viața noastră artistică. Știm că în literatură s-a întîmplat ca accentul pus pe tradiție să devină conservatorism cu miros rînced de epigonism. S-au scris versuri în maniera lui Vlahuță și pastîșe involun-

tare după Coșbuc. S-a scris proză care părea destinată unei publicații ca „Sămănătorul“ sau „Ramuri“. Cunoaștem și recidivele ermetizante ori supraîncărcarea de imagini în care sensul dispare, strivit, amețit. Dezbaterile literare au reluat periodic asemenea exemple. În muzică, plastică, film, s-au întîlnit pendulări corespunzătoare între caligrafia cuminte și fără viață, imitarea dulcea-gă a clasicilor și acrobațiile nemotivate. Ca număr și greutate artistică asemenea fenomene rămîn periferice, dar ele trebuie amintite, căci ilustrează consecințele acceptării unui singur termen dintr-un raport cu termeni inseparabili.

Analiza oricărui moment din istoria artei arată cum acesta le integrează pe cele anterioare, transformîndu-le. Inovațiile viabile devin elemente de tradiție pentru etapa următoare.

Tradiția înseamnă inserarea unui fapt de cultură în spiritul culturii naționale. Aceasta cere însă pondere și precizie în analiza a ceea ce înțelegem prin specificul unei culturi naționale. Nu ne putem mulțumi cu adjective vagi după cum se procedează, din păcate, nu a rareori. Se simte nevoia unor cercetări care să asocieze metodele istoriei și cele ale sociologiei culturii și să le aplice

la dezvoltarea culturii românești. Astfel de cercetări ar fi de enorm interes pentru istoria artei, pentru critica artistică, pentru estetică.

Cultura națională neevoluind în vas închis, inserarea într-o tradiție înseamnă și raporturi nenumărate cu alte culturi naționale. Atenția față de modificările ce le suferă o influență identifică, de fapt, un proces de inovare în raport cu izvorul străin. Enescu, muzician atât de specific național, a cunoscut în perioada de formare influența lui Brahms, influență sensibilă în prima simfonie — și a compozitorilor francezi din a doua jumătate a secolului trecut.

Aspectul înnoitor e esențial în realismul socialist, dar încă de acum patru decenii textele lui Lenin cu privire la cultura proletară au subliniat rolul etapelor anterioare, imposibilitatea de a crea în vid. Analiza operei oricărui dintre principalii noștri artiști contemporani — a lui Arghezi, Beniuc, Maria Banuș, a lui Paul Constantinescu, Tiberiu Olah sau Anatol Vieru scoate la iveală elementele anterioare, influențe uneori foarte precise din arta română și universală care nu contrazic originalitatea lor ideologică și artistică, ci fac posibilă etapa nouă.

Raportul permanent și inseparabil dintre ceea ce se continuă și ceea ce se transformă în arta realist-socialistă face ca discuția să nu poată fi purtată în termenii și cu argumentarea folosită între cele două războaie, când pozițiile tradiționaliste s-au înfruntat cu modernismul. Discuția se cere nu numai împinsă mai departe, ci purtată altfel, ținându-se seama de funcțiile principale ale artei, cea gnoseo logico-artistică și cea artistic-educativă.

În acest sens, tradiția nu poate însemna oprirea evoluției artistice la un anumit moment propus ca model suprem. Tradiția se referă la orientarea marilor artiști, orientare ce unifică personalități foarte felurite, clasici, romantici, realiști-critici. Nici inovația nu poate fi discutată exclusiv tehnic. Se

referă la schimbarea și la lărgirea tematică prin care arta păstrează contactul cu transformarea realității sociale și a realității în genere. Fiecare etapă propune teme noi. În atenția prozei din ultimii ani încep să între raporturile umane și faptele specifice gospodăriilor colective ajunse la maturitate. Se trece de momentul întemeierii care a alimentat multă vreme principalul tip de subiecte. Însăși dezvoltarea realismului socialist lărgeste orizontul, apare interesul firesc și bine vădit — când nu devine cazuistică pentru psihologia și etică din proza lui Marin Preda, Fănuș Neagu, Țic, Velea. Înnoirea adusă de realismul socialist e, în primul rând, de ordin ideologic și estetic. Ceea ce denumim, în genere, prin termenul nu totdeauna clar folosit, de nouă perspectivă, traduce estetic noutatea ideologică. Nu e cazul să abordăm această importantă problemă decât în măsura în care se interferează cu a noastră. Trebuie însă subliniat că noțiunea are un conținut mult mai vast decât i se acordă adesea. Pornind de la unele definiții cam șablonizate, noua perspectivă e raportată doar la capacitatea de a sesiza și traduce artistic sensul dezvoltării, de a desluși viitorul în prezent. Această capacitate este într-adevăr definitorie. Dar perspectiva are un domeniu mai larg. Fiind traducere artistică a unei concepții despre lume și societate, a raporturilor dintre individ și societate, ea se aplică unui câmp nesfârșit de fapte. Problemele etice și filozofice pe care le pun numeroși prozatori și poeți contemporani, un gând, un sentiment ce încolțește, cum se întâmplă adesea în schițele lui Niculae Velea și vestește un proces psihologic în devenire, sînt și ele rodul noii înțelegeri a realității sociale sau psihologice. După cum romanul istoric realist-socialist în stare să surprindă mișcarea socială și raporturile complexe dintre individualitate și masă implică o altă ideologie, exprimă deci o perspectivă nouă. O descoperim în „Săptămă-

mîna patimilor" a lui Aragon, în „Petru I" de Alexei Tolstoi, în „Un om între oameni" de Camil Petrescu. O aflăm și în film sau în plastică.

În afară de literatură și film, sinteză cu componentă esențială literară în celelalte arte, factorul nou pe care-l aduce traducerea artistică a ideologiei socialiste trebuie studiat în termeni specifici impuși de limbajul respectiv, deci fără analogii simplificate cu arta cuvîntului.

O altă consecință este că, oricîtă simpatie am avea pentru anumite curente protestatare și — în sens larg, incontestabil progresiste — care au pus în mișcare arta ultimilor decenii, e cu neputință ca ele să fie integrate în bloc în realismul socialist. Firește că nu e vorba nici de „beatnicii" americani, nici de „tinerii mînioși" din Anglia care, în ultimii ani, au trecut din literatură în film. La ei patosul și sinceritatea protestului nu pot ascunde gîndirea haotică, strîns îngrădită, mînia ce se consumă steril asvîrlind orbește lovituri în jur, în felul personajului din piesa lui John Osborne, după care a fost botezată mișcarea tinerilor englezi. Tot astfel, curajul civic și sinceritatea existențialiştilor de tip Sartre, nu poate acoperi germenii filozofici iraționaliști și accentul pus pe neliniștea individului confruntat cu „absurdul existențial". Dar nici un curent în care mulți reprezentanți notorii sînt aproape de mișcarea revoluționară, cum e neorealismul italian din literatură și film — Pasolini sau Visconti sînt comuniști, Zavattini colaborator la „Vie nuove" — n-ar putea fi așezat, cum s-a încercat, în zone foarte învecinate de arta realist-socialistă. Admirăm opera multora dintre artiștii respectivi, le apreciem curajul civic și atitudinea progresistă, putem socoti o anumită soluție artistică fertilă, prețuim sensul protestatar al creației lor și — cînd e cazul, reîntorcerea la realism. Și, mai ales, nu ridicăm între ei și noi ziduri de fortăreață, îi socotim drept forțe prețioase, angajate

în bătălia pentru pace, pentru o condiție umană a omului. E foarte important să vedem ceea ce-i apropie de noi, să nu-i privim cu inadmisibil dispreț, printr-un binoclu întors care-i diminuează.

Problema aceasta a laturilor ce unifică literatura revoluționară cu aceea în sens larg progresistă au ridicat-o la consfătuirea scriitorilor din martie 1964 cu privire la problemele literaturii universale și referatul lui Anatol Bakonski, care a vorbit de poezia angajată, și intervenția lui Tudor Vianu. Printre trăsăturile comune, Tudor Vianu a citat gravitatea noii literaturi și renunțarea la estetism. Ca orice generalizare foarte largă, trăsăturile se nuanțează foarte divers și permit discuția de detaliu. Pentru categoria de valori artistice în chestiune, nici la sfîrșitul secolului trecut, nici în primele decenii ale secolului nostru, nu a fost caracteristic gustul pentru o literatură facilă, bulevardieră, gen care de altfel nu a dispărut cu totul. După cum astfel de valori nu au fost tentate de estetism, de decorativ minor. Dar cele spuse cu privire la gravitatea artei moderne ni se par prețioase, descoperă un caracter profund, pe care îl disimulează și unele dintre scrierile absurde ori grotescul de diferite tipuri. Rîsul acestor scrieri nu e bagatelizator, nu e de cele mai multe ori nici măcar jovial. Ascunde întrebările neliniștite, tragice.

Marile cauze sociale pe care le indică textul intervenției — epoca revoluțiilor proletare și a reacțiilor agresive ale capitalismului, epoca lagărelor fasciste, a luptei dramatice pentru salvarea păcii — impun această gravitate de substanță. S-ar putea sugera și alte trăsături comune. Solicitarea realității e mai intensă, chiar dacă ar fi greu să introducem formele felurite pe care le capătă sub o prea lărgită etichetă de realism. Domeniul visului tratat la diverse niveluri artistice, visul în care circula Niels Lyhne izolat de cotidian, visul cîntat la noi în sonetele lui Mihail

Codreanu, tinde să dispară ca preocupare notabilă. Dispare și tipul de individualism de la sfârșitul secolului trecut care îl opunea pe individ colectivității, într-o relație simplificată. Chiar când pornesc de la individ, de la neliniștile lui, cum o fac existențialiștii, de la umilirea și înstrăinarea lui de esența umană, — e caracteristică frecvența cu care se pun problemele alienării în artă — diversele curente accentuează ideea de solidaritate, de răspundere, de participare activă la acțiune în sensul cel mai larg umanistă. Pentru drumul pe care l-au parcurs Sartre și Simone de Beauvoir, paginile lor memorialistice sînt semnificative. Astfel de trăsături s-au accentuat într-un proces istoric și constituie teritoriul comun al atîtor curente și mișcări eterogene — existențialiștii și tinerii furioși, grupul 46 din Germania federală și neorealismul. Ele stabilesc și contactul cu arta realist-socialistă. Dar, ne dăm seama că mărginirea la notația cotidiană din proza sau filmul neorealist, consemnarea cu subtext tragic a unei probleme a cărei dezlegare rămîne adesea vagă, sînt lipsite tocmai de substratul ideologic inovator, de noua perspectivă artistică. La acest substrat se reîntorc — sînt obligate să se reîntoarcă — discuțiile despre mijloacele de expresie, sub riscul rămînerii la un exclusiv tehnicism.

★

Se pot oare stabili criterii care să indice în ce măsură nenumăratele mijloace de expresie sînt sau nu compatibile cu estetica realismului socialist? Problema este de a stabili, fără atotacceptări și fără simplisme dacă un anumit mijloc oferit de tehnologia artei poate servi efectiv unei opere conștient angajate, preocupate de profunzimea, claritatea și eficacitatea mesajului ei.

E ușor de constatat că există procedee care contrazic evident baza estetică a realismului socialist. Astfel e în literatură dicteul automat propus de supra-

realiști. Începînd cu Dostoievski, literatura de analiză, și în secolul nostru monologul interior, au transcris adesea momente haotice, discontinuî și contradictorii ale vieții psihice, momente de conștiință obnubilată. Astfel de pagini au devenit notabile descoperiri psihologice. Dar e mare diferența între transcrierea unor stări momentane de la periferia conștiinței, a unui gest revelator — astfel, scena în care Rogojin refuză iritat să discute despre cuțitul găsit pe masă de Mișkin, arma cu care o va ucide pe Nastasia Filipovna — și dictarea subconștientului pe care o preține iraționalismul suprarealist. Incompatibilă cu cerința accesibilității în artă implicată de estetica realismului socialist, este și încifrarea ermetismului, închiderea intenționată a sensului în exprimare eliptică, cu topică și metafore complicate.

În plastică, arta non figurativă, refuzul de a plăsmui omul, — activitate considerată prea facilă — restrîngerea la un câmp de preocupări strict plastice cum e geometrismul colorat al lui Mondrian, cum sînt jocurile în tuș ale lui Henri Michaux ori construcțiile decorative, uniforme, cu galben sau cenușiu ale lui Mark Tobey sînt direcții — și deci procedee care rup arta de uman și de semnificativ. Același sens îl au în plastică montajele și colajele de materiale și obiecte brute, procedee care reapare sub denumiri noi, — „popart“ etc. — după ce fusese practicat de suprarealiști; astfel e și „muzica concretă“. În acest ultim caz, ar fi, desigur, o prejudecată, ar însemna să fixăm tehnologia muzicii la un anumit stadiu, dacă am respinge principial intervenția unui sunet natural într-o bucată muzicală. Nu toate sunetele produse de instrumentele de percuție se încadrează strict în sistemul tonal modern. Unele din aceste instrumente sau sunetul clopotelor nu pot fi transcrise clar pe partitură, dar nici un muzician nu mai pune în discuție dreptul compozitorului de a le folosi. În același mod intervenția unui



sunet natural, pe lângă acelea pe care instrumentele le emit într-un sistem tonal definit, poate introduce o semnificație, poate spori expresivitatea. Dar transformarea plasticii în montaj de obiecte sau de resturi de obiecte, a muzicii în montaj de sunete naturale și zgomote înseamnă renunțarea la limbajul articulat și coerent, abandonarea semnificației pe care, în termeni specifici, o permite fiecare dintre cele două arte, înlocuirea ei prin vagi analogii, pe care adesea titluri pretențioase încearcă să le comunice cu ajutorul cuvîntului. Dacă denumim o combinație de moloș și de pinză de sac cu un titlu cuprinzînd solemne aluzii filozofice, nu sporim prea mult forța semnificativă și expresivă a celor două modeste materiale.

Pledoariile aduse în favoarea acestor formule folosesc adesea într-un sens destul de bizar termenul actual al fizicii, cer renunțarea la „aparența obiectelor”: „Pentru pictori, realitatea nu putea fi aceea care se bazează pe proporțiile clasice tradiționale și care devenise o abstracție, pentru că corespundea unui canon imuabil. Nu putea fi nici realitatea vizibilă, arătată de materia obiectelor, pentru că de mulți ani fizica a arătat că materia e un fenomen real, dar mult mai complex decît aparența ei... Aspectele realității erau multiple și toată pictura se îndrepta spre ceea ce numim non realism, care nu avea nici un raport cu inventarul pictural al obiectelor aparente, dar care, cu mii de nuanțe și cu mii de variații, urmărea țelul de a realiza „posibilitățile de invenție a lumii”<sup>1)</sup>.

S-ar mai putea da destule exemple de procedee artistice care rămîn legate de o direcție ce iracionalizează și dezagregă arta și nu pot avea, deci, măsură comună nu numai cu realismul socialist, dar cu orice operă pentru care se pune problema limbajului artistic organizat.

<sup>1)</sup> Nello Ponente, Peinture moderne, Tendances contemporaines Skira, 1960.

Trebuie însă să fim conștienți și de riscul de a spori arbitrar numărul acestor procedee inacceptabile și mai ales de riscul iluziei că mijloacele artistice se pot clasa riguros, în liste fixe, pe eșaloane „realist critice”, „realist-socialiste”, „anti-realiste”. Mijloacele nu pot fi absolutizate, raportate exclusiv la o anumită direcție, acceptate și respinse ca atare.

S-ar putea ca acest adevăr să pară bîre cunoscut, dar e frecvent încălcat în practică și este util să dăm cîteva exemple.

Nu e cazul să reluăm discuția devenită desuetă despre alternativa vers-alb, vers regulat, discuție pentru care s-a consumat o disproporționată cantitate de cerneală. Faptele frecvent invocate sînt concludente. Arghezi a trecut de la obișnuitul lui vers regulat — care a reprezentat o revoluție în versificație și în limbajul imagistic, comparabilă celeia înfăptuite de Eminescu — la poemele în proză din „Cartea cu jucării” sau la libertatea prozodică din „Mărțișoare”, Beniuc de la „Mărul de lîngă drum” la „Pe coardele timpului”, Maria Banuș de la „Bucurie” la „Magnet”. Riscul sterilității pîndește discuția care respinge sau acceptă procedeul în sine. Și aici trebuie dissociate atitudinile. Elogiul unilateral al versului regulat a fost inspirat uneori de o dorință de disciplină a creației, foarte necesară și bătrînilor și mai ales tinerilor. Alteori a lăsat să se întrezărească prejudecăți conservatoare de neconceput pentru o literatură revoluționară. De asemenea preferința pentru versul alb poate exprima și lăudabila tendință de a da poeziei mai multă flexibilitate, firescul respirației lirice, dar și o minimă rezistență, de altfel iluzorie, părerea nemărturisită și deloc justificată că „așa e mai ușor”. Lucruri asemănătoare se pot spune cu privire la discuția despre proza obiectivă sau lirică, discuție la fel de zadarnică, după ce cîteva scrieri convingătoare ale lui Zaharia Stancu, Titus Popovici, Fănuș Neagu sau Al.

Ivan Ghilia au demonstrat viabilitatea celor două procedee.

Arta contemporană oferă foarte numeroase exemple ilustrând sensurile opuse ce le poate dobîndi un procedeu după caracterul operei în care e integrat și după viziunea estetică ce-i stă la bază. Mobilitatea în timp a epicii și — în mai mică măsură — a dramaturgiei de azi e ușor de observat. Dar anumite laturi ale acestui fenomen au putut părea inseparabile de viziunea subiectivistă și de formule artistice inacceptabile. Intervertirea momentelor în narațiune, amestecul de prezent, viitor și trecut, prezentarea faptului posterior înaintea celui anterior, se întîlnesc adesea în proza subiectivă, devin la autorii „noului roman“ francez vagul temporal, comparabil cu yagul stării civile în care rămîn personajele. Dar procedeu poate dobîndi alte funcții, poate fi orientat nu spre haotic, ci spre expresiv. Cîteva romane revoluționare din ultimii ani se mișcă în timp cu asemenea efect estetic. Aragon în „Săptămîna patimilor“ trece adesea de la anul 1815, cînd se petrece acțiunea, la considerații și fapte contemporane. „Romanticii“, romanul lui Nazim Hikmet, întrepătrunde, prin alternări foarte rapide, cîteva fire ale acțiunii situate în perioade deosebite din viața personajului principal: tensiunea cîtorva zile de așteptare din timpul ilegalității, anii de închisoare, anii de studii și ucenicie revoluționară. „Călătoria cea mare“, a lui Jorge Semprun narează cele cinci zile de drum ale unui deportat și alternează, de asemenea, momente anterioare din rezistență, cu altele de după eliberarea din lagăr, schimbă optica naratorului care se situează cînd în vagonul plumbuit, cînd în contemporaneitate, privind din-spre prezent spre trecut.

În fiecare din cele trei romane, intervertirea temporală are rosturi artistice și care acționează eficace. În „Săptămîna patimilor“, procedeu înlesnește cuprinderea istorică, servește perspectivei revoluționare. În „Romanticii“, în-

tr-un moment de maximă tensiune, un om își recapitulează trecutul. În „Călătoria cea mare“, intervertirea momentelor permite povestitorului să dea faptelor concretețea, vivacitatea trăirilor prezente, și, în acelaș timp, să le judece, să le interpreteze cu experiența tuturor anilor de lagăr, cu o mai largă înțelegere istorică.

În proza contemporană, înmulțirea punctelor de vedere a devenit o cale spre interpretarea artistic relativistă. Semnificativ e în această privință ciclul lui Lawrence Durrell, „Cvartetul Alexandrin“, mult discutat și destul de felurit apreciat în critica occidentală.<sup>1)</sup> Cele patru volume, „Justine“, „Balthazar“, „Montolive“ și „Cleea“ au apărut între 1957 și 1960. Romancierul englez modifică în fiecare unghiul de vedere și transformă sensurile unei povestiri care are culoare, strălucire și destule facilități. Primul volum narează dragostea povestitorului Darley cu Justine și creează impresia unei pasiuni împărțășite. În volumul următor manuscrisul unui prieten comun vine să ofere o altă interpretare. Aventura Justinei cu Darley era destinată să mascheze pasiunea ei pentru alt scriitor, Pursewarden. Volumul următor aduce o a treia interpretare a aceluiași fapt: substratul comportării lui Justina a fost o acțiune politică anti-engleză la care participase. Același procedeu e folosit pentru explicarea sinuciderii lui Pursewarden. Ni se sugerează pe rînd, drept cauză un amor incestuos, blazarea totală, o eroare politică. Explicațiile nu se completează ci se înlocuiesc. Toate cheile se potrivesc, toate sînt insuficiente. Impresia e de relativizare.

Înmulțirea punctelor de vedere a devenit însă de mult în literatură un

<sup>1)</sup> Cele două reacții — entuziastă și rezervată, chiar ironică, sînt destul de clar exprimate, prima în R. M. Albers, *Histoire du roman moderne*. Albin Michel, 1962, a doua în James Gindin, *Postwar British Fiction*, University of California Press, 1962.

mijloc de a adînci cunoaşterea artistică, de a sonda realitatea socială sau psihologică în toată complexitatea ei şi nu de a pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea cunoaşterii. În proza noastră, încă de la Camil Petrescu se ştie ce poate obţine un analist cu pătrundere şi un constructor eficace prin sporirea unghiurilor povestirii. Adevărul despre sinuciderea lui George Demetru Ladima se reconstituie treptat în faţa cititorului din scrisorile sinucigaşului, din jurnalul lui Fred Vasilescu, din comentariile Emiliei, din notele scriitorului. Nu e un simplu dosar de fapte, aşa cum îl practică astăzi în Occident tendinţele îngust documentariste, ci o confruntare expresivă a punctelor de vedere diverse, care, corectîndu-se reciproc, luminează feluritele faţete ale personalităţii lui Ladima. În literatura noastră contemporană, un bun exemplu îl oferă „Risipitorii” lui Marin Preda. Progresînd, naraţiunea corectează primele impresii, adînceşte pentru cititor cunoaşterea unor personaje ca doctorul Munteanu şi Constanţa.

Toate artele ne pot oferi numeroase exemple de procedee puse să acţioneze în sensuri diferite. La o parte din pictura expresionistă, la Kirchauer sau Kokoschka, violenţa şi arbitrarul culorii — ca şi a mişcării — traduc viziunea subiectivistă în care contururile obiectului se pierd în explozia pasională a subiectului. „Subiectivismul lor se exprimă prin teme obsesive şi dramatice şi nu numai prin accentele culorii, dar şi prin monumentalitatea formei, violenţa şi acuitatea grafismului”<sup>1)</sup>. Dar pictura ultimului secol înseamnă un efort susţinut de a da luminii şi culorii libertate expresivă, de a folosi — dacă ideea artistică o cere — tonuri violente şi contrastante. O atmosferă de vis ori de spaimă nu poate transcrie plat culorile şi degra-

<sup>1)</sup> Jean Leymarie în „Dictionnaire de la peinture moderne”, Fernand Hazan, 1954.

deurile. Nu putem omite nici rolul laturii decorative. Şi, mai ales, nu putem ignora că există o necesară prezenţă a subiectului care nu abandonează cercetarea realităţii, dar îi dă o mai mare intensitate afectivă. Au fost de mult respinse aprecierile rudimentare care au condamnat sumar experienţele asupra luminii ale impresioniştilor francezi, ori stilizarea şi violenţa coloristică a lui Van Gogh. Sint curente şi opere care se cer judecate disociativ, critic. Dar latura pozitivă a experienţelor nu poate fi ignorată şi nici un pictor autentic, indiferent de înclinaţiile, de particularităţile lui stilistice, nu confundă realismul cu fotografia în culori.

Absolutizarea procedeei, clasificarea lor rigidă împinge arta şi gîndirea despre artă spre una dintre cele două direcţii inaccesibile — tradiţionalismul sau modernismul. Amîndouă fetişizează tradiţia sau modernitatea. Fie că discută procedeele artistice în sine, fie că le raportează simplist la anumite conţinuturi, cele două tendinţe implică înţelegerea falsificată a raportului dintre formă şi mijloacele de expresie în artă.

Există şi mijloace de expresie mai complexe, care sînt intim legate de un anumit curent, de un anumit conţinut estetic. Astfel e pomenitul dicteu automat al suprarealiştilor. În asemenea cazuri nu avem, însă, de-a face cu un mijloc de expresie izolat, ci cu o întreagă tehnică de sondare a subconştientului care, pe plan estetic, corespunde unei particularităţi de stil, deci unei **structuri formale**. De astă dată, procedeele s-au îmbinat pentru a exprima un anumit conţinut, o anumită direcţie ideologico-estetică, în speţă cerinţa unei creaţii spontane, scăpate de sub controlul raţiunii. Dar cînd discutăm separat procedeele de expresie — intervertirea momentelor în epică sau modalităţile de folosire a culorii în plastică — nu le putem apăra sau respinge principal pe baza conţi-

nutului pe care socotim că l-ar exprima, pentru că pot exprima conținuturile cele mai diverse.

★

Se afirmă frecvent că, și în artă, artistul care nu vrea să întepenească în poziții conservatoare, academiste, trebuie să țină seama de nivelul contemporan al tehnicii artistice.

Formularea aceasta se bazează pe o afirmație de bun simț evident justă. Cît de mare ne e admirația față de Balzac, Tizian sau Bach, cît de vii și mereu proaspete sînt pentru noi creațiile lor, nu mai putem astăzi scrie, compune și picta ca ei.

Cînd încercăm însă a preciza care e acest nivel tehnic în fiecare artă, ne lovim de dificultăți practice ușor de observat. În primul rînd termenul de tehnică poate fi luat și în sens strict, dar poate îmbrățișa și înțelesul mai larg de procedeu artistic în genere. Cu cît se lărgeste sensul, cu atît sînt dificultățile. Dacă, în literatură vom integra, de pildă, în tehnică procedeele de compoziție, ne putem pune întrebarea ce procedeu anume constituie acest ultim stadiu al tehnicii. Și aici absolutizarea ar împinge la exces, la cultul modernității în sine. Dar e cert că nu pretindem oricărui narator să intervertească momentele povestirii nici oricărui cineast să folosească cu orice preț profunzimea cîmpului. Existența unor mari artiști care fără a da impresia de conservatorism, au folosit în minimă măsură procedee mai complicate — Chaplin în film, Galsworthy, Du Gard, în proză, pune în gardă împotriva unei dogmatizări a formulei de ultimă oră care confundă necesitatea artistică cu moda.

Dacă ne referim la tehnică în sensul mai restrîns, de mijloace materiale și de instrumente ale unei arte, constatăm consecințele estetice ale modificărilor de acest ordin. Evoluția materialului cu care operează arhitectura a cerut schimbări de stil. Nu se clă-

dește din beton și fier așa cum se clădește din cărămidă sau marmură. O demonstrează o soluție armonioasă, arhitectonică și urbanistică cum e cea dată ansamblului construit de sala și piața Palatului Republicii. Schimbările estetice provocate de trecerea de la un instrument muzical la altul au în unele cazuri consecințe estetice lesne de observat. Astfel a fost trecerea de la instrumentul de percuție cu coarde ciupite la acela cu coarde lovite, de la clavecin la pian. Schimbarea tehnică a permis în locul sonorității egale, oarecum uniforme, deosebiri mari de intensitate de la pianissimo la fortissimo, ceea ce a contribuit și la numele noului instrument. Hammersklavier-ul a fost denumit piano-forte. A devenit posibilă creația pentru pian a secolului XIX, de la sonatele lui Beethoven la Chopin, Schumann, Liszt și apoi la Debussy.

Raportul cu tehnica apare cel mai evident în cinematograf, unde îl putem urmări pe etape precise — filmul mut, sonor, cinemascopul, astăzi filmul circular, miine, probabil, cel în relief. Fiecare etapă modificînd datele tehnice, a impus schimbări de limbaj. Dialogul, planul sonor în genere a constituit pentru cineștii din jurul lui 1930 un cîmp de posibilități imens și deconcertant, explorat cu ezitări și cu erori corectate treptat. În măsura în care cinematograful circular are șanse să se generalizeze, va trebui să-și transforme limbajul elementar, căci un prim plan circular poate deveni la fel de grotesc ca și o oglindă deformatoare dintr-un parc de distracții.

Consecințele estetice ale tehnicii, — în sensul totalității materialelor și instrumentelor cu care operează o artă — sînt incontestabile. Trebuie însă remarcat că ponderea lor diferă de la artă la artă, pentru că însăși ponderea tehnicului e diferită. Rolul tehnicii e mai mare în arhitectură decît în sculptură sau pictură, unde materialele au suferit schimbări proporțional mai

mici. Iar problema materialului de expresie se pune în alți termeni în literatură, se referă mai mult la difuzarea decât la crearea artei. Trecerea de la manuscris la tipar, difuzarea literaturii prin presă, apoi prin radio și televiziune nu e fără consecințe estetice. Teoreticienii literaturii din Occident discută — uneori cu evidente exagerări — nuanțele estetice pe care le comportă poemul tipărit în raport cu cel recitat<sup>1)</sup>. Dar aceste nuanțe sînt departe de a avea aceeași însemnătate ca modificarea instrumentelor dintr-o orchestră sau trecerea de la cărămidă la beton.

Pe de altă parte, raportul dintre schimbările suferite de materialele tehnice și evoluția artei nu are caracterul determinant al raportului dintre conținut și formă. Schimbările conținutului se traduc în formă — nu imediat și mecanic, ci printr-un proces care comportă situații diverse, rămîneri în urmă. Dar pînă la urmă se impur. Schimbările de orînduire socială determină în artă tendințe și curente noi. În cadrul unui anumit curent, transformările ideologico-estetice la noi și specifice structuri stilistice. Transformările tehnice oferă artistului posibilități noi. Uneori, cînd o anumită problemă artistică, o anumită operă i-o cer, el se poate reîntoarce — temporar — la o tehnică veche. Eminescu a scris Oda în metru antic, Respighi muzică pentru instrumente vechi.

Revenim la întrebarea inițială. Există un nivel general al tehnicii artistice? Cît privește tehnica propriu zisă — materialul de expresie instrumentală — existența acestui nivel e incontestabilă. Se pot întîmpla reîntoarceri răzlețe la o tehnică a trecutului, reîntoarceri care să nu fie simple pasișări. Dar nici un artist adevărat

<sup>1)</sup> R. Wellek și Warren : *Teoria delle letteratura e metodologia dello studio letterario*, pag. 188—195.

nu se instalează într-o tehnică depășită — surd și orb la schimbările din jur, la noile posibilități ce i se oferă. Hölderlin, Eminescu au putut scrie în metru artic. Prozodia cantitativă a antichilor aparține istoriei. Există semnificative capitulări în fața noii tehnici. Iritat de regresul temporar pe care l-a provocat folosirea stingace a cuvîntului și muzicii, Chaplin a acceptat o vreme filmul sonor, nu și pe cel vorbitor. A cedat însă, odată cu „Dictatorul“.

În problema mai dificilă a tehnicii concepute larg, ca totalitatea mijloacelor artistice, se poate constata că modificarea acestor mijloace e cerută pe două căi. O pretinde și schimbarea obiectului care face să nu se poată scrie în era atomică și despre omul din socialism cu mijloacele epopeii homerice, nici cu mijloacele epocii de dezvoltare a capitalismului din prima jumătate a secolului XIX. O cere și schimbarea materialului și instrumentarului artistic — schimbare determinată și ea de evoluția societății. Dar distincția între posibilitate și obligativitate se impune și mai puternic în cazul procedeelelor artistice. Artistul poate reveni la un procedeu mai vechi — uneori străvechi. Fabula scrisă de Argezi sau Breslașu nu mai e fabula lui Esop sau Fedru, nici cea a lui La Fontaine sau Alexandrescu. E totuși fabulă, păstrează procedeele alegoric, pune animalele să cuvînteze, uneori se încheie printr-o morală ironică.

Există posibile, dar rare reîntoarceri la mijloace de expresie abandonate. Într-o operă viabilă mijlocul nu este însă niciodată reluat cu funcție și în spirit identic. Servește uneori pentru parodia efectuată cu simpatie ori maliție. Parodia literară se mulțumește să îngroașe liniile și să sporească dimensiunile unui procedeu, obținînd efectul comic prin această metodă caricaturală, parodia muzicală comentează însă frecvent în limbaj contempo-

ran. Ravel amintește ironic de valsurile vieneze „nobile și sentimentale“, în propriul lui limbaj armonic și orchestral.

Reluarea unui procedeu poate avea funcții neparodice, sensuri grave fără a fi totuși calcare, reproducere identică. Cvartetele lui Beethoven ne oferă un memorabil exemplu. Cântul de mulțumire din partea a treia a opusului 132 e scris într-un vechi mod eclesiasitic — modul lidic, cu armonii arhaice. Fericirea bolnavului vindecat care redescoperă viața, se exprimă la început prin aceste armonii simple. În partea imediat următoare a mișcării, energia, patima de viață folosesc un limbaj mai complex.

Se poate vedea că reînțoarcerile la un sistem de mijloace depășite se reduc la câteva situații constituind excepții. Arta care se cramponează de procedeele vechi e amenințată de anchiloză. E riscul ce se poate observa la direcțiile coregrafice ce stăruie într-un număr destul de limitat de mijloace, cu efecte fără îndoială grațioase. Baletul „clasic“, mărginit la poante și „entrechats“-uri e pândit de convențional. Cu tot farmecul armoniei plastice, al plutirii, al mișcărilor și salturilor ce par să frîngă legile gravitaționale, baterea pe loc decenii întregi riscă să alătore acest tip de balet de genul cvazi-artistic al „tabloului vibrant“.

În domeniul larg al mijloacelor de expresie putem deci în și mai mică măsură delimita cu precizie geometrică nivelul contemporan al tehnicii. Se pot doar constata câteva tendințe de evoluție care au importanță pentru că opera ce le contrazice ne dă impresia de rudimentar, de anacronic. Se poate remarca înmulțirea progresivă a mijloacelor. Se deschide înaintea artistului un câmp tot mai vast de posibilități. Există mijloace care au pierit definitiv. Reapariția lor e excepțională,

cerută de o problemă artistică specială ca folosirea modului lidic în cvartetul lui Beethoven. Astfel, dintre speciile literare, epopeea care, după explicația lui Marx, a corespuns cu copilăria omenirii, e defunctă. Puținele încercări de a o reînvia, cum au fost în literatura elvețiană de la sfîrșitul secolului trecut, aceea a lui Spitteler, au eșuat. Versificația cantitativă a dispărut și ea. Totuși, multe procedee subsistă modificate. Romanul epistolar atît de frecvent în secolul al XVIII-lea a încetat să existe la jumătatea secolului următor, în sensul că nu s-au mai scris romane alcătuite numai din scrisori. Dar capitolele, fragmentele epistolare revin destul de frecvent în proza și în literatura noastră, astfel „Scrinul negru“ ne oferă un recent exemplu de folosire expresivă a „scrisorilor găsite“. Numeroase alte mijloace se ivesc: specii noi ca reportajul sau romanul reportaj, noi forme prozodice și procedee de compoziție, noi mijloace lingvistice-artistice, cum este imitația stilistică (stilul indirect liber). Aristului i se oferă un arsenal tot mai bogat de mijloace. Nu apreciem opera în funcție de numărul procedeeilor pe care le pune în mișcare. Dar refuzul sistematic de a folosi noile achiiziții supără, dă impresia de anchiloză și sărăcie, așa cum o face în ce privește vocabularul purismul, „neaoșismul“ sămănătorist, respingerea sistematică a neologismelor.

O altă tendință ce se poate observa este mai marea flexibilitate a mijloacelor, renunțarea progresivă la cele care impun norme rigide. E sensul în care s-au dezvoltat normele de versificație, de la prozodia cantitativă din antichitate la versul liber, ori speciile, de la tragedia strict normată la romanul atît de greu de definit. E sensul în care s-au lărgit mereu în muzică.

regulile armoniei. S-au acceptat disonanțe considerate înainte erezii, s-au pus în discuție principiile unei gramatici severe, contrazise mereu de marii compozitori. Beethoven, Berlioz, Schumann, Debussy, au fost condamnați pe rînd pentru ceea ce s-a socotit a fi greșeală de gramatică și era, de fapt, inovație fertilă. Peste tot limbajul a devenit mai suplu, în stare să exprime diversitatea sporită a obiectului artei, a realității și omului.

În raport cu suplețea sporită se poate constata în arta modernă tendința de a abandona sub orice formă retorică, rețetarul de stil, conceput ca un sistem clar organizat și clasificat de procedee gata făcute. Retorica propriu zisă a dispărut odată cu decesul clasicismului. Dar în toate artele se remarcă renunțarea la „frazele frumoase”, la „expresiunea aleasă”. E o tendință ce se cuvine raportată la pomenita renunțare la decorativ, ca o trăsătură profundă, de conținut. Există aici și reversul, riscul confuziei între suplețea și libertatea expresiei și renunțarea la orice principiu de organizare, pînă la urmă neelaborarea programatică. Nu e ușor de trasat granița, căci o serie de opere majore constituie tot atîtea semne de întrebare. La Apollinaire și la Aragon renunțarea la punctuație și majusculă, versul în flux continuu, crează o fluiditate particulară. Generalizarea procedurii ar fi foarte îndoielnică. Reușita e condiționată de anumite structuri artistice. Tot astfel, dacă oralitatea e un bun străvechi în literatură, fiind legată de peregrinările aezilor și trubadurilor, tendința de a da prozei și poemului firescul limbajului vorbit devine o formă modernă a anti-retorismului și anti-convenționalismului. Dar la Louis-Ferdinand Céline, la Henry Miller, cu incontestabilă expresivitate, devine fron-

dă obscenă, destul de manierizată. La Queneau transcrierea fonetică a limbajului vorbit pune probleme de descifrare, e un joc amuzant și superficial. Dezbaterile muzicienilor care încearcă să nu sacrifice nici conservatorismului, nici modernității cu orice preț, se străduiesc să distingă ceea ce în dodecafonism e inovație, de ceea ce e dezagregare.

Reversul anti-retoricii nu-i poate anula valoarea de achiziție artistică.

★

O problemă care revine în ultima vreme — și la recentul simpozion de estetică, a fost abordată în mod interesant de referatul lui Ion Ianos —, se referă la o trăsătură nu generală, ci frecventă. Există o tendință spre stilizare în mai multe arte — în cele plastice în special — în grafică, pictură și sculptură, arhitectură, în scenografie. O reîntîlnim în literatura contemporană. Într-un referat susținut la o discuție scriitoricească, Ovid Crohmălniceanu a remarcat frecvența unor fenomene pe care le-a cuprins în denumirea generică de parabolă și care reprezintă de fapt o situație literară stilizată, de tipul vechilor alegorii medievale. Romanele și nuvelele lui Kafka, mult discutate în ultima vreme, sînt foarte ilustrative pentru această manieră de a lărgi semnificația unei întâmplări, lăsînd-o într-o neprecizie voită a detaliului concret. „Rinocerii” lui Eugen Ionescu, piesă reprezentată de curînd la noi, are o construcție similiară.

Stilizarea se reîntîlnește și în artele decorative — la vase, în mobilier. Caracterul ei abstractizant pune problema compatibilității cu realismul socialist sau cu realismul în genere.

Trebuie remarcat că raportul dintre general și individual, și acela dintre concret și abstract, e variabil după artă, după epocă și curent, după gen. Raportul general-individual e esențial pentru imaginea artistică ce transmite semnificația prin intermediul individualului. Dispariția unuia din termeni duce la anularea artisticului. Spre ea au tins naturaliștii de mîna a doua care au adoptat literal formula fetei „de viață” și cea a „procesului verbal artistic”. Nuvelele lui Céard sau Alexis sînt astăzi ilizibile. Tendința de abstractizare totală, de reducere la minimum a individualizării și a elementelor concrete dizolvă simetric imaginea. Dar între acești poli, ponderea generalizării și individualizării a variat mereu în artă. Se știe cît de deosebit a fost acest raport în literatură la clasiți și la romantici. Se cunoaște și alegorismul dramaturgiei sau poeziei medievale. De altfel, cînd se vorbește de maniera parabolei se reaminteste uneori de alegorismul medieval.

Stilizarea nu poate fi respinsă din principiu, pentru că o reîntîlnim în jurul nostru la tot pasul, uneori în forme modeste care nu mai sînt puse măcar în discuție. Doar în mai vechi și naiv didactice comentare ale fabulelor s-a putut pomeni de complexitatea personajelor în această specie literară și discuta despre atare personaje ca despre cele din romane. Ni se pare firesc ca animalele din fabule să fie reprezentate doar printr-o mască schițată. Un gest, o atitudine, o trăsătură de caracter stabilesc relația cu tipul sau năravul uman.

Tot astfel, numai la cursurile elementare de desen se cere elevului să facă toate umbrele și să nu omită luminițele la ochi. În grafică stilizarea e obișnuită și nu numai în caricatură. O întîlnim și în pictură. Nu ne mi-

răm că într-unele portrete ale lui Tonnitza ochii sînt indicați printr-un punct colorat. În scenografie, decorul verist care desenează fiecare frunză și nu uită bibelourile de pe etajeră a făcut loc unui coeficient variabil de stilizare. Posibilitățile de stilizare sînt altele pentru o tragedie și altele pentru o piesă precis localizată, la care dramaturgul a dat minuțioase și necesare indicații de decor.

În măsura în care nu cerebralizează arta, nu tinde să împingă spre zero aspectul concret și sensorial al imaginii, aspect de care depinde și capacitatea ei afectivă, stilizarea e o posibilitate, deși nu putem vorbi de o direcție generală de dezvoltare. Trebuie însă să ținem seama că adesea stilizarea — mai ales cea de tip parabolă din literatură — are un caracter echivoc foarte simptomatic. Exprimă o nelămurire anxioasă în fața lumii capitaliste, o condamnare obscură și în bloc a unei realități pe care artistul nu vrea și nu poate s-o analizeze dissociat. La Kafka un astfel de refuz amar e exprimat de procesul și osîndirea lui Joseph K. pentru o vină pe care nu o rostesc acuzatorii și ajunge să nu o mai caute nici acuzatul ori castelul la care nu se poate ajunge. Corespunzînd unui refuz și unei imposibilități de a analiza faptul pus în cauză, astfel de parabole rămîn în echivoc.

Rolul progresiv al sugestiei și, în sens mai larg, al comunicării abia schițate, care se cere întregită de privitor sau de cititor, comportă laturi corespunzătoare. Îl constatăm în arte diferite, în literatură și mai ales în poezie, unde importanța sporită a sugestiei a fost mult discutată în plastică sau în film. Ceea ce rămîne sugerat, interționat, incomplet, poate nuanța mai delicat, dar este destinat de multe ori să traducă menținerea la un echi-



voce, rămânerea la întrebare, neputința de a-i propune deslegarea. Thomas Mann în „Doctorul Faustus“ utilizează sugestia pe planuri multiple: intervenția unui narator cu care autorul nu se identifică, narator prins mereu de un reflector ironic, alternarea între fantastic și explicația medicală. Romancierul nu și-a propus să răspundă pînă la capăt unora dintre problemele majore pe care le atinge cartea, și tehnica sugestiei multiple capătă acest rost. De aceea, aici ca și în problemele stilizării, procedeul nu poate fi transplantat pur și simplu în literatura realist-socialistă.



O altă problemă se pune într-un mod asemănător. Raportul între subiectiv și obiectiv a variat istoric. În literatură clasicismul, romantismul, realismul critic, naturalismul și parnasianismul, simbolismul au însemnat dominarea alternativă a subiectivului sau a obiectivului. Dar deprecierea apriorică a romantismului sau simbolismului pe baza acestui considerent a fost de mult identificată drept vulgarizare, pentru că subiectivul poate deveni, dar nu devine totdeauna deformare subiectivistă. În muzică, unde coeficientul afectiv e mai mare regăsim totuși tendințe și alterări corespunzătoare. De asemenea, în plastică.

Se remarcă în multe formule de artă modernă un plus de interpretare a artistului, în raport cu notarea obiectivă. Ca și în cazul stilizării, e o tendință care nu exclude direcții de dezvoltare opuse. Proza obiectivă nu s-a anemiata cîtusi de puțin, cunoaște și orientări exclusive. În literatura și filmul neo-realist italian devine uneori montaj de fapte, preferință pentru reportaj. E caracteristic că Cesare Zavattini, fi-

gură importantă a cinematografeii neo-realiste, autorul scenariilor pentru cîteva dintre cele mai reprezentative filme, a deținut într-o revistă o rubrică de „documente umane“ în care înregistra convorbiri și fapte brute.

Tendința de a interpreta e însă destul de frecventă, se aplică în plastică la formă și la culoare, pe care artistul le accentuează diferențiat, insistînd asupra viziunii proprii. În literatură, de la Proust, proza e tentată, adesea, să întrepătrundă observația și analiza minuțioasă cu comentarul și raportarea la narator.

Ca și în cazul stilizării, atitudinea realismului socialist nu poate fi decît disociativă. El nu poate respinge plusul de interpretare subiectivă cerut de gen, de stilul individual, de o anumită problemă artistică ce se cere rezolvată. Nu mai vorbim de poezia lirică — inseparabilă de subiectiv; dar accentuarea subiectivității o întâlnim la un tip de proză lirică care și-a găsit o întrupare artistică de valoare a lui „Descult“ de Zaharia Stancu sau a reportajului comentat și apropiat de poem al lui Geo Bogza din „Porțile marelui“. Fenomenul se regăsește și în alte arte. În proporția subiectiv-obiectiv și, mai ales, în orientarea subiectivului, problemele de compatibilitate ideologică și estetică sporesc. În genere, interpretarea subiectivă nu poate deveni în realismul socialist covârșitoare, înăbușînd comunicarea despre realitate. Nici nu poate aluneca spre izolarea în subiectivitate, spre solipsismul artistic care se întâlnește în arta contemporană și capătă adesea rezonanțe tragice, valoare de simptom.



Estetica poate stabili coordonatele generale după care să apreciem dife-

rențiat mijloacele artistice, poate studia raportul dintre tehnic și estetic, poate observa că anumite procedee sînt iracceptabile fiind intim legate de o formă de dezagregare a artei, poate remarca anumite tendințe de evoluție în mijloacele de expresie. Dar dat fiind caracterul neutru al celorlalte mai multe dintre mijloace în raport cu conținutul, operația de a stabili în ce măsură unul sau mai multe dintre aceste mijloace pot servi artei realist-socialiste e activitate critică. Aceasta analizează și apreciază o anumită operă discută o configurație unică de fapte artistice.

E cazul să discutăm, însă, cîteva criterii care se impun în această operație critică.

Unul reiese din cele spuse anterior și ajută la disocierea dintre ce e modă sau poză, și autenticitatea artistică. Analiza operei descoperă necesitatea unui procedeu, dacă e integrat în unitatea imaginii, dacă are organicitate. Putem deosebi într-un film în ce măsură un anumit procedeu al regizorului sau operatorului servește efectiv unei idei artistice, capătă forță de comunicare. În „Setea“, în scena de dragoste a lui Mitru Moș, planul de filmare se deplasa de la orizontală. Era un mod nu pe deplin izbutit, dar destul de expresiv de a transpune în limbaj cinematografic euforia celor doi îndrăgostiți. Există însă destule filme în care mobilitatea aparatului e „făcută“, dă impresia de inutilitate. Același raport îl caută analiza în literatură unde o anumită compoziție, o structură strofică pot accentua expresivitatea romanului și poemului sau deveni simple complicații.

Lucruri asemănătoare se pot spune despre unitatea de stil. Un procedeu poate da impresie de lipit pentru că distonează stilistic față de ansamblu. Într-o ecranizare după Caragiale, doi regizori completaseră virtualitățile comice ale textului prin interpolări de gag-uri de tipul amuzant al comediilor

mute. Nu adăugirea la text supăra, căci ecranizările sînt adesea nevoite să procedeze astfel și, trecînd de la literatură la film, scenariștii sau regizorii nu pot considera textul fetiș. Latitudinea e îngrădită de înțelegerea operei, de respectul pentru autor și pentru stilul lui. Tocmai stilul comicului caragialian era contrazis de o asemenea colaborare cu scriitorul clasic.

Există opere care intenționat alătură sau opun stiluri. Dar se aplică atunci sfatul dat de Aristotel cu privire la personaj, care „trebuie să rămînă statornic în nestatornicia lui“. Dacă amestecul de stiluri dă impresia de haotic și de hazard, dezagregă imaginea, cînd lasă să se descifreze o intenție artistică servește unei idei, capătă necesitate. În estetică se cunosc de mult categoriile tragi-comicului ori grotescul terifiant din pictura lui Bosch.

Necesitatea nu înseamnă raport simplist conceput între un unic procedeu sau o unică structură de procedee și o anumită idee artistică. Nu există o soluție unică pentru a exprima un anumit conținut. Există însă soluții optime și artistice necesare. Deosebirele de construcție dintre „Moromeții“ și „Risipitorii“ sînt impuse de conținuturi diferite de viață și de problemele artistice diferite.

Necesitatea artistică, coerența interioară, organicitatea operei nu pot fi pentru estetica marxistă un criteriu unic, nici măcar cel principal. O operă literară, care reduce omul la nivelul instinctului sau îl concepe ca pe un mic univers închis, nefînstare să comunice nimic celorlalți, poate avea coerență internă. Cu excepția unor concesiile făcute modei sau pseudo-rafinamentului, concesiile ce nu se întîlnesc la principalele nume, romancierii noului val francez sînt consecvenți în psihologizarea vagă.

Necesitatea artistică se subordonează sistemului fundamental al aprecierii care, pentru estetica marxist-leninistă

este raportarea conținutului ideologic la realitate. Nu cerem muzicii același tip de precizie ca și literaturii, nu improvizăm cu orice preț mici narațiuni care să dea muzicii neprogramatice înțelesuri „limpezi“ și literare. Ținem seama și de deosebirea dintre artele care comunică semnificații și cele decorative, sau de elementul decorativ care, în proporții variabile, pătrunde în artele din prima categorie. Nu ajungem departe când căutăm valoarea de reflectare a mobilierului sau a înbrăcăminții. Constatăm doar evoluția istorică a stilurilor. Dar în artele principale, fie că e vorba de cele figurative — literatura, pictura, sculptura, filmul — fie de cele cam impropriu denumite „expresive“, această raportare la conținut e indispensabilă, adâncește ideea de necesitate artistică. Astfel putem să ne dăm seama dacă o intervertire a momentelor narative e necesară pentru exprimarea unor idei artistice prețioase, dacă e menită să relativizeze faptele sau e un simplu efect al model.

Se impune și un al treilea criteriu: accesibilitatea, a cărei importanță e evidentă în realismul socialist, artă inspirată în primul rînd de viața masei și adresată lor. În această privință se amintește adesea de caracterul indispensabil al inovației în limbajul artistic, de mării neînțeleși ai artei. Inovația rămîne într-adevăr indispensabilă, dar aceasta nu contrazice postulatul accesibilității, decît dacă îl vulgarizăm, dacă-l transformăm în simplificare, în limbaj pentru preșcolari. Cît despre mării neînțeleși, e necesară distincția între aceia care au șocat prin progresul expresiei și aceia care au ridicat bariere în calea înțelegerii. Felul de a scrie al lui Stendhal a contrazis și retorica clasică și retorica romantică. Precizia stilului inspirat de lectura codului civil îi irita pe partizanii limbajului ales și al perifrazelor ca și pe susținătorii expresiei colorate și violente. Estetica lui Mal-

larmé a cerut închiderea sensului, dominarea sugestiei, formula concentrată pînă la eliptic și contorsionat, a preconizat, deci, expresia dificilă și a închis un mare poet într-un bloc majestuos dar opac.

În ambele cazuri, cu amărăciune ascunsă și cu mîndrie declarată, artiștii s-au drapat în izolarea lor, au declarat, cum a făcut-o Stendhal în cele cîteva cuvinte engleze care încheie „Mînăstirea din Parma“ că scriu pentru **the happy few** — pentru cei cîtiva fericiți. Izolarea a avut pentru ei caracter protestatar. E un raport cu arta timpului său ce nu se poate concepe la un scriitor al realismului socialist. Sentimentul comunicării cu publicul, conștiința că scrisul lui se adresează larg, face parte din procesul creației. A reamintit-o la o consfătuire scriitoricească un prozator a cărui autoexigență și seriozitate artistică sînt cunoscute. Pentru un creator de artă realist socialistă, sentimentul inaccesibilității ar fi paralizant.

Accesibilitatea nu e o valoare în sine și nu poate implica lipsa de efort din partea consumatorului de artă. Anumite opere cum sînt versurile lui Arghezi — cer nu un proces complicat de inițiere, ci un minim de pregătire artistică.

Frazele spuse de Lenin Clarei Zetkin rămîn îndreptar pentru a înțelege și a contribui la popularizarea artei. Pe de o parte, masele care au făcut revoluția, care construiesc socialismul, au drept la „arta mare, adevărată“. Pe de alta, nu e cazul să oferim biscuiți aceluia care au în primul rînd nevoie de pîine. Alimentul artistic trebuie să corespundă cu etapa de difuzare a artei în care ne aflăm. Procesul e ascendent și el influențează limbajul creatorilor.

★

Necesitate artistică, conținut ideologic, accesibilitate. Criteriile princi-

pale după care apreciem întru cât un procedeu sau o inovație se integrează în estetica realismului socialist, sînt aplicabile, ținînd seama de deosebirile de stadiu ideologic, de perspectiva nouă, și marilor opere ale trecutului. Creații din arte diferite, aparținînd unor stiluri și unor curente diferite — muzica lui Bach și a lui Wagner, ro-

maneale lui Dickens și poezia lui Baudelaire — le-au respectat. Orice inovație viabilă transformă cursul artei dar păstrează această atitudine, rămîne preocupată de închegarea, de conținutul operei, e inspirată de dorința comunicării. Și pe acest plan larg se înfăptuiește sinteza între tradiție și inovație.

## Kafka și critica marxistă

de Horia Bratu

### Despre „valurile” kafkiene

**D**intre cei trei mari scriitori a căror operă a exercitat o influență considerabilă asupra literaturii occidentale contemporane: Joyce, Proust, Kafka, ultimul pare să fie acela care se află constant în lumina reflectoarelor. Despre Kafka s-au scris în decurs de numai 18 ani 1300 de cărți (în afară de note, recenzii și articole). Există 16 indicații bibliografice despre literatura consacrată lui Kafka. Este adevărat că, astăzi, spre deosebire de ce s-a întîmplat imediat după cel de-al doilea război mondial, influența mîi frecvent recunoscută — îndeosebi în literatura franceză — nu este aceea a lui Kafka ci a lui Joyce. Lucrul acesta este evident, în special în rîndurile adepților „noului roman” (Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor) și la unii din reprezentanții noului val în cinematografie (Alain Resnais, Jean-Luc Godard, etc.) — a căror tehnică se inspiră direct din faimosul „stream of consciousness” joycian. Și în literatura americană, unde psihanaliza în diferi-

tele sale variante este atotputernică — cele mai răspîndite profesii de credință sînt joyciene, chiar cînd aparțin unor scriitori care sînt urmași direcți ai lui Faulkner (cum este de pildă Roland Penn Warren). Chiar unii istorici literari tind să confirme epuizarea „modei Kafka”. În a sa „Histoire de la littérature française au XX-ème siècle vol. II, apărută în 1958 — Pierre Henri Simon afirmă că marele val kafkian postbelic s-a stins o dată cu epuizarea romanului existențialist (Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir). În realitate lucrurile nu stau tocmai așa și în ciuda aparențelor se poate afirma — dimpotrivă — că literatura occidentală trăiește acum un al doilea val kafkian, sau mai bine zis că influența lui Kafka reprezintă o constanță. La drept vorbind, este foarte greu — dacă nu pur și simplu o vanitate academică — să încerci a determina unde se sfîrșește influența lui Joyce și unde începe influența lui Kafka. Ceea ce însă este mai semnificativ și ceea ce imprimă un caracter distinctiv noii

dezbateri kafkiene, este faptul că la ea participă acum criticii din diferite țări. Prin aceasta dezbateră a căpătat un caracter mai universal și mai științific, orientată spre problemele fundamentale ale interpretării kafkiene.

În ultimii doi ani au apărut astfel — în afară de lucrările conferinței de la Liblice — studii și articole scrise de cunoscutul critic austriac marxist Ernst Fischer, de profesorul Goldstücker din Praga, de criticii sovietici Zatonin, Motileva, Knipovici, de scriitorii din RDG, Alfred Kurella și Paul Winse, s-a publicat un număr închinat lui Kafka de revista marxistă „La Nouvelle Critique” și în sfârșit a apărut cartea lui Roger Garaudy „D'un réalisme sans rivage” care conține un studiu întins asupra operii lui Kafka.

Cum se explică această lărgire a dezbaterii kafkiene? În primul rând, figura omului Kafka a căpătat o semnificație mai mult decât simbolică, pentru destinul scriitorului în societatea capitalistă: Kafka este o figură emblematică pentru destinul scriitorului desrădăcinat, bătut de cele patru vânturi, zdrobit de mașina birocratică burgheză.

Contemporan al revoluției din Octombrie și al marilor mișcări muncitorești de după primul război mondial (el a trăit între anii 1883—1924), fiu al unui comerciant evreu din Praga, oraș care păstra amprenta tipică a dominației habsburgice, în primul pătrar de veac, funcționar al unei întreprinderi de asigurare împotriva accidentelor de muncă și scriitor de limbă germană, primind o educație foarte religioasă și influențat de curentul expresionist german, de Pascal, de Dostoevski, de Kierkegaard, tinzând să-și creeze o familie și nereușind niciodată, Franz Kafka, care nu ajunge — cu excepția *Metamorfozei* — să-și publice în timpul vieții nici una din operele sale de bază, („Procesul”, „Castelul”, „America”), trăiește din plin contradicțiile situației sale sociale și religioase, conflictul ineluctabil dintre meserie și vocație, dia-

lectica tragică a solitudinii și a dragostei neîmpărtășite.

Dezarmat și nefericit, omul apare astfel prizonier al situației sale, la o răscruce a istoriei și geografiei, într-o Mittel Europa spirituală și istorică, exprimând prin destinul său „înstrăinarea” pe care o denunța în romanele sale. El reprezintă acest principiu al dezrădăcinării și înstrăinării, al dedublării și sfîșierii lăuntrice într-o măsură cu mult mai mare decât Joyce sau Proust și chiar decât colegii săi de generație praghezi, Rainer Maria-Rilke sau Franz Werfel, aflați la aceeași răscruce de vânturi. Critica kafkiană, în special cea cehoslovacă, în ultimele sale lucrări, a scos la iveală un interesant material documentar care a redus mult din metafizica și enigma care înconjură situația istorico-socială a lui Kafka în monarhia habsburgică, apoi în primii ani după primul război și a scos în evidență activitatea sa de funcționar la o companie de asigurări, raporturile sale — episodice — cu mișcarea muncitorească. Jurnalul integral al lui Kafka, apoi cartea lui Janouch „Kafka mi-a spus”, ale cărei mărturii par autentice așa cum reiese din confruntările textologice și critice — au scos în evidență elemente mai puțin cunoscute din viața lui Kafka, inclusiv adolescența; în Jurnalul său se găsesc alături, detaliile din viața intimă și raționamentele utopice, reflecțiile disparate asupra „instinctului social al omului” și elogiul valorilor implicate în conceptul de „viață comunitară” pe care l-a susținut de-a lungul ultimei perioade a vieții sale, toate aceste aspecte ne dezvăluie un nou „Kafka”, nou în raport cu cel cunoscut imediat după cel de-al doilea război mondial. În corespondența sa, se întrevăd legăturile sale cu mișcarea anarhistă cehă; i se atribuie de asemenea paternitatea unor articole apărute în 1909, care denunțau excrochieria pe care se întemeia instituția la care lucra, destul de importantă, în rețeaua asigurărilor din monarhia austro-

ungară : instituție care acoperea în sistemul ei de asigurări 35.000 de întreprinderi, bucurându-se de ajutorul statului și înregistrând totuși anual un deficit crescând. Ceva din mecanismul arhibirocratic al acestei instituții se oglindește în opera lui Kafka ; și acest lucru îl recunoaștem cu ușurință sub vestmintul parabolic, în atmosfera specifică de „societate anonimă“ pe care o capătă toate instanțele la care apelează eroii lui Kafka, în atmosfera halucinantă a mecanismelor care funcționează corect, în politețea obsecvioasă care amână solicitantul la infinit, într-un cuvânt în acea violentă contradicție între scop și mijloc care caracterizează funcționarea Instituțiilor la Kafka. Opera lui Franz Kafka conține esențialmente o lume de funcționari ai societății burgheze, o lume de salariați mic-burghezi a căror activitate și-a pierdut orice semnificație, atât de străină și de ostilă le-a devenit produsul și destinația acestei activități. Schemele tipice ale mecanismului birocratic burghez, relațiile ierarhice, amânarea la infinit a rezolvării problemelor care necesită o soluție urgentă, regulamentele absurde care paralizează orice început de inițiativă, toată această piramidă a birocrăției burgheze suferă în opera lui Kafka un proces de extrapolare, apare ipostaziată în dimensiuni halucinante, scăpând de sub controlul indivizilor care o constituie și pe care îi domină, oprîmîndu-i. Aici trebuie căutată originea marilor mituri kafkiene, Castelul și Tribunalul, America și Banca, într-un cuvânt Instituția burgheză, oglindă și simbol al înstrăinării omului de activitatea sa, expresie grotescă a Moloh-ului burghez, a diviziunilor absurde, a parazitismului care se suprapune peste activitățile creatoare și le înlocuiește.

O bună utilizare a unei mașini implică cunoașterea motorului ei. Caracteristica Mașinii birocratice a imperiului austro-ungar consta în faptul că cei care o constituiau nu-i cunoșteau func-

ționarea, resorturile care o puneau în mișcare și modul în care se comporta în circumstanțe determinate. Încă Marx scria că imperiul habsburgic este „masa cea mai haotică din istoria modernă“, conglomeratul „cel mai artificial pe care l-a conceput birocratul german“. Lucrul acesta s-a verificat istoric. Nici un mecanism nu s-a destrămat mai complet, nici un dispozitiv nu s-a desfăcut mai rapid în părțile sale componente ca imperiul austro-ungar. Din această situație, Iaroslav Hašek a construit prototipul eroului care își bate joc de întregul mecanism, care simulează docilitatea pentru a arunca în aer supapele de siguranță, găsind mijlocul de a întoarce dispozitivele mecanismului în sens invers, făcîndu-le să funcționeze în gol sau împotriva creatorilor lui. Eroul lui Kafka nu rezistă sistemului, el îi este victimă, nu este în stare să-i utilizeze lacunele, ci se rătăcește în labirintul birocratic, care capătă astfel o consecință halucinantă, o semnificație existențială.

În opera lui Kafka, instituțiile ca și obiectele secretă o viață sordidă, sînt producătoare de durere. Ele capătă viață, în timp ce oamenii, ca de pildă Prometeu pe stîncă suferinții, se pietrifică. Banca, Tribunalul, organismele infailibile din „Procesul“ sau „Meta-morfoza“, modele de eficacitate și de ordine, ascund plăgi secrete. În „Procesul“, Joseph K. descoperă din întîmplare în localul Băncii un loc de tortură a cărui vedere îi este insuportabilă. Într-un cabinet părăsit, un călău biciuiește niște paznici pe care el însuși i-a denunțat pentru un furt de cămăși. După ce a încercat să se opună pedepsei, de care se simte răspunzător, eroul este îngrozit de strigătele victimei și închide brusc ușa. A doua zi revine pentru a se asigura că biroul este liber, dar spre marea sa spaimă, constată că pedeapsa continuă, totul a rămas la fel. Joseph K. o ia la fugă, a înțeles că dincolo de fațada respectabilă, banca ascunde o tortură neîntreruptă care se

continuă mecanic fără știrea nimănui și de care el însuși nu vrea să știe. Astfel, o aceeași scenă urmărește să „dinamitizeze” două minciuni; aceeași eveniment arată dezordinea ascunsă care roade ordinea aparentă a vieții lui Joseph K. și în același timp dezvăluie plaga serioasă care roade edificiul băncii. În romanele lui Kafka, efortul omului de a diminua acest sistem, de a eluda formalizarea statică a existenței sale, de a se realiza, de a distinge adevărul de fals, de a ști care este valoarea simbolurilor anonime pe care le înfruntă sub vestmintul unor instituții sociale care nu-și îndeplinesc menirea, este destinat eșecului. Paradoxul comportării neobișnuite a eroului kafkian constă în faptul că regulile obișnuite de conduită morală nu mai sînt valabile. Depășirea mecanismului implacabil cere altceva decît obișnuitele demersuri și totuși el nu găsește nimic altceva decît conformismul cel mai docil, care-l duce la pieire. În această lume a instituțiilor formalizate, singurul domeniu care are o verigă de libertate îl reprezintă *Cercul*, *Arta* (America, *Cîntăreața tînără*, *Campionul*). Aici, în limite foarte restrînse, dar totuși reale, pe un timp foarte limitat, omul se poate manifesta mai în voie, aici există singura posibilitate relativă de desalienare.

Într-o scrisoare, — fundamentală pentru înțelegerea operei lui Kafka, — Milena, singura femeie pe care a iubit-o Kafka cu pasiune —, spune: „Pentru el, viața este cu totul diferită de ceea ce este pentru ceilalți. În speță argintul, Bursa, Oficiul de schimb, o mașină de scris, sînt pentru el lucruri absolut mistice”.<sup>1)</sup> Aici regăsim de fapt puterea lucrurilor asupra omului, sfișierea existenței, produsă de lumea exterioară reificată. Analizînd fetișismul mărfii, Karl Marx scrie: „Valoarea nu poartă scris pe frunte ceea ce este. Mai degrabă ea face din fiecare produs al

muncii o hieroglifă. Numai cu timpul, omul încearcă să descifreze sensul hieroglifei, să pătrundă secretele operei sociale la care contribuie și transformarea obiectelor utile în valori date ca produse ale societății ca și a limbii (K. Marx, „Capitalul”). Kafka nu a presimțit sensul acestor hieroglife, dar a perceput dezumanizarea și reificarea omului, urmărind însă ieșirea din impas nu prin eliberare socială ci prin adîncirea introspecției, printr-o simbolică a vieții interioare. „Ceasul interior” — scrie Kafka — „bate într-o iremediabilă discordanță cu ceasul exterior, într-o diaritmie care-l nimiceste zi cu zi, oră cu oră”. „Ceasul interior” imprimă un ritm diabolic, neînfrînat dialecticei subiective, „actualizează”, aduce la suprafață fiecare rezultat sau confuzie, fiecare semnificație ascunsă, traducînd-o în parabole labirintice, într-o suprapunere de simboluri care se echivalează și se anulează reciproc, într-o desfășurare vertiginosă a forajului intensiv care scoate la iveală noi straturi. O asemenea introspecție dirijată, critică și riguroasă, nemilooasă, creează mitului kafkian o pluralitate de sensuri, o polivalență semantică și conferă observației lui Kafka aceea alură halucinatorie caracteristică. Mit contra mit, idee contra idee, opera lui Kafka relevă un neîntrerupt travaliu, o neîntreruptă introspecție: „*E nevoie ca o sondă să fie în fiecare zi practicată în mine, așa cum astăzi se ațin-tește zilnic din altă poziție telescopul asupra cometelor*” („Jurnal”, pag. 4).

### **Reflectare, fetișizare, reificare**

Opera lui Kafka conține astfel o reflectare a birocrăției burghize ipostaziate, o reprezentare halucinantă a „Mecanismului” proiectat în dimensiuni metafizice. Eroul său tipic devine astfel „Petiționarul”, solicitatorul, care reprezintă o încarnare socială a nepu-

<sup>1)</sup> Vezi E. Fischer, op. cit.

tinței mic-burgheze. Eroul tipic este nevinovatul culpabil Joseph K. din „Procesul“, care aleargă în zadar să afle de ce este judecat; Gregor Samsa, din „Metamorfoza“, transformat peste noapte într-un uriaș coleopter, chip de a spune că-și înstrăinează esența pînă la dezumanizare fizică, apoi măsurătorul hotarnic K., care chemat la „Castel“ să-și exercite meseria nu ajunge niciodată să-și cunoască „statutul“, și nici să descopere de ce, cine și pentru ce a fost chemat. Dilema tipică a eroului kafkian este întotdeauna proiectată simbolic: ori se supune unei puteri nevăzute, pe care n-o înțelege și care-i inspiră groază, alunecînd asfel într-un conformism meschin, ori încearcă să descopere ce se ascunde îndărătul propriei puteri, întrebîndu-se chinuitor asupra propriului statut, asupra propriei finalități, intrînd astfel din nou în impas. Eroul lui Kafka refuză să se cantoneze într-o postură conformistă și cu o febrilitate delirantă se încapăținează să se interogheze și să caute sensul existenței, intrînd în lumea incertitudinilor și înfruntînd riscul extincției fizice sau obnubilării definitive a conștiinței. Eroul tipic al lui Kafka pierde pe toate tablourile, nereușind nici să se adapteze conformismului mic-burghez, adică să-și întemeieze o familie și nici să se ajungă la adevăr. În dezvoltarea acestui proces de înstrăinare, Kafka folosește parabola și mitul, întunecă deliberat datele problemei, creează mereu confuzii între sistemele de referințe, abate mereu narațiunea dela semnificația primordială sau dela posibilitatea unei interpretări alegorice, detaliu cu detaliu.

Unii cercetători ai lui Kafka încearcă să împartă opera sa în două perioade distincte, folosind însă drept criteriu nu o periodizare cronologică aproape imposibilă de efectuat, ci un criteriu stilistic. Opera lui Kafka s-ar împărți astfel într-o perioadă expresionist-barocă cuprinzînd lucrările sale antebelice și o perioadă de maturitate „realistă“, cu-

prinzînd lucrările din ultimii zece ani de viață și cele două romane: „Procesul“ și „Castelul“. Împărțirea ne pare foarte hazardată, fie și numai pornind de la faptul că opera sa marchează un progres, dimpotrivă, în folosirea unei metode care recurge din ce în ce mai mult ca element de bază la parabolă, aluzie, semnificații polivalente; ceea ce apare ca „realism“ reprezintă de fapt un criteriu formal, o transparență stilistică paradoxală, o „imitație“ a realismului. Opera lui Kafka oglindește dimpotrivă, adîncirea „înstrăinării“, — care devine elementul fundamental, determină ambivalența viziunii despre lume, paradoxele metodei kafkiene. Pentru evoluția și înțelegerea lui Kafka, lucrări de bază găsim tocmai în ceea ce se numește „prima perioadă“: romanul „America“ (de fapt intitulat *Der Verschollene* — în traducere „cel sosit pe neașteptate“) — 1913 și „Sentința“ — 1916.

„America“ este un fel de Bildungsroman, o replică mărturisită la David Cooperfield și nemărturisită la Candide. Povestirea narează „anii de ucenicie“ ai lui Karl Rosmann. Eroul, un tânăr de 16 ani, exilat de părinții săi în America, pentru faptul de a se fi lăsat sedus de o slujnică, trăiește dincolo de ocean o experiență fundamentală, trecînd prin diferite medii, tutelat la un moment dat de un milionar și dormind altădată prin șanțuri; se întovărășește cu doi reprezentanți autentici ai lumpenproletariatului, Robinson și Delamarche, după ce înainte asistase la judecarea arbitrară a unui fochist; descoperă o lume care „nu mai știe cum să-și cheltuiască banii“; devine liftboy la hotelul „Occidental“ și acrobat de circ în Oklahoma. Desigur, America lui Kafka este o parabolă, în bună măsură o Americă de convenție. Însă există aici mai mult decît în oricare altă lucrare a lui Kafka o pulsație a cotidianului și deopotrivă un reflex direct al evenimentelor sociale: o grevă a metalurgistilor, o campanie electorală la nivel dis-



trictual, administrația unui hotel modern, un accident de muncă, o călătorie cu vaporul, un Naturtheater în Oklahoma, într-un cuvânt : o existență într-un spațiu și timp concret, deși nu întrutotul determinat. Rosmann, această victimă a societății și a incomprehensiunii paterne își păstrează puritatea și nevinovăția — ca un adevărat Candide al sec. XX, în ciuda a tot ceea ce i se întâmplă. Experiențelor sale (negative) le sînt adăugate sentimentul — sugerat cu persistență de către cei din jur, — al culpabilității absolute ; acestui frate bun al lui Oliver Twist și David Copperfield i se atribuie de către cei din jur răspunderea diferitelor crime (pe care în realitate nu le-a înfăptuit). În acest sens se poate spune că în acest roman găsim motivul fundamental kafkian (ispășirea unei crime neînăptuite). Karl este acuzat de părinții săi de perversiune și corupție, de unchiul său, de indisciplină și nerecunoștință ; de administrația hotelului, de huliganism și scandal ; tovarășii săi, Robinson și Delamarche îl țin într-o continuă panică, obligîndu-l să-i urmeze. Însă în acea Oklahomă convențională care constituie finalul vagabondărilor sale Karl Rosmann găsește eliberarea prin artă într-un „falanster“ teatral (*Naturtheater*). Acest final utopic nu trebuie subestimat, tocmai ținînd seama de caracterul de „replică“ al cărții ; după cum își are semnificația sa și tonalitatea „dikensiană“, „umoristico-sarcastică“ a romanului, (în care sînt zugrăviți și cei doi vagabonzi — Robinson și Delamarche).

Oricît s-ar sublinia caracterul static al operei lui Kafka, este cu neputință să nu remarcăm procesul de alienare, faptul că această odisee introspectivă nu îngăduie Euului să se regăsească, ci îl dizolvă, îl disjunge. Există în opera lui Kafka un descrescendo neîntrerupt, un continuu recul al personajului viu. De la un roman la altul, se remarcă această întunecare și dispariție a caracterului unitar, ca și cum eroii își pierd propria lor identitate, devin străini pentru

ei înșiși. În „America“, eroul se numește încă Karl Rosmann, în „Verdictul“ un „man“ adăugat în coadă, îi slăbește particularitatea, în „Procesul“, el nu se mai numește decît Joseph K., în „Castelul“ — pur și simplu K. Anonimul, Necunoscutul — „Monsieur tout le Monde“ cum spune Marthe Robert. În sfîrșit, el termină o scrisoare către Milena, omițînd pur și simplu numele : „Al tău („iată acum îmi pierd pînă și numele, iscăliind : „Al tău“).“ Întreg sistemul parabolei kafkiene urmărește să redea această „înstrăinare“ adică : absența oricăror evenimente sau acțiuni paralele, care nu ar fi experiențe directe și exclusive ale eroului, la care totul este raportat ; absența evoluției eroului unic, faptul că el nu află, nu învață nimica din anturajul și din experiențele sale, lipsa de energie, de ambiție, de conștiință, chiar, lipsa de structură a personalității în sensul obișnuit al cuvîntului.

Kafka crede în semnificația cuvîntului, el nu este de partea școlilor și curentelor „aliterare“, în opera sa există o „totalitate intensivă“ a omului (Martin Walser), care nu mai este „amenințat de o disoluție întîmplătoare“. Dar, ființa, identitatea, calitatea umană îi este veșnic pusă în discuție. Caracterul profund subiectiv al operei reprezintă un mijloc de reprezentare mai intensivă, reflectarea în experiența și conștiința personajului a trăsăturilor aberante ale unei epoci. Ceea ce este nou în satira kafkiană — remarcă pe drept cuvînt Ernst Fischer, — este „absorbirea totală a realității exterioare într-o realitate interioară, prin intermediul căreia Eul reproduce în el însuși lumea pe care o înfruntă“ (La Nouvelle Critique, nr. 114, p. 147). Opera lui Kafka, oglîndește o latură a realului, un fenomen social-istoric, însă ca și idealismul, absolutizează această latură, absolutizează contradicția, absolutizează înstrăinarea. Încercarea diferiților comentatori de a înnoda opera cu Jurnalul, de a explica una prin

alta, amplifică de fapt și mai mult divergențele, contradicțiile existente în opera sa. Drumul spre inima celorlalți oameni reprezintă în „Jurnal“ singura alternativă posibilă, dar ea nu-și mai găsește oglindirea în creație. În timp ce „Jurnalul intim“ după ce străbate numeroase crize profunde, se îndreaptă spre final către o tonalitate hotărât optimistă, operele scrise în ultima perioadă, „Procesul“ și mai ales „Castelul“, reprezintă cea mai largă „maree“ a subiectivității kafkiene în care „luptătorul la post, după toate regulile militare“, „căutătorul de fericire“, „omul care se luptă cu solitudinea pentru a ajunge la semenii săi“, înfruntă cele mai grele bătălii și înregistrează cele mai mari înfrângeri.

Contemporan al revoluției din Octombrie, martor al marilor mișcări muncitorești din Imperiul austro-ungar, în perioada de după primul război mondial, tragedia personală a lui

1) Pentru a înțelege „spiritul“ și atmosfera în care Kafka trăiește drama sa personală, iată câteva fragmente semnificative din corespondența către logodnica sa (Felicia) încă în prima scrisoare, îi scrie direct și cu disperare acuzatoare dar și cu intuiție : You are mean, coward and treacherous“ (ești meschină, lașă și trădătoare), pentru a recuza aproape imediat și a-i mărturisi într-o altă scrisoare, în același stil al disperării și al revelației de data aceasta cu tendință expiatorie : „Nu te pot satisface nici fizic, nici intelectual, — nici din punct de vedere moral“. În sfârșit, un fragment dintr-o scrisoare pe care o adresează la Vilna, ultimei femei din viața lui — și cu care se pare că a cunoscut singurele clipe de pace și fericire : „Dacă ți-aș fi spus lucrul acela“ nu te-ai mai fi deslănțuit. Lucrul acela ți-ar fi părut de o asemenea gravitate încât tot ceea ce se referă la planul nostru de relații, de reacții și contrareacții ți-ar apărea trivial și josnic (inclusiv jocul reacțiilor și contrareacțiilor legat de scandal și de pretinsa „valoare a sufletului“) Dar dacă ți-aș fi spus lucrul acela, ai fi fost profund mortificată. Ar fi însemnat înlocuirea coșmarului construit de toutes pièces în unul real, prezent și inevitabil. Și deși n-ai fi avut nimic împotriva mea (lucrul acela reprezenta ceva de care nu pot „să fiu sau să nu fiu de vină“), ai fi fost profund nefericită. Atât de nefericită și de măcinată de insomnie, încât eu aș fi fost de o mie de ori mai nefericit decât acum când te crezi împilată de mine cu premeditare. Aceasta este *dialectica reală* a relației noastre. Ceea ce trăiești tu, este o *dialectică* fictivă. Citeodată sînt ispitit să-ți opresc tot torentul de recriminări și acuzații printr-o simplă informare. În această informare ar avea consecințe incalculabile. În fond *nu trebuie să-ți spun* (și dacă ai ști „lucrul acela“ ai fi și tu de aceeași

Kafka exprimă un „summum“ de tradiții caracteristice conștiinței scriitorilor din țările capitaliste<sup>1</sup>). Există aici un reflex direct al lipsei sale de orizont politic. Elementele fundamentale ale atitudinii sale politice, nu ne sînt astăzi necunoscute : refuzul și negarea capitalismului și a mecanismului pe care își întemeiază puterea, simpatia față de „umiliți și ofensați“, dublată însă de neîncrederea în misiunea istorică a clasei muncitoare. Este covârșitoare, încă din scrisorile din adolescență<sup>2</sup>), nevoia de solidaritate, obsesia prieteniei și a constituirii unui mic grup, al unui cerc de „aliați“ cu ajutorul căruia să amortizeze efectele presiunii sociale, ostilitatea și indiferența mediului. Înșă lucrînd în acel obscur „cuib de birocrați“ pe care îl reprezenta compania de asigurare, Kafka nu a văzut pe muncitorul care-și cucește drepturile, pe muncitorul angrenat într-o activitate politică conștien-

părare : să nu ți-l spun.) Dar nu trebuie să faci scandal sau să formulezi acuzații“.

„Lucrul acela“ pe care Kafka vrea să-l destăinuie pare să fie iminența sfîrșitului, anunțată de frecvența hemoragiilor pulmonare. După unele cercetări mai recente, prin „lucrul acela“, Kafka făcea aluzie de fapt la existența unui copil al său născut, rod al unei legături trecătoare la Marienbad ; Kafka a păstrat cu îndărătnicie secretul paternității sale. (E. Hiller, *Entfernter Geist*, Wiesbaden, 1954, pg. 163).

2) De pe băncile liceului, Kafka are un sens aproape mistic al prieteniei (scrisorile către Oscar Pollak, publicate recent în *Les Lettres Françaises*). Arta, dragostea și prietenia sînt armele cu care Kafka încearcă să înlăture sentimentul acut atocuprinzător al înstrăinării („Eu trăiesc în familia mea mai străin decît străinii“). Ambivalența caracterizează și concepțiile sale social-politice. Simpatizează cu Revoluția din Octombrie însă consideră puterea de stat a proletariatului ca „instaurare a birocrației“. Are legături cu anarhiștii dar îi detestă pentru „incapacitatea de a găsi un drum“ (Janouch, op. cit. pg. 24). Visează un falanster al solidarității umane dar este incapabil să-și întemeieze o familie. Totuși, de-a lungul existenței sale o influență constantă asupra sa exercită Kropotkin și Owen, de la care împrumută dealtfel proiectul unei colonii colectiviste de tip utopic, unul din punctele principale ale statului reprezentînd obligația de a nu poseda bani sau obiecte prețioase, ci bunuri de strict consum, munca este considerată în acest caz ca o „problemă de conștiință și de încredere în semenul tău“ (apud Zatonin, op. cit. pg. 90). Ideologia științifică a proletariatului, Kafka o consideră însă drept o justificare a unei noi „autorități birocratice“.

tă, ci numai pe solicitatorul într-o postură „umilă“, cerînd ajutoare, pe cel care rămînea ore întregi în sălile de aşteptare, sperînd în rezolvarea favorabilă a cererilor, acceptînd „amînarea“ succesivă şi supunîndu-se inevitabilului. Cu excepţia „Castelului“, opera lui Kafka este în esenţă o operă citadină, se inspiră din viaţa oraşelor. Este însă greu de găsit în această operă altceva decît lumea instituţiilor birocratice, altceva decît un sporadic şi indirect reflex al vieţii industriale, şi cu excepţia „Americii“ nimic din acele realităţi de neînălăturat pe care le reprezentau uzinele oraşului. Faptul că Franz Kafka cunoaşte muncitorul *petitionar* şi nu pe *muncitorul grevist* îşi are însemnătatea sa. În fabrică sau în atelier, pe locul său de muncă, nu mai vine de unul singur, „supus“, „răbdător“, „umilit“, cum îl vedea Kafka, la compania de asigurări, nu mai cere ajutoare de înmormîntare sau prime de asigurare, nu cere doar compensaţii, pe baza unei semnături depuse de cine ştie cînd, ci îşi desvăluie o identitate concretă, de clasă, se prezintă ... ca forţă principală de producţie şi îşi afirmă existenţa prin muncă, prin greve, prin revendicări economice, prin luptă politică. Instituţia la care lucra Kafka şi care este fără îndoială, modelul tuturor instituţiilor din opera sa îşi camufla cu abilitate esenţa şi sistemul instrumentelor de exploatare capitalistă. Căci aparent, societatea aceasta nu exploata ci acorda ajutoare, ea nu refuza ci „amîna“, „verifica“, „cerceta“, ea nu chema nici poliţia, nici fiscul în ajutor ci numai contabilitatea. Ea nu reprezintă Puterea ci Ambiguitatea ei. Ea nu pretindea nimic în schimb, în cel mai echivoc mod posibil, de ea depindea viitorul *Petiţionarului*, pensia, compensaţia de bătrîneţe, restabilirea măcar parţială a poziţiei de dinainte de accident.

Instituţia la care lucra Kafka este incontestabil modelul Tribunalului din

„Procesul“, al administraţiei „Castelului“. La fel, destinul obscur al eroilor săi lipsiţi de posibilitatea de a modifica cu o iotă elementele înscrise într-un „curriculum vitae“ redactat fantezist şi pe baza unor informaţii întîmplătoare, reprezintă în fond un alt tip de alienare, reducerea existenţei umane la un dosar, la un petec de hîrtie, intensificarea alienării pînă la refuzul de a aprecia omul după munca sa, după gradul de maturitate al conştiinţei sale, după calităţile sale intrinseci, după modul în care şi-a exercitat facultăţile intelectuale şi morale. Obiectele depăşesc omul, existenţa se-nţepeneşte în dimensiunile unei lumi reificate şi crusta rigidă a lumii exterioare apare impenetrabilă. În opera lui Kafka, obiectele lumii exterioare se acumulează împotriva omului în proporţii geometrice şi această acumulare depăşeşte capacitatea omului de a le integra unei structuri în care scopurile umane să aibă într-adevăr valoare.

Povestirea „Zidul chinezesc“ este un exemplu tipic de naraţiune în care omul producător al lucrurilor devine pînă la sfîrşit, sclavul lor necondiţionat. Construirea zidului chinezesc care reprezintă iniţial un mijloc pentru unificarea eforturilor umane devine pînă la sfîrşit simbolul caracteristic al separării lor. Muncind la construirea marelui zid, nişte simpli funcţionari „care se găseau din punct de vedere spiritual la un nivel mult pe de-asupra unei sarcini atît de umile... într-o regiune de munţi sălbatici, la mîii de leghe de locul natal, puneau cărămizi luni şi ani de-arîndul, unele peste altele... Disperarea apăsătoare a acestei munci fără întrerupere, al cărei sfîrşit nu l-ar fi sperat să-l vadă nici acei care ar fi fost înzestraţi cu cea mai lungă viaţă, i-a făcut pînă la urmă improprii pentru muncă“. Este aici de fapt o variaţie pe tema degradării muncii în societatea împărţită în clase antagoniste : activitatea care este pasi-

vitare, forța care este neputință, procreația care este castrare, munca face parte din universul concentraționar.

În „Procesul“, legea oficială și legea care reglementează activitatea misteriosului tribunal sînt noțiuni totalmente diferite care nu au comun decît elemente de jurisprudență pur formale ca „arestare“, „învinuire“, „apărare“, „verdict“. În „America“, Kafka transformă un subiect clasic de Bildungsroman într-o istorie a eșecului și a dualității. În acest roman, există toate premisele Eldorado-ului. Însă aceste entități care descind din mitologia Eldorado-ului modern, se comportă în chip paradoxal ca și „Tribunalul“, ca și Instituția la care lucra Kafka, ca și birourile de administrație ale Castelului, adică aparent se păstrează într-o rezervă completă, nu dau nici un fel de ordine și interdicții formale ci numai indicații a căror însemnătate trebuie să le sezeze eroul însuși. Cu alte cuvinte, eroul kafkian nu este numai proiectarea „autobiografică“ a autorului însuși cum se spune adeseori (Hermsdorf, Emmerich), ci, poate mai de grabă, într-un sens foarte general, reflectarea situației petiționarului care zilnic venea la funcționarul Franz Kafka. „Ei vin să solicite, în loc să ia întreprinderea cu asalt și să o devasteze. Cît de umili sînt acești oameni“ scrie Kafka în „Jurnal“.

Condiția „petiționarului“ kafkian explică în mare măsură construcția fragmentară a personajului kafkian, renunțarea de către Kafka de a defini eroii săi prin intermediul unei mari bogății de trăsături individuale. Într-un sens, se poate spune că Kafka nu vede omul decît ca petiționar, deci numai o latură, un om parcellar; adică de fapt, un mic burghez mutilat. Acesta devine eroul tipic al operei sale, căpătînd un statut echivoc. Acest erou este omul parcellar care nu vede existența sa (și munca) decît sub un singur unghi și este numai purtătorul unei vieți inutile, zdrobite cu cruzime

de o societate inumană. Particularitățile operei și ale metodei folosite pot fi astfel cel puțin parțial explicate prin particularitatea eroului kafkian, care nu poate trăi în epoca imperialismului o viață realmente umană, demnă de acest nume. Că lucrurile stau așa rezultă chiar dintr-un pasaj semnificativ din conversațiile lui Kafka cu Janouch. Discutînd efectele taylorismului, diviziunea abrutizantă a procesului de muncă care duce la transformarea completă a muncitorului într-o rotiță a unui mecanism, Kafka scria: „Și din acest fapt se mînjește și se diminuează nu numai creația dar mai înainte de orice omul care este una din părțile ei componente.

„Ești mai de grabă un lucru, un obiect decît o ființă vie“ (Janouch, Kafka m'a dit, Grasset, p. 103—104). Prin urmare, Kafka avea sentimentul intens al acestei „alienări“. Deși nu-i vedea limpede cauzele și mai cu seamă soluțiile, cum pretind unii exegeți (Goldstücker), Kafka reprezintă sub diverse forme, în romanele sale, înstrăinarea esenței omului, adică transformarea omului dintr-un scop în mijloc, transformarea omului dintr-un producător de obiecte într-un obiect și transformarea obiectelor create de om în fetișuri, în purtători ai destinului.

Paralelismul și coincidența dintre reacțiile intelectuale ale eroului lui Kafka și schematizarea stereotipă a muncitorului în cadrul taylorismului sînt într-adevăr izbitoare. Aceeași „segmentare“ și „smulgere“ a individului din „totalitatea“ existenței sale solitare, aceeași reducere la absurd a unor facultăți inițial pozitive, același automatism ridicat la rangul de virtute. Rutina, lipsa de invenție în sfera activității practice, își găsesc echivalentul în reducerea omului la un „șurub“ al producției, în transferul esenței umane din sfera însușirilor sale în sfera produselor, din sfera gîndirii în sfera reacțiilor sensorio-motorii. Înlăturarea automatismelor capătă o exis-

tență, pentru sine, capătă un loc bine definit în aparatul ritual, plin de semnificații simbolice. În romanele lui Kafka, subiectul se găsește în situația de a reacționa la o împrejurare exterioară printr-un sistem perceptiv, care nu reține din mediul exterior stimulenți și mijloace imediat utilizabile, nu realizează distanța necesară pe care o presupune o atitudine, o pregătire a actului, și o selecționare a mijloacelor. Excitantul, totdeauna un element neobișnuit sau ambiguu, provoacă un cortegiu de reacții neconcordanțe și disproporționate. Rezultatul înșeală întotdeauna așteptările Subiectului. Obiectul este așezat prea sus.

În aceste condiții, când există un decalaj, o disociere latentă între real și imaginea sa, (disociere care poate fi observată și în percepție), obiectele aparent inofensive devin elemente complice într-un angrenaj social ucișor. Când în romanul „America“, Theresza povestește moartea mamei sale, obiectele care inițial nu sînt decît instrumente de lucru, material auxiliar, copleșesc omul, îl doboară, sau cum comentează Ernst Fischer „devin ucișoare“. Asemenea pasaje găsim și în „Procesul“ unde Joseph K. protestează contra arestării sale arbitrare pe tonul unui cetățean austriac recalcitrant. Vehemența sa are involuntar ceva din spiritul enorm al eroilor lui Hašek sau din indignarea lui Joseph Prudhomme: „Să nu ne îndoim“, spune Joseph, în unica ocazie în care se prezintă în fața instanței. „Dincolo de manifestările acestei justiții, dincolo de arestarea mea... Și dincolo de interogatoriul care mi se ia astăzi, se găsește o mare organizație, o organizație care nu numai că cuprinde inspectori venali, portării și judecători de instrucție stupizi, dar întreține chiar judecători de rang înalt cu suita indispensabilă și numeroasă de valeți, de scribi, de jandarmi și de alți auxiliari poate chiar de călai, — eu, domnilor nu dau înapoi în fața cuvîntului. Și acum vă

rog domnilor, care este sensul acestei organizații? Ea arestează oameni inocenți și le intentează fără motiv procese iar de cele mai multe ori — cum e cazul meu — fără rezultat“, etc.

Alienarea este prezentă și în „Metamorfoza“, unde premisele ei sînt mai motivate social, mai colorate în spiritul unei determinări de „dramă socială“. Familia burgheză este prima „barieră“ pe care o ridică societatea în calea eroului.

Procuristul Gregor Samsa pare, la prima vedere, eliberat de condiționarea inevitabilă a „funcționarului“ sau a „petiționarului“ kafkian. El se găsește — după cum observă cu justețe tînărul germanist francez Jean Ruffet — pe o treaptă ierarhică superioară, nu depinde de patron. Dar și aici apare Societatea Anonimă, Instituția la care lucrează și față de care el a contractat un împrumut, rambursabil în 5—6 ani. Independența sa este iluzorie căci, oricît de îndepărtat ar fi termenul, oricît de sigură ar fi rambursarea, un accident poate compromite totul, îl face insolubil, nimicește pacea lui și securitatea familiei. Gregor Samsa intră înainte de accident (lucrul ne este relatat retrospectiv, prin „flashback“), într-un ciclu infernal, se supra întrebuițează pentru a-și întreține familia. Catastrofa pîndește. Metamorfoza îl desărcinează imediat de toate răspunderile, însă în acelaș timp îl condamnă la nimicire. Incapabil de a face față răspunderilor într-o societate în care un minimum de securitate materială apare ca un deziderat de neatins, Gregor Samsa sucombă într-un accident incomprehensibil, mai degrabă decît a suporta infernul de fiecare zi. Lumea obiectelor exterioare îl duce la pierderea formelor umane, elementare, relegîndu-l pînă la extremitatea inferioară a ierarhiei animale. Gusturile cele mai simple, dorințele cele mai elementare se lovesc în universul kafkian de imposibilități insurmontabile. Eroii capătă conștiința neputinței într-un asemenea

grad, încît devin incapabili de a face demersurile cele mai firești, de a urma firul normal al existenței. În „Preparative pentru o nuntă la țară“, eroul Raban, în preajma căsătoriei este cuprins de o angoasă absolută, încît pentru a eluda eventualitatea, se și vede transformat — la modul tragicomic — într-un coleopter. Din pricina imposibilităților materiale, eroii lui Kafka văd căsătoria, intrarea în vîrstă adultă, ca locul prin excelență al suferinței și crizei. Catastrofa pîndește. Desigur, ceea ce am subliniat pînă aici reprezintă o reflectare a unei problematice sociale, a unei neputințe de a face față societății burgheze. Însă acesta este numai un aspect al problemei, o interpretare parțială. Este limpede că, dincolo de coșmar, dincolo de o incapacitate congenitală a eroului de a face față realității obiective, dincolo de obsesia și nevroza dusă la paroxism, Kafka tinde să proiecteze un fragment din realitatea socială. De aici însă, a crede că opera lui Kafka poate fi tradusă în întregime ei în termeni realiști, sau că ea „reprezintă o varietate a realismului“ este profund greșit. În paginile următoare, vom încerca în acest sens să degajăm semnificația operei lui Kafka în literatura contemporană, urmărind îndeaproape solidele clarificări pe care le-a adus critica marxistă, delimitîndu-ne însă de acele trei „erezii“ fundamentale în care a căzut exegeza kafkiană și unele studii care au încercat o reconsiderare a operei lui Kafka. De prima din aceste tendințe nu ne ocupăm, căci ea este, pe de o parte, în evident recul, s-a stins odată cu voga romanului existențialist. Este vorba de ceea ce am denumi interpretarea „pankafkiană“, considerarea operei lui Kafka ca un breviar al culturii și civilizației contemporane: Kafka sociolog și profet, demiurg și șef de școală. Într-adevăr, „Kafka“ devenise după războiu o manie, și în fața falselor și noilor „mistere“ ale vieții sociale burgheze, în fața fenomenelor absurde,

generînd din însăși esența societății imperialiste, intervenea ca o consolare sau ca un semn de neputință, ca o diversiune sau ca o falsă comprehensiune sloganul universal: „C'est du Kafka!“ ca denumire a fenomenului, anomaliile societății burgheze fiind catalogate drept „kafkiene“, subînțelegîndu-se prin aceasta că sînt ineluctabile și, — într-un anumit sens, — firești. „Kafkianismul“ acesta de paradă urmărește conștient sau inconștient să mistifice asupra esenței societății burgheze. E adevărat că influența lui Kafka a fost considerabilă și organică asupra generației postbelice, ea este evidentă în romanele lui Camus, în piesele lui Sartre, în romanele lui Blanchot sau Rex Warner. Dar obsesia pan-kafkiană a luat în literatură și în critica literară occidentală forme aberante, încurajînd imitația și contrafacerea de cea mai ieftină speță, creînd o vogă care a contribuit, nu cu puțin, ca la anumiți critici marxști, în procesul de combatere a literaturii decadente, să apară o confuzie între Kafka și kafkianism, între omul — al cărui destin tragic constituie un act de acuzare împotriva societății burgheze — și imitatorii săi nesinceri.

Kafkianismul — ca influență dăunătoare în literatura occidentală contemporană — se definește înainte de orice ca o filozofie pesimistă a istoriei, ca o absolutizare a negativului epocii, ca o capitulare în fața obstacolelor care caracterizează o evoluție contradictorie, marcată de progrese și de eșecuri, de succese și de decepții. Kafka a înregistrat puterea efectivă a răului dar nu a sugerat și posibilitatea împotrivirii, nu a subliniat realitatea antagonismului dintre bine și rău.

Există în Kafka o ideologie a concilierii cu puterea eternă a răului, o filozofie a osîndeii iremediabile, un coșmar al alienării definitive, o satiră a birocrăției, dar o satiră lipsită de speranță. Aceasta exprimă numai o latură a operei lui Kafka, o latură care nu se

opune ci confirmă și întărește o anume comoditate a intelectualului burghez, un anumit abandon în fața probei de forță, o anumită acomodare cu lumea inumană, cu forțele răului. E vorba de anticiparea unui nihilism pe care îl regăsim astăzi în diferite variante, dintre care unele în mod evident nocive și care își are originea în Dostoievski și Kafka.

Prin deformarea și interpretarea abuzivă a caracterului fantastic al satirei, în special de tipul celei practicate de autorul praghez, sensul fundamental al operei kafkiene a apărut unilateralizat și s-a încetățenit tipul de interpretare caracteristic filosofiei absurdului. Mitologia kafkiană a devenit obligatorie pentru a releva dimensiunea tragică a existenței înțeleasă în chip existențialist, pentru a demonstra că „suprarealul este aici la îndemâna fiecăruia, în viața de fiecare zi”, — cum scria Camus, dar și pentru a imprima acestei dimensiuni pecetea lipsei de soluții, pentru a transforma pe Prometeu într-un Sisif.

Ar fi însă absolut greșit să vorbim numai de influența negativă a lui Kafka și să tratăm kafkianismul ca un fenomen de decadentă, la nivelul pejorativ. Opera lui Kafka rămâne un excelent instrument de sondare și chiar de înțelegere a unor fenomene ulterioare, de mare relief psihologic și social, într-o epocă de mari frământări istorice. Desigur, nu pentru cei înzestrați cu o filozofie activă a vieții, cu o conștiință de clasă ridicată, ci pentru acei intelectuali care, puțin familiarizați cu marxismul, ar fi fost supuși — în absența acestui instrument de înțelegere — la tipuri încă mai periculoase de mistificare. În mod paradoxal, Kafka, acest intelectual „alienat” și „mistificat” creează o operă care de cincizeci de ani servește la demistificarea pe scară largă a unor fenomene care țin de miturile „bunei stări” capitaliste, de societatea „afluentei” și contribuie la demascarea unor concepte false despre liber-

tate și democrație, despre „les bons vieux temps” și despre mulțumirea de suflet pe care o conferă respectarea unor convenții exterioare, în sfârșit — ceea ce este cel mai important — anticipează climatul unor mecanisme care fac parte din arsenalul războiului rece imperialist: întreg sistemul occidental conține diferite dispozitive de declanșare (în sistemul de apărare, de alarmă, etc.) care se conturează în chip indubitabil ca mecanisme kafkiene, — adică întruchipează forțe inevitabil ostile, o sabie a lui Damocles, o permanentă amenințare apocaliptică, o atmosferă de neliniște și de catastrofă iminentă, motive de panică abracadabrante. Desigur, a dezvoltării simptomele nu este același lucru cu a lupta împotriva răului; în al doilea rând, tipul de reacție a eroului kafkian, „inseparabilitatea” sa de realitatea visului groaznic nu facilitează interpretarea reală a faptelor, cu atât mai puțin o atitudine activă; însă o asemenea semnalară a potențialităților apocaliptice din realitatea capitalistă contemporană, o asemenea dezvoltare a dimensiunilor ei ascunse nu este de disprețuit. În acest sens și numai în acest sens, se poate vorbi de o „actualitate” a lui Kafka și se poate explica virulența dezbaterii în jurul operei kafkiene. În această nouă fază a exegezei kafkiene, aportul criticii marxiste este considerabil, în ciuda unor deosebiri de abordare a problemei. Cine cercetează modul în care criticii marxști au pornit la valorificarea operei lui Kafka, nu poate să nu observe că dincolo de problematica specifică de istorie literară, dincolo de restabilirea adevăratului profil al operei kafkiene, interesul dezbaterii constă toamă în surprinderea semnificațiilor actuale ale operei lui Kafka, în căutarea răspunsului la întrebarea: ce spune opera lui Kafka pentru lumea contemporană, cum ne ajută autorul la înțelegerea problemelor actuale? Și în această perspectivă, normal este ca opera lui Kafka să dea naștere la răs-

punsuri care nu sînt totalmente identice, variînd în raport nu numai cu unghiul de vedere din care este abordată opera ci mai ales în raport cu semnificația operei față de momentul pe care îl traversează intelectualitatea din țara respectivă, de complexitatea condiționării social-istorice a judecății de valoare, de sarcinile luptei ideologice, în momentul cînd are loc recepționarea operei. Avem convingerea că, în mare măsură, unele deosebiri în punctele de vedere ale criticilor marxiști se explică tocmai prin aceste împrejurări specifice, concret-istorice; în raport cu o țară sau alta condiționează unele accente deosebite în modalitatea receptării operei kafkiene, dar aceste particularități nu trebuie să împietzeze asupra aprecierii estetico-ideologic fundamentale, pe care trebuie s-o capete întreaga problemă Kafka, în lumina învățăturii marxiste. Această receptare necesită din partea diferiților critici marxiști un răspuns fundamental unitar dar nu identic.

### **Critica marxistă și semnificația operei kafkiene**

Așa cum am arătat mai sus, contribuția diferiților cercetători marxiști care privesc problema kafkiană din punctul de vedere al specificului social-istoric și național este uneori remarcabilă dar încercarea de a prezenta concluziile ca și cum ar avea o valabilitate universală nemijlocită, nediferențiată, impunîndu-le drept criterii universale și nemijlocite duce la polemici inutile și la încălcarea legăturii dialectice dintre general și particular. Un singur exemplu este semnificativ în această privință: pentru cine a urmărit articolele polemice în jurul lui Kafka, scrise de Fischer, Garaudy, Kurella, Goldstücker sau dezbaterile de la Lieblince constată cu ușurință că replicile date cu acest prilej și atitudinile cores-

punzătoare depășesc și adesea — prin exces — contrastează cu fondul argumentării, cu poziția asumată de *aceiași critici în cadrul lucrărilor științifice*<sup>1)</sup>. În cadrul acestei polemici, de pildă, problema actualității lui Kafka apare deformată, expusă în chip conjuncturalist și pe baza unei integrări nediferențiate, care 1) estompează specificul social-politic al diferitelor suprastructuri unde se receptează opera lui Kafka, și 2) contrapune deosebirile de accent și de interpretare care decurg dintr-un anumit context social-istoric, unității fundamentale a interpretării. Astfel, dacă pentru un cititor din țările capitaliste occidentale, Kafka oglindește o realitate esențialmente asemănătoare, cititorul din țările socialiste receptează opera lui Kafka prin perspectiva confruntării cu o altă lume. Fenomenul înstrăinării care este matricea operei lui Kafka nu poate fi privit ca un numitor comun al receptării kafkiene pe toate meridianele, nu poate fi privit ca un fenomen universal, care se exercită cu aceeași intensitate asupra celor două orînduiri sociale. Ar însemna să contestăm fenomenului de înstrăinare caracterul social-istoric și să-i conferim — cum se întîmplă — un sens metafizic, existențialist, psihologic. După cum, ni se pare nejust — așa cum se întîmplă în articolele unor critici din R.D.G., îndeosebi Alfred Kurella — de a respinge modul în care un Fischer și Garaudy subliniază actualitatea lui Kafka pentru intelectualitatea occidentală capitalistă, pentru înțelegerea unei anumite dialectici a conștiinței nefericite, pe baza unei incompatibilități principale cu o altă realitate istorică, pe baza confruntării cu realitatea construirii socialiste în partea răsăriteană a Germaniei.

<sup>1)</sup> R. Garaudy: „*D'un réalisme sans rivages*“; Fischer: *Franz Kafka (Sinn und Form)*.



## **Dialectica conceptului de „înstrăinare” și raporturile dintre „lumea exterioară” și „lumea interioară”**

Prin ce se manifestă înstrăinarea în opera lui Kafka și mai înainte de toate ce înseamnă propriu zis înstrăinare? Trecînd în revistă studiile marxiste despre Kafka, se observă că noțiunea de înstrăinare suferă de o serie de variații semnificative. Prin actul „înstrăinării” nu se înțelege întotdeauna acelaș lucru.

Astfel, după Garaudy, Kafka are „conștiința alienării și în acelaș timp ignoră cauzele și mijloacele de a o depăși”. Lumea înstrăinării și lumea conștiinței acestei înstrăinări reprezintă de fapt o dedublare dialectică a lumii reale, sfîșierea unității lumii reale în lumea posesiunii („le monde de l'avoir”) și lumea existenței propriu zise („le monde de l'être). Întreg procesul alienării și al conștiinței acestei alienări este construit de Roger Garaudy pe conceptul hegelian al conștiinței nenorocite și al dedublării, pe dialectica conștiinței de sine. Garaudy schițează fenomenologic dialectica kafiiană a depășirii contradicțiilor prin trecerea de la un nivel la altul, prin tranziții succesive și prin negarea negației, presupunînd ca singur factor activ stimulator al întregului proces factorul subiectiv *l'être*, care este lumea posesiunii, lumea exterioară, „le monde de l'avoir” fiind de fapt pasivă, indiferentă exterior proceselor intime ale dedublării kafiene. În treacăt fie spus, Ernst Fischer se apleacă cu mult mai mare atenție asupra raporturilor dintre Mit și Realitate, urmărește nu ca Garaudy factorii de compensare, obiectivările conștiinței ci modul în care opera lui Kafka reflectă paradoxul social al Europei post-belice, paradox care constă în faptul că tocmai datorită caracterului ei înapoiat, monar-

hia habsburgică a putut manifesta cu mai mare netezime fenomene care decurg din declinul general al capitalismului, din procesul său mondial de descompunere. Într-o monarhie supusă birocrației cum era cea habsburgică — raționează Fischer, — alienarea universală se manifesta cu mai mare putere. Lumea în care trăia Kafka era o lume a ierarhiei și „înstrăinării”, opera lui Kafka este reflectarea pe diferite planuri a acestei lumi. Dar aici nu e vorba de a ne opri numai la o asemenea semnificație, care pentru Fischer poate avea o însemnătate primordială, ținînd seama de condițiile specifice de astăzi, ale intelectualității austriace. Ceea ce Kafka și Robert Musil au descris, depășește tragicomedia monarhiei danubiene, a cărei cădere a constituit de altfel un semnal de alarmă pentru întreaga Europă. Opera lui Kafka a anticipat o experiență fundamentală — trăită de ansamblul societății capitaliste — abia după cel de al doilea război mondial. Mai mult încă decît Fischer, Garaudy adoptă acest punct de vedere mai larg „universal”, însă subestimează implicațiile sociale imediate ale operii kafiene.

După Garaudy conștiința subiectului este aceea care se dedublează, care devine „conștientă de activitatea sa proprie, în fața pasivității lumii posesiunii” (pag. 159). Aceasta este prima contradicție de care ia act subiectul, conștiința contradicției între propria sa existență și lumea exterioară, lumea posesiunii. Din nou însă și la nivelul lumii interioare, unitatea se rupe, căci subiectul (Kafka) devine conștient de existența unui nou conflict, de data aceasta pe planul conștiinței, de existența contradicțiilor sale interioare, de antinomia între profesione și vocație, de contradicția dintre tendința religioasă și revoltă, contradicții care nu pot fi surmontate decît prin obiectivarea în artă. Arta ar părea o supremă obiectivare, dar lucrurile nu stau așa, dat fiindcă aici se re-

levă o nouă contradicție: contradicția dintre limbaj și mit, „a cărei unitate și opoziție conferă operei mișcare și viață“. Ultima sarcină pe care și-o propune Kafka, definită astfel de Garaudy: a indica „transcendența“, îl obligă pe autorul „Castelului“ să încerce prin limbaj o performanță imposibilă: „Eu caut întotdeauna să comunic ceea ce este incomunicabil, să explic ceva inexplicabil“ scrie Kafka către Milena. Iar în Jurnal, adaugă: „Un asemenea drum încearcă obținerea unor prerogative care depășesc capacitatea omului“. Punctul de vedere al lui Garaudy derivă astfel mai puțin din analiza caracterului de reflectare, din examenul valorii de cunoaștere a lumii exterioare, din ceea ce criticul Fischer denumește „Umwelt“, adică din analiza lumii înconjurătoare prin prisma operei kafkiene, cât se referă mai mult la dialectica conștiinței nefericite în creația autorului „Metamorfozei“. În general, ni se pare că se limitează oarecum mesajul social al operei lui Kafka, cauzalitatea socială a comportării eroilor săi, caracterul polemic al parabolei kafkiene în favoarea unei cazuistici ușor intelectualiste. Dacă la Fischer acest mesaj social este scos în relief cu putere, la Garaudy conceptul de înstrăinare este supus unei prelucrări hegelianizante.

Trasarea de către Garaudy a unei asemenea fenomenologii a spiritului dă studiului său un aspect sistematic și totodată ingenios, fiindcă include și explică toate contradicțiile kafkiene, sintetizează diferite interpretări. Într-adevăr, în raport cu alte studii, unde se lasă deliberat sau în chip forțat la o parte o serie de date, afonisme, care contrazic diversele interpretări, Garaudy poate „asimila“ în construcția sa cele mai contradictorii citate și afirmații din Jurnal sau corespondență (pentru a nu mai vorbi de operă), prezentându-le ca momente ale dialecticii kafkiene și justificându-le printr-o adevărată „fenomenologie a spiritului“. Diferitele trepte

ale „alienării“ sînt adevărate momente ale devenirii „conștiinței de sine“ în „conștiință pentru sine“, și în această postură atât apare totodată ca termen final, obiectivare supremă și în acelaș timp expresie a unei contradicții irezolvabile. Reliefind elementele raționale, ingenioase și coerente ale acestei prime încercări masive de explicare a „totalității“ lui Kafka, nu putem în acelaș timp să nu reliefăm „hegelianismul“ acestei construcții riguroase în sensul că mediațiile, „treptele“ procesului dialectic, sînt deduse pe cale speculativă, cu excepția primei trepte („lumea trăită și contradicțiile ei“) care își găsește o justificare obiectivă. În schimb „lumea interioară“ este văzută ca o lume pur speculativă, dominată de faimoasele parabole din realitate, tocmai în antinomiile „acțiunii și rațiunii“, motricea ambiguităților parabolei kafkiene.

În încercarea de a-l explica pe Kafka, Garaudy pornește de la interior spre exterior și construiește dialectica sa în primul rînd pe conceptul hegelian de „interioritate“. Artă nu este reflectare a lumii și a experienței exterioare ci dedublare, alienare. Într-un asemenea context, atenția criticului merge mai degrabă către documentele personale decît către operă. Jurnalul intim al lui Kafka devine în interpretarea lui Garaudy rezervorul de fraze-cheie, emblematice, care oglindește adîncimea crizei spirituale a scriitorului: „Situația mea este insuportabilă fiindcă contrazice unica mea dorință și unica mea vocație — literatura. Cum eu nu sînt decît literatură și cum nu pot și nu vreau să fiu nimic altceva, situația mea nu mă va putea încînta, ea nu va putea decît să mă distrugă totalmente. Eu nu sînt departe de a fi“ (distrus n.n.) (21.VIII.1913). Este evident că „mesianismul“ lui Kafka, dorința de a-și consacra întreg timpul literaturii, sentimentul că pe linia aceasta are o „misiune de îndeplinit“ au jucat un rol fundamental în refuzul de a-și întemeia un cămin, după cum tocmai în acest ultim

refuz poate fi văzut, de asemenea, pe de altă parte și expresia covârșitoare a sentimentului de insecuritate materială. Iată două elemente de ordin diferit, chiar opuse în semnificația lor, dar care conferă o justificare materială, concretă, ascetismului său. Continuăm de-asemeni să credem că nu este nici o „vulgarizare“ a mesajului kafkian, văzînd în parabolele kafkiene, în celebra parabolă a Legii din „Procesul“, sau în parabolă „Mesajului“ nu numai „o proiecție a situației existențiale“ a scriitorului ci un prim sens legat de o experiență socială mai vastă, proiecții ale situației Petiționarului din Instituția la care lucra Kafka. În parabola Legii, cel care stă în fața porții și nu este lăsat să intre, este singurul care are dreptul să intre pe acea ușă, construită special pentru el, dar el nu știe acest lucru. El se prezintă ca un petiționar oarecare, așteaptă la nesfîrșit ca cineva să-i îngăduie intrarea. Ce simbol excelent al „muncitorului supus“ fără conștiința de clasă, al acelor „ființe umile“ care „în loc să ia instituția cu asalt“, „vin să ne solicite“ (pasaajele între ghilimele sînt din convorbirile lui Kafka cu Ianouch). În parabola Messengerului, aceasta nu ajunge niciodată la destinație, căci după ce străbate nesfîrșite săli și curți interioare, se pierde definitiv în Cetate, unde rătăcește de mii de ani. Iată un simbol direct al neîncrederii lui Kafka în capacitatea oamenilor de a înțelege, de a primi mesajul. În parabola „Curierilor“ „acestora „li se oferă ocazia de a alege între a deveni regi sau servitori ai regelui. Ei preferă ultima alternativă, așa cum ar fi ales și copiii“. Ca atare, ei trebăluiesc prin oraș, ar dori să pună capăt unei asemenea vieți mizerabile, dar nu îndrăznesc să se revolte (sau să moară) din cauza jurămîntului de credință. Răsună deci și aici același motiv kafkian : oamenii duc o existență absurdă, nu atât din cauza neputinței lor reale, ci fiindcă iau prea în serios sarcinile care li se conferă în mod absurd. În sfîrșit, pa-

rabola măsurătorului hotarnic care așteaptă o viață întregă favoarea Caste-lului, prezintă analogii impresionante atît cu destinul lui Joseph K. cît și cu petiționarul din parabola Legii. Există aici motive fundamentale ale operei kafkiene care, cu tot sensul lor alegoric ipostaziază după părerea noastră în primul rînd relații și contradicții din „lumea trăită“. Garaudy, după părerea noastră, folosind în genere mai mult corespondența în jurnalul, precum și prozele scurte, neglijează analiza sociologică și filozofică a lucrărilor „clasice“ ale lui Kafka : „Procesul“, „Castelul“ și „Metamorfoza“.

Din această cauză, mecanismul „alienării“, dialectica generalului și a particularului, ipostazierea cotidianului se bucură comparativ de o atenție mai redusă decît „dialectica spiritului“. In-suși conceptul de „alienare“ este uneori confuz : alienarea și conștiința alienării apar astfel ca o obiectivare („D'un réalisme sans rivages“ pg. 159, 160, 223), iar alteori ca o dedublare, ca o scindare, ca o desfacere a unității personalității. Alienarea apare uneori ca o „realizare“ a personalității pe plan spiritual sau, mai direct, pe planul activităților creatoare, alteori ca o manifestare a neputinței, a incomprehenșiunii. Ambele interpretări se pot susține cu aceeași îndreptățire. Și totuși Kafka este foarte explicit chiar în Jurnalul său. Imposibilitatea de a suporta viața sau mai exact continuitatea existenței este determinată de „Sentimentul îngrijorător că în timp ce totul este gata în mine pentru un mare travaliu poetic, travaliu care ar fi pentru mine o divină destrămă-re și o adevărată înălțare la birou, de dragul unor hîrtoage mizerabile, trebuie să-mi smulg o bucată de carne din acest corp, înzestrat cu o asemenea capacitate de fericire“ (4.X.1911).

„Pentru mine existența aceasta este o existență teribilă, căci n-are altă ieșire decît nebunia“ (19.II.1911). Arta apare cînd ca un efort suprem de deza-lienare, ca o regăsire a unității origi-

nare („existența mea reală începe cu crearea operei“), cu mișcarea invincibilă prin care menține „tensiunea către absolut“, pentru ca altădată, această tensiune către absolut să apară ca o expresie a incapacității de a o exprima prin artă. Dacă studiul lui Fischer este prima exegeză solidă de pe baze marxiste a operei, studiul lui Garaudy rămâne prima lucrare serioasă, atât în literatura marxistă, cât și în afara ei, de interpretare a omului Kafka, a lumii sale interioare, a legăturii dintre mitologia operei și „Jurnal“; prima lucrare în care dialectica este pusă în chip creator la contribuție (deși uneori în spirit idealist) pentru a degaja semnificațiile unei personalități artistice de tipul lui Kafka, de a reliefa contradicțiile unei opere artistice în care procesul de dedublare și polivalență al semnificațiilor a atins un grad atât de avansat.



În studiul său, Ernst Fischer pornește dimpotrivă de la exterior la interior, de la situația monarhiei austro-ungare (paradoxul Austriei), de la o analiză minuțioasă a mecanismului birocratic în „Procesul“ și „Castelul“. Omul a devenit un „caz“, un „dosar“, care nu are de-a face decât cu instanțele inferioare, cu mica birocrație. Eroii lui Kafka își fac intrarea într-o lume unde profesiunile își pierd orice conținut real. În „Castelul“, primarul satului îi spune măsurătorului hotarnic K.: „Ați fost angajat ca măsurător, așa cum spuneți, dar din păcate, nu avem nevoie de măsurători hotarnici... Într-o administrație atât de vastă ca cea a comitatului, se poate întâmpla ca un birou să decidă una, un altul alta; birourile se ignoră între ele, controlul superior este cu mult mai precis, dar prin natura sa, vine întotdeauna prea târziu și de aceea se nasc uneori confuzii“. Fischer leagă direct explicarea lui Kafka de teoriile lui Marx asupra înstrăinării. Într-un alt

studiu, anterior, Fischer explica opera lui Heinrich Kleist, romantismul, paseismul utopic, antiliberalismul prin faptul că artizanatul, după care tânjea poetul german, oferea poetului o relativă libertate, posibilitatea de a se pune de-acord cu el însuși și cu lumea.

Produsul fabricat de artizan este un tot, neînstrăinat față de producător și care, de la proiect la realizare, apare într-un context cu desăvîrșire limpede, înconjurat de un „nimb“ amical, de mîndria și căldura producătorului. Cîtînd celebrele teze ale lui Marx din „Manuscrisele din 1844“, Fischer subliniază cum în Kafka problema profesiei, a muncii devine sursa unor contradicții și conflicte decisive. Protestul împotriva parcelării, împotriva separării muncitorului de produsul muncii apare ca o temă semnificativă în „America“, unde lîfboy-ul este deplîns de Kafka pentru că sarcina lui constă numai în a apăsa pe un buton, îngrijirea și repararea mecanismului fiind încredințate mecanicilor hotelului etc. În capitolul introductiv al „Fochistului“, ierarhia este atât de rigidă încît Karl Rosmann, micul burghez, aflat între „două clase“, nu poate face altceva decît „strînge mîna fochistului, purtînd-o la piept ca o comoară la care trebuie să renunți“. Trebuie spus însă că Kafka nu zugrăvește nici procesul muncii și — cu excepția unor figuri episodice din America — nici în mod direct pe muncitori. Kafka zugrăvește în primul rînd solitudinea micului burghez — a micului burghez salariat, funcționar, „înstrăinat“ într-o activitate inutilă și confuză, depersonalizat de birocrațism, precum și indirect, — mai ales în parabole — pe muncitorul umil, fără conștiință de clasă, care succesiv speră și se resemnează, și iar speră, trăind într-o continuă încheștare cu brutalitatea și cu „spiritul de dreptate“ al societății burgheze. **Cu cît vom încerca să dăm o definiție mai științifică noțiunii de înstrăinare (și definiția o vom găsi mai precisă, mai încheștată — în chip firesc, mai târziu**

decît în manuscrisele din 1844, în capitoul „Feuerbach“ din „Ideologia germană“), cu atît ne vom da seama cã scriitorul oglindește nu o condiție universală a alienării ci înstrăinarea micului burghez, într-un fel criza, destinul unei părți a micii burghezii în societatea capitalistă. În acest sens, trebuie înțelese și toate încercările sale de a găsi o „ieșire“ din impas. Căutarea unei „soluții“, unei „ieșiri“ este esențială operei lui Kafka. Pînă și în momentele cele mai grele, mai disperate subzită la Kafka un suflu de speranță, sentimentul unei alte lumi posibile. E adevărat însă că, spre deosebire de ceea ce spune Ernst Fischer, acest presentiment este colorat de unele elemente propriu zis religioase. În spiritul acestei teze, s-ar putea invoca un fragment chiar din corespondența lui Kafka cu Max Brod, pe care o citează Fischer : „Cînd examinez țelul final pe care îl urmăresc, ajung la concluzia că eu nu caut efectiv să devin un om credincios, cu frica lui Dumnezeu, sau să satisfac un tribunal suprem, ci dimpotrivă să domin cu privirea întregul univers uman și animal, să-i înțeleg preferințele esențiale, dorințele, idealurile etice, și să mă dezvolt cît mai repede ; în așa fel încît să pot fi agreabil tuturor ființelor... Pentru a mă rezuma, pentru mine importă numai judecata animalelor și oamenilor“ (Max Brod, Franz Kafka, Gallimard, p. 275). „Omul — spune Kafka într-un aforism — nu poate să trăiască fără o încredere susținută că există ceva indestructibil în el însuși, deși s-ar putea ca acest element indestructibil ca și certitudinea în existența lui să rămînă latente de-a lungul întregii sale vieți“ (Max Brod, p. 279). Cu alte cuvinte, aici regăsim o versiune kafkiană a teoriei autoperefecționării, compatibilă cu o viziune religioasă, însă care nu se identifică cu ea. Aici există o premiză a unei etici transcendente, de nuanță teologică, dar în primul rînd un umanism imanent. Este greșit, prin urmare, a identifica gîndirea lui Kafka

cu teologia dogmatică, cum face, de pildă, executorul său testamentar, Max Brod, sau de a considera dimpotrivă, „Procesul“ sau „Castelul“ ca proiecția unui „dezacord etern între om și Dumnezeu“, ca eșecul omului în fața lui Dumnezeu“ ; dar nu se poate nega — și aici regăsim unul din aspectele „alienării“ kafkiene — prezența unor puternice elemente conștiente și inconștiente, cu substrat religios. Problema este mai complexă decît apare în studiul lui Fischer care neagă orice influență religioasă apreciabilă asupra gîndirii lui Kafka. În sentimentul de culpabilitate al eroului kafkian există o proiecție indirectă, un ecou al teoriei „păcatului originar“, ecoul lipsei de încredere în eficacitatea acțiunii sociale, dorința de a nu se lăsa în căutările sale „abătut de bucuria de a trăi caracteristică unui om sănătos și util“. Pe de altă parte, Kafka nu a fost propriu zis un resemnat, un dezgustat de viață, un predicator al nefericirii și umilinței. În „Jurnalul“ său, Kafka a vorbit pînă în ultimele zile de o „luptă“ pe care o ducea cu existența, a făcut elogii, după Goethe, al dragostei și al vieții (Janouch op. cit., pg. 62), al „timpului etern al copilăriei“, al „generozității vieții, care se găsește răspîndită în jurul fiecăruia... în abundență, însă ascunsă într-o adîncime invizibilă, foarte departe. Generozitatea aceasta a omului se găsește undeva, jos, și atunci cînd apelăm la ea nu se arată deloc dușmămoasă, refractară sau surdă. Dacă o invocăm cu cuvintele potrivite, pe numele ei adevărat, ea va veni“. (Jurnal intim, 18 oct. 1921, p. 189). „Lupta — scrie Kafka înainte de moarte, cu regretul de a nu fi luptat împotriva maladiei, — lupta mă umple de o bucurie care depășește facultățile mele, capacitatea mea de rezistență“. Kafka își exterioriza întotdeauna o repulsie atroce față de autoritățile oprimate, care „smulg darurile existenței și le închid sub obroc“, deplîngînd „mizeria și umilința“, însă manifesta o rezervă semni-

ficativă atunci cînd era vorba de propria sa situație, neadmițînd posibilitatea unei soluții senine, unei fericiri pentru sine — considera însă o datorie, o obligație, în a o căuta pentru ceilalți. Numai în ultimele zile ale vieții înțrează eroarea de a se fi lăsat, în chip tacit, cuprins de pesimismul absolut în ceea ce privește propria sa soartă. Kafka a fost scriitorul și omul cel mai puțin „egoist“, introspecțiile sale dureroase, prelungite decurg din caracterul esențialmente critic al intelectului său, din tendința către o căutare necruțătoare și neconținută a adevărului, și nu dintr-o contemplare maladivă, narcisistă a propriului eu, nu dintr-un bovarism psihologist. Propriul eu rămîne pentru Kafka un teren de „cercețare“ cu valoarea unui „model“, cum se spune în știință — cu valoarea tipologică care întrunește aproximativ condițiile, însușirile și defectele unei anumite categorii, a micului burghez aflat „între clase“ și a unui anumit spațiu geografic cu coordonate istorice bine determinate: acel Mittel Europa interbelic de care vorbeam la început. În sensul acesta trebuie interpretat și aforismul: „eu caut istoria mondială a sufletului meu“. Dar dincolo de interesul firesc tipologic, dincolo de această calitate, de a explora condiția omului prin intermediul autoexplicării, dincolo de tendința riguroasă, ascetică de a-și construi o existență conformă propriilor sale norme, Kafka nu manifestă nici un fel de vanitate, el rămîne cum scrie undeva Milena „cel mai modest scriitor“, care și-a asumat „un mandat cu care n-a fost însărcinat de nimeni“ (Jurnal, p. 222). „Eu am asumat în chip riguros negativitatea timpului meu, care îmi este foarte aproape, pe care nu am dreptul s-o combat dar pe care, într-o anumită măsură, am dreptul s-o reprezint... sînt un sfîrșit și un început“ (p. 22). Acesta este un citat cheie, fundamental pentru înțelegerea operei lui Kafka, care vădește un moment de luciditate extremă, conștiința ascuțită

a alienării sale. Într-un asemenea context trebuie înțelese și celelalte două aforisme, după părerea noastră esențiale, prin care își definește misiunea de scriitor „angajat“, și, în același timp, imposibilitatea de a aduce pînă la capăt această misiune, ruptura violentă dintre mijloc și scop, care nu îngăduie să se elibereze de ambiguități. Primul: „Eu sînt un căutător de fericire“; al doilea: „Există un scop, însă nu un drum, ceea ce numim drum este ezitare“ (Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir“ în „Préparatifs de nocces à la campagne“). Demersurile omului și aspectele contradictorii ale operei devin astfel comprehensibile. Kafka oferă el însuși „cheile“ reconsiderării sale.

În studiile consacrate lui Kafka, precum și în analiza dialecticii operei kafiene, în lumina conceptului de înstrăinare, nu se pare că în genere se neglijează cîteva aspecte importante. În primul rînd, nu sînt încă suficient analizate social, filozofic, artistic în conexiunea lor, ca aspecte complementare cîteva direcții principale ale aspirațiilor kafiene: în al doilea rînd, refuzul de a intra în vîrsta adultă, concepția unui timp etern al copilăriei, ca mijloc de a păstra nealterat climatul propice realizării vocației, și mai ales inocența adolescenței ca „barieră“, ca „refugiu“ împotriva relelor societății burgheze. Într-o accepție foarte precisă, viața adultă înseamnă pentru Kafka întregul cortegiu al obligațiilor și răspunderilor familiare, înseamnă irupția problemelor legate de carieră, de lupta pentru existență, de luarea în considerare a valorilor dominante în societatea burgheză. Viața adultă însemna pentru Kafka fețișismul banilor și al prestigiului social; în sfîrșit, și mai ales, întreg șirul de probleme legate de relațiile complexe între sexe. Dorința sa de a întemeia o comuniune stabilă cu o femeie, de a avea un cămin, viziunea unei fericiri conjugale erau contracarate de frica de

a nu fi în stare să-și asume „sarcina unei alte ființe”, să înfrunte din punct de vedere fizic și intelectual „dificultățile unei vieți în comun” (citate din Jurnal). Aceste „greutăți ale vieții în comun” exagerate, poate, de un exces de imaginație, de presentimentul de a nu fi „construit pentru fericire”, îl mortificau și îi stârneau o nostalgie către plenitudinea existenței, îi creau pe de altă parte o frică insurmontabilă față de incompreensiunea, de lășitatea și vanitatea implicită în relațiile cotidiene cu o femeie. Acest tip de dualitate se reflectă aidoma și în conștiința eroilor săi. De aici, frica lor de a intra în viața adultă, groaza de căsătorie, teama față de perspectiva constituirii unei familii. Raban din „Pregătirile unei nunți la țară” consideră mariajul o perspectivă de-a dreptul funestă; și își exprimă dorința — în perspectiva aberantă caracteristică eroilor kafkieni — de a deveni un coleopter, numai și numai pentru a evita căsătoria. Toate operele de tinerețe ale lui Kafka exprimă aceeași groază, se întemeiază pe același reflex. În „Verdictul”, nevroza himerică a eroului la perspectiva căsătoriei se combină cu sentimentul de culpabilitate, cu resentimentul eroului față de tatăl care îl împinge spre un asemenea gest funest. În „Metamorfoza”, toate răspunderile vârstei adulte sînt evocate de Gregor Samsa, în al cărui destin trebuie văzută o alegorie a demenței paranoice, cu un punct culminant care este o adevărată transpoziție în stil expresionist. Gregor Samsa este literalmente zdrobit de presiunea obligațiilor familiare și lunile care preced metamorfozei, prezentate în chip de flashback sînt luni „de virf” în ceea ce privește avalanșa de dificultăți care se abat asupra proaspătului cap de familie. Samsa suferă un clasic „breakdown”, o risipire a minții, structura măcinată și ținută în loc cu slabe proptele se curmă deodată de la mijloc și se năruie. Acesta este sensul „Metamorfozei”.

În opera lui Kafka, femeia există în două ipostaze fundamentale: în primul rînd, ca un mit erotic, ca o necesitate sufletească, ca o creație a idealismului afectiv; și în al doilea rînd ca o proiecție a universului cotidian, un univers nestatornic și indiferent, în care bărbatul rămîne mereu o victimă a improvizațiunii și absurdului iar femeia-meduză constituie un pretext de nevroză și pesimism. Aceasta este postura în care o recunoaștem pe Frieda, prietena atotputernicului Klammm din „Castelul”, pe secretara avocatului N. din „Procesul”, pe vecina de cameră a lui K. etc. Într-o asemenea postură împerecherea apare ca un act animalic îngrozitor, ca o veșnică substituție, a bărbatului într-un univers intersubstituibil.

Kafka nu are mistica transfiguratoare a marilor romantici care fac din dragoste o vocație, nu compune declarațiuni focoase, nu vede îngeri cu ochi suavi, incandescenți; însă personalitatea sa este devastată de obsesia platonice a unei femei fictive, simte constant o necesitate spirituală și afectivă. Cineva care ar citi corespondența lui Kafka — în special scrisorile către Milena — ar putea bănuși — de asemenea — că o mare parte a simbolurilor cu care operează Kafka, descind dintr-un proces de transpoziție a modului erotic, reprezintă „chei” care desleagă enigma amorurilor sale nerealizate. Ceva adevărat există într-o asemenea supoziție, fără însă ca acesta să fie unicul nivel al descifrării simbolurilor. Ba dimpotrivă. În general, el este de o discreție desăvîrșită în ceea ce privește legăturile sale de dragoste, detestă sentimentalismele și pseudogîngășiile, ca și elogiul platonice al eternului feminin. Și în această direcție apare dualitatea fundamentală a poziției sale. Căci, pe de-o parte — așa cum am arătat — Kafka își dădea perfect de bine seama că o căsătorie nu i-ar fi dat nicidecum liniștea necesară activității cerebrale, ci l-ar fi sugrumat ceva mai curînd cu

grijile și contrarietățile casnice, pe care scriitorul nu le-ar fi putut suporta. Iar, pe de altă parte, este cert că Franz Kafka, fără a tinde către o comoditate burgheză, avea — cel puțin ideal — nostalgia unei situații relativ sigure și nu ar fi dat înapoi în fața unei existențe pașnice, cu o familie solid constituită. Cel puțin — pe plan ideal — această năzuință, și imposibilitatea de a o realiza rămâne una din constantele existenței sale.

Pentru a rezuma deci: Kafka este conștient de răspunderea zdrobitoare care-i revine omului, dar în același timp se consideră lipsit de posibilitatea de a purta această răspundere, trăind într-o tensiune permanentă, în anxietate și în spaimă. Frica îl atacă pînă la rădăcinile existenței. Jurnalul său este oglinda acestei sfișieri, pe care o regăsim în operă proiectată asupra eroilor săi care se consideră vinovați de această incapacitate de a purta răspunderile vieții adulte și plătesc pentru aceasta. Atins de o afecțiune pulmonară, în 1917, Kafka însuși refuză să se trateze ani de-a rîndul, neîncrederea sa față de doctor și leacuri, fiind de fapt reflecția unei resemnări fataliste de ordin teologic, agravată de sentimentul că incapacitatea sa de a lua o hotărîre în ceea ce privește căsătoria cu logodnica sa duce în mod inevitabil la nenorocirea ființei iubite. „Leziunea mea pulmonară — scrie el în *Jurnal*, cu data de 16 octombrie 1917 — nu este decît un simbol al cîrniei a cărei inflamație se numește Felicia și a cărei profunzime se numește justificare“. (*Jurnal*, p. 183). Într-o scrisoare către Milena, Kafka scrie: „Răul plămînilor nu este decît o revărsare a răului moral. M-am îmbolnăvit acum patru sau cinci ani, de cînd m-am logodit pentru prima oară“ (după Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, p. 18). O recunoaștere de o asemenea natură nu este pur întîmplătoare, el însuși vede aici expresia unei pedepse imanente, a unei vini imanente, care reflectă adversitatea dintre el

și lume. „M-am sfișiat eu însumi... Lumea și Felicia, ca reprezentant al ei, pe de o parte, și eu pe de altă parte, angajați într-un conflict insolubil, toate acestea sînt pe cale să-mi sfișie propriul corp“ (*Jurnal intim*, p. 280). Cu alte cuvinte, Kafka se simte angajat, dar în același timp are conștiința difuză că nu-și poate respecta angajamentele. Într-adevăr, din mulțimea temelor kafkiene: fragmentarismul psihologic, fărâmițarea personalității, lipsa de continuitate și intermitențele afecțiunii umane, uitarea, oboseala, frica, alienarea, complexul de inferioritate rasială, imaginea obsedantă a unei birocrății ineluctabile, conflictul între părinți și copii (le-am enumerat numai pe cele care au o semnificație în lumina unui determinism social al psihologiei umane, adică cele care reflectă mijlocit în psihologie situația socială a autorului), mi se pare că aceea care oferă punctul de vedere cel mai adecvat pentru a urmări dialectica operei kafkiene în posteritate este acest motiv al căutării și interogării capacității omului de a face față propriilor răspunderi pe diferitele planuri ale existenței. Iar concluzia inevitabilă este neputința, imposibilitatea, eșecul unei asemenea căutări. Printr-o asemenea rezolvare — sau mai bine zis printr-o asemenea statuare a imposibilității de a rezolva această problemă — Kafka este părintele întregii literaturi moderne occidentale care proclamă eșecul ca expresie fidelă a relațiilor și tentativelor umane. Dar spre deosebire de această literatură, care consideră inutilă și irațională punerea problemei, care postulează dintru bun început inutilitatea tentativei, refuzînd să-și asume răspunderea, alegînd o soluție evazionistă sau capitulînd în fața comandai sociale a capitalismului, Kafka își asumă integral răspunderea acestei căutări și interogări. Aceasta reprezintă o distincție fundamentală, o deosebire fundamentală între Kafka și Joyce de pildă sau între Kafka și o mare parte a literaturii occidentale con-



temporane, incluzind unii din așa zișii continuatori ai săi direcți sau indirecti (Beckett, Jean Vauthier, Maurice Blanchot, Rex Warner, Romain Gary, etc.), cei care consideră a fi „integrat” lecția kaffkiană în cadrul unei noi etape a literaturii. Și nu poate fi decit salutat faptul că în opera și în activitatea unor Sartre sau Simone de Beauvoir, în dramaturgia lui Frisch sau Dürrenmat (în piese ca *Andorra*, *Fizicienii* și chiar în *Biedermann și incendiarii*, *Vizita bătrânei doamne*, în operele scrise de Camus înainte de ruptura cu grupul de la *Temps Modernes*, înainte de *La Chute*) s-au menținut vii nu numai ambiguitățile mesajului kaffkian, ci această tentativă către căutare și întregare, această asumare a răspunderilor unei literaturi „angajate”.

Dar și aici trebuie menționat că între Kafka și Camus, de pildă, distanța este de patruzeci de ani, deci aproape o întreagă epocă istorică, ceea ce conferă o altă nuanță poziției lui Camus Kafka moare cinci ani după Revoluția din Octombrie și realitățile leninismului îi apăreau ca printr-o ceață groasă : cu toate acestea, Kafka rămâne interesat de Revoluția din Octombrie, însă nu are perspectiva de ansamblu, considerând revoluția o „afacere religioasă”, un mesianism „răsăritean”. Pentru urmașii lui Kafka, după patruzeci de ani, după coșmarul pe care l-a reprezentat fascismul și cel de-al doilea război mondial, experiențele pe care protagoniștii moderni ai literaturii neangajate le-au trăit nemijlocit, lumea lui Kafka devine mai „actuală”, în acelaș timp, progresul social, existența unui lagăr al socialismului oferă premisele „depășirii” ei. Rezumind : lumea în care trăia Kafka era o lume a birocrației burgheze atotputernice, o lume a ierarhiei „înstrăinării”, opera lui Kafka este reflectarea pe diferite planuri a acestei lumi, autorul integrând ceea ce trăise în mediul familiar, social, pe plan religios, cultural și meditănd pe baza situației sale personale, a

conflictului dintre funcție și vocație, asupra totalității existenței. Opera lui — așa cum am arătat — nu reprezintă desigur o oglindire completă a acestei lumi, dar nu este pur și simplu nici expresia singulară a unei sensibilități refulate. Ea este în totalitatea ei o lume a alienării, o lume limitată, care exclude lupta clasei muncitoare, lupta activă împotriva răului. Este o lume manicheistă, dar o lume care depășește opoziția teologică dintre bine și rău. Ținând seama de asemenea caracteristici fundamentale, nu mai este îngăduită respingerea, identificarea operei lui Kafka cu literatura decadentă contemporană, ignorarea unor principii de bază a operei lui Kafka (căutare, întregare, angajare) și a repeta fără încetare că Franz Kafka este un mic burghez decadent, un pesimist corosiv sau părintele „aliteraturii”. A folosi termenul de „kaffkian” în sens prejorativ — așa cum face de pildă Alfred Kurella în revista Sonntag, în articolul în care Kafka este denumit pur și simplu „un poet expresionist al epocii pragheze”, apare ca o derogare de la înseși principiile marxiste ale cercetării literaturii și derivă de la ceea ce încă compatriotul său Bertholt Brecht denumea un „concept sumar al decadenței”.

### **Metoda artistică : „realismul”, „fantasticul” „miraculosul” și „alegoria”**

Interzicându-și să meargă direct la țintă, Kafka recurge la un lung înconjur ; „adevărul îl obligă” — cum scrie el — îl împinge pe un drum întortocheat, în care regăsim diferitele proiecții ale subiectivității umane : miturile, simbolurile, aluziile.

Tragedia eroului tipic al prozei kaffkiene constă tocmai în faptul că asemenea imposturi îi determină existența ; realitatea obiectivă începe să

țină de domeniul paradoxului; simbolurile citate, „Tribunalul“, „Castelul“, „Colonia Penitenciară“ întruchipează astfel aspecte ale realității proteiforme, cu care omul modern nu reușește să intre în raporturi normale. Ceea ce conferă acțiunilor eroului un aer enigmatic și paradoxal, ceea ce creează climatul așa de sugestiv este faptul că eroii încearcă să găsească în aceste instituții ale lumii capitaliste pretinsul adevăr absolut iar credința autorului că adevărul ca atare nu poate fi recunoscut, nu i se poate spune, direct, pe nume, dă și stilului un aer enigmatic, atmosfera unui ritual cabalistic. (Kafka a imitat la perfecțiune stilul scrierilor simbolice religioase). Neîncrederea față de adevăr, de limbaj, de demonstrația logică, Kafka o exprimă în mai multe rânduri: „Nu există decât două specii de lucruri, adevărul și minciuna. Adevărul este indivizibil, prin urmare el nu poate să se cunoască pe el însuși (ca adevăr, el este în chip necesar minciună — Jurnal, pag. 89). Poți să cunoști altceva decât impostura? Dacă va fi într-o zi nimicită, tu nu vei trebui să privești în direcția aceea căci atunci te vei transforma într-o statuie de sare“. (Jurnal p. 106).

Parabola kafkiană este o consecință directă a faptului că autorul își interzice de a merge direct la țintă, procedează prin intuiție și simbol, prin analogie și ocoluri. „*Arta zboară în jurul adevărului, însă cu voința bine precizată de a nu-și arde aripile, căutînd în vidul obscur un loc neștiut unde razele de lumină pot fi interceptate*“ (Jurnal, pag. 305). La Kafka folosirea parabolei se bazează pe o anumită concepție a legăturii dintre particular și general care reflectă experiența sa personală, poziția sa singulară față de realitatea pe care o trăiește. Și Kafka — ca și Brecht — consideră parabola ca un procedeu literar rezumativ, sintetic, capabil să desvăluie contradicțiile realității. Kafka intuiește caracterul prin excelență dialectic al parabolei, capa-

citarea ei de a corobora diferite planuri de semnificație, diferite niveluri de interpretare. Însă folosind parabola Kafka nu posedă în același timp și instrumentul capabil să confere o relație coerentă între diferitele semnificații ale parabolei, să facă *solidare* diferitele planuri pe care poate fi interpretată parabola. Cu alte cuvinte, Kafka intuiește în chip spontan dialectica realității, merge mai departe decît aparența ei superficială, sesizează unele laturi esențiale. Însă neavînd o concepție științifică, nu rezolvă contradicțiile dintre esență și fenomen, dintre absolut și relativ, dintre conceptul de clasă și cel general uman. De aceea, el absolutizează diferite aspecte din cadrul raportului dintre individ și societate, și anume acele aspecte care țin de caracterul istoric relativ al acestor raporturi, privind individul mai puțin ca parte componentă a unui grup social cu o anumită poziție față de mijloacele de producție și mai mult ca unitate invariabilă aflată într-un raport invariabil cu întregul. Realitatea îi apare lui Kafka ca un ansamblu de determinări, însă în cadrul ansamblului raporturile dintre determinări sînt invariabile. În al doilea rînd Kafka este atras către parabolă nu pe baza asimilării unei concepții dialectice ca Brecht, ci și fiindcă-și asumă o interdicție de a merge la țintă în chip direct, fiindcă este convins că limba ca instrument de comunicare nu poate spune nimic fundamental despre adevăr. Tocmai de aceea aplicat cu încordare asupra adevărului, Kafka se simte obligat, de neîncrederea sa față de capacitatea expresivă și gnoseologică a limbajului, la diverse ocoluri, la drumuri întortocheate, interminabile, unde se rătăcește, se pierde și naufragiază. Kafka va aplica în raport cu limbajul tactica neîncrederii pe care o cultivă în relațiile cu exteriorul. Stilul lui Kafka se constituie astfel în jurul pseudo-simbolurilor, care își păstrează aspectul ritual, aerul enigmatic. Însă Kafka înlocuiește

deslegarea enigmei printr-o aglomerare a unor semnificații contradictorii și ambigue care o face impenetrabilă, printr-o nesfârșită argumentare „pro și contra” în legătură cu semnificația fundamentală a simbolului. Astfel, iluzia verbală susține, prelungește prin toate mijloacele iluzia optică care duce la acel aer enigmatic și ocult atât de caracteristic prozei kafkiene, unde parabola, devine — ca și în scrierile talmudice — expresia unei dispute interminabile între diferitele ei interpretări iar sensul ei pare să participe simultan la două lumi diferite: la una vizibilă și alta invizibilă, două lumi eterogene, însă analoage în fond prin doza ireductibilă de inexplicabil.

Și la Kafka există o încercare de sinteză, o conștiință difuză, repede spulberată a multiplelor posibilități deschise de perspectiva unor noi relații între oameni, de forța dragostei, etc. dar această încercare are o pondere ideologică foarte redusă în raport cu registrul infinit al imposibilităților care rămâne baza permanentă și imediată a viziunii lui Kafka.

„Primul semn care confirmă un început de cunoaștere este dorința de a muri. Această viață pare insuportabilă, o alta — inaccesibilă. Nu îți mai este rușine să dorești moartea; ceri numai să părăsești cât mai degrabă vechea celulă pe care o urăști pentru a fi transferat într-o celulă nouă pe care te vei învăța s-o urăști. O rămasă de speranță te face totuși să crezi că, în timpul transferului, stăpînul va trece prin coridoare, va privi prizonierul și va spune: „pe ăsta să nu-l băgați în închisoare; va veni la mine” (Aforismul 13; Preparative de nuntă la țară, p. 38). „Se întâmplă acum, cam ceea ce se întâmplă întotdeauna pe aleile din parcuri toamna: abia drumul este măturat, că se acoperă din nou de frunze moarte”. Transparența prozei kafkiene, folosirea genurilor clasice sînt simple pretexte, sînt un vehicul comod prin care se urmărește alte

scopuri decît în realism. În ciuda reînnoitelor încercări de a pune accentul pe semnificația literală, imediată a prozei kafkiene, încercări care aparțin în chip semnificativ, în special unor partizani ai „noului roman” (N. Sarraute) sau ai suprarealismului, sensul operei kafkiene apare întotdeauna mediat. Cu alte cuvinte, „Procesul” nu ne spune prea multe despre condițiile concrete ale modului în care funcționa justiția cehoslovacă după primul război mondial, „Castelul” nu are nici o legătură cu viața la țară și profesia tehnicianului cadastru, „America” nu este nici pe departe istoria unui emigrant în America, „Zidul chinezesc” nu este o cronică istorică, după cum „Amintirile de la Calea ferată din Kalda” nu ne spune mai mult despre taigaua siberiană cît „Colonia penitenciară” despre condițiile de detențiune în insulele închisorilor franceze și portugheze. Personajele lui Kafka nu sînt caractere clasificabile categorial, și nici măcar schițe, nu există relații între ele. În „Procesul”, avocatul, pictorul, unchiul, bona, ușierii, judecătorii, portăreii, aparțin „teoretic” aceleiași lumi (juridice) dar ei nu se cunosc între ei. Vecina de locuință, pentru care Joseph K. contractează o pasiune subită, rămîne complet absentă de-a lungul întregii cărți, devine un „lucru” deși se învîrte în aceeași casă, și reapare într-un chip intempestiv, ca un „deus ex machina” în ajunul executării lui Joseph K. De-a lungul tuturor narațiunilor, îndoiala și suspiciunea, ruptura logică și psihologică coboară nenumărate cortine între eroi și realitate. Imaginile realității sînt în mod grosolan deformate, deși există o analogie între Tribunal și simbolul său, între instituția judiciară și atribuțiile instanței care-l condamnă. Lumea Cauzalității și Identității, relațiile de Spațiu și Timp, separarea dintre somn și trezie, dintre realitate și Iluzie, toate categoriile care ordonează relațiile noastre cu realitatea, fixate prin întipărirea continuă a

experienței, sînt abolite. Abia arestat. Joseph K. din „Procesul“ se gîndește deja la sinucidere. Dar în loc să se sinucidă sau să fugă așa cum dorește pe moment, el se aruncă pe patul său și mușcă un măr. Iată deci din primul moment, eroul instalat nu în realitate, ci în simbol, în simbolul păcatului, Kafka nepreocupîndu-se deloc de faimoasa „logică a personajului“. Totuși cînd gardianul îi vorbește de Legea în numele căreia a fost arestat, Ioseph K. răspunde: „O asemenea lege nu există decît în capul dvs.“, astea, cîteva minute după ce vroia să se sinucidă. Astfel, el crede și nu crede în imaginea „greșelii“ sale, a pretensei sale vini. Acest echivoc îi sfișie existența și înșăși moartea lui are o semnificație ambiguă. Căci mai mult decît o execuție dusă la îndeplinire de doi călăi (care sînt de fapt actori de circ), moartea lui pare o sinucidere căci, spune Kafka, în momentul în care ieșiră în stradă „cei trei formau un singur tot“.

Sub aparențele sale exterioare liniștitoare, eroul kafkian este subiectul unor transformări ciudate: mai întii, el are o tendință extraordinară către metamorfoză. Oricît de stabil pare, el poate deveni pe moment orice: ciine, insectă, șoarece, cal sau chiar obiecte materiale: un pod, o bobină complicată. Aici se exprimă duplicitatea, neputința și fragmentarismul personajului, cu atît mai grave cu cît eroul se ciocnește cu o lume foarte reală asupra căruia dorința sa nu are nici un efect. În primele sale lucrări, o asemenea dedublare o regăsim într-o formă care ține mai de grabă de sfera tradițională a romantismului (supremația visului asupra realității, imprecaziunile lirice ale eroului contra lumii de filistini, de profitori, de conformiști și oportuniști). Ca atare, povestiri ca „Preparative de nuntă la țară“ și „Descrierea unei lupte“ sînt lungi monoloage interioare în care eroul își exprimă propria sa indecizivitate, îndoială, tulburare, simte acut singurătatea, supărarea, insatisfacția,

oboseala sau suspiciunea față de interlocutorii săi. Începînd cu „Verdictul“ care marchează o ruptură decisivă cu concepția operelor de tinerețe, tehnica narațiunii se schimbă radical și are loc o adevărată reduplicare a personajului principal. Eroul nu mai este divizat în propria sa conștiință, ci „diviziunea“ este proiectată în afară, dualitatea devine „de facto“, sub forma unui alter-ego, a unei „sosii“ care există în realitate și care asumă dreptul negativ al existenței sale. Elementele lumii înconjurătoare există aievea, acțiunea acestei lumi care se exercită îndeosebi prin intermediul cuvîntului devine distrugătoare. Pe de altă parte, eroul se descompune, se reduplică, apar *dublurile*. Aceste „dubluri“ nu sînt „analogurile“ perfecte ale eroului, ele au adeseori o **poziție subalternă**, nu seamănă cu eroul, cu toate că fac cu el o masă compactă. Procesul acesta al dedublării urmărește să demonstreze duplicitatea naturii umane, deobicei „dublurile“ exprimînd — în ierarhia rigidă a lui Kafka — principiul negativ, latura de jos a personalității, elementul visceral și haotic. Evoluția este semnificativă de la nuvele la romane și de la un personaj la altul (care, să nu uităm, reprezintă fiecare o „vîrstă“ a autorului).

Dacă în America, șomerul pe care Rosmann îl întîlnește pe vapor reprezintă un alter ego al inocenței, conștiința nevinovată a eroului care se află încă la „porțile răului“, în „Procesul“ și în „Castelul“, apariția unor dubluri urmărește să comenteze nu numai sfișierea eroului ci și alternativa care i se oferă: adaptarea conformistă, acceptarea realității în detaliile ei respingătoare, capitularea în fața forțelor exterioare, tendința secretă și perversă de a justifica ordinea stabilită, faptul împlinit. Gardienii care îi păzesc pe Josef K. în momentul în care îl arestează fac corp cu el, intervin direct în intimitatea sa mîncîndu-i mîncarea, luîndu-i cămășile, sînt și ei — așa cum le arată gestu-

riile — victime ale mizeriei și autorității, etc. La fel, cei doi domni „grași” și „pazii” care îl conduc spre șafod în ziua celei de a 31 aniversări ale sale strângându-l între ei, ca și cum — spune Kafka — „formau acum un asemenea bloc încât nu ar fi putut fi nimicit niciunul dintre ei, fără a fi nimiciți și ceilalți doi”, în sfârșit, ajutoarele Măsurătorului din „Castelul” apar nu numai ca simpli acoliți dar capătă un fel de solidaritate organică cu eroul, denotă în conștiința eroului kafkian o anumită luptă a unor principii opuse, o ciocnire între „partea de jos și partea de sus”, cum se exprimă însuși Kafka într-o notă din Jurnal, o demonstrație a incompatibilității dintre principiile care agită conștiința nenorocită.

Dublurile kafkiene, deși reiau anumite trăsături tradiționale care țin de figura diabolică tradițională, Mefisto, etc., (numai de obicei acești alter-ego sînt mincinoși, dubioși, lacomi, inoportuni, iredponsabili, etc.) joacă rolul unor apariții fantomatice, instabile, care se dispersează cu ușurință tocmai pentru a sugera că eroul nu are nici o putere asupra lor. Sînt siluete nedefinite, care participă la procesul general de estompare a eroului, atît de caracteristic evoluției prozei kafkiene. Ei sînt înserați însă într-un univers foarte real, zugrăvit cu lux de amănunte. Obiectul narațiunii a devenit dintr-un vis — un spectacol aievea. Dar această obiectivitate a descripției este o iluzie optică, tocmai fiindcă exprimă logica riguroasă a timpului de narațiune onirică subiectivă, unde odată postulată premiza metamorfozei, a dedublării, consecvența cu această premiză este dusă pînă la ultimele consecințe, ce duc după sine suprimarea în chip paradoxal chiar a tehnicii visului și a „visului în vis”, precum și a monologului interior, a introspecției, a motivărilor psihologice; căci toate aceste elemente devin inutile în raport cu logica fundamental onirică a narațiunii. „Comportamentismul” eroilor kafkieni este astfel nu o

proiecție a realismului ci a dimensiunii onirice.

Intr-o asemenea lume, o călătorie între două sate în schița „Incurcătură cotidiană” durează prima dată zece minute, în ziua următoare zece ore, iar în după amiaza aceleiași zile numai o secundă. Cărămizile pot urmări omul cu fidelitatea unui cîine („Blumfeld, un celibatar mai bătrîn”). Un șoarece care cîntă poate să-și facă griji asupra relațiilor sale cu stăpînii („Josefina, cîntăreața”). Legile gravitației nu mai trebuie luate în considerare (nu mai sînt valabile de pildă, pentru valeții din „Castelul”, sau pentru cîinii aeriени din „Cercetările unui cîine”). Podurile se pot învîrți de-asupra propriilor lor flancuri („Die Brucke”). Așa încît în momentul în care un om se transformă în coleopter sau cîrțiță (este el oare într-adevăr o cîrțiță?) și cînd aceasta din urmă expune pe larg, cu logica ascuțită a unui metafizician strategia apărării sale, ni se pare că nu este just să considerăm asemenea detalii numai ca „substitute” fabulistice, fantastice, magice. Kafka imită diferite genuri literare, diferite stiluri, inclusiv cel realist, cu scopuri exact opuse intenției estetice obișnuite. De pildă, lumea animalelor la Kafka — de la maimuța care redactează raportul către Academie pînă la Șoarecele din „Josephina cîntăreața”, cîinii din „Cercetări asupra cîinilor”, cîrțița din „Vizuină” — nu acționează ca „oameni în travesti”, nu sînt o zoologie umanizată, nu sînt înzestrate cu calități omeneste în scopuri fabulistice, nu ne găsim, într-un cuvînt, în lumea fabulei. Ci, dimpotrivă, urmărește să sugereze „reducția conștiinței umane”, degradarea omului, a vieții conștiente, sau — în cazul maimuții care face apologia dreptului natural — cînd curba este ascendentă, dimpotrivă, trezirea conștientă, apariția scînteii umane. Kafka este — prin derogare și prin imitație — un excelent pictor animalier. Un cîine care aduimecă o nesfîrșită urmă, o cîrțiță care construiește o labirintică vi-

zuiă, un gândac care se eschivează de nenumărate catastrofe pe peretele unei bucătării ne provoacă desigur o satisfacție estetică imediată, așa cum pantera care atrage toate privirile în vizuina campionului nenorocos ne solidifică surpriza pe care o provoacă un Witz. Uneori o căldură neașteptată pătrunde prin interstițiile operei kafkiene tocmai în paginile consacrate animalelor, acolo unde fenomenul vital apare în prospețimea lui originară. Însă toate acestea nu se exprimă prin intermediul unei „anecdote“, care se lasă citită ca atare, în sensul ei originar sau prin intermediul unei simple epigrame, după cum nu urmărește să formuleze o pildă sau o morală, nu acționează ca o fabulă prin analogie. Sensul abscons se dezvăluie printr-o întortochiere surprinzătoare, prin rotirea cu 180 grade a unei idei ori prin amestecul neașteptat al rutinierului și cotidianului cu Absurdul. De cele mai multe ori, ceea ce urmărește Kafka prin zugrăvirea minuțioasă a comportării unui animal fantastic sau „real“ este reconstituirea procesului de degradare a conștiinței umane, în care intră ca perfect viabilă sugestia unei inhibiții corticale totale de origine schizofrenică, fenomenul de depersonalizare sau de dedublare patologică. Dimpotrivă — procesul invers — trezirea și menținerea acestei conștiințe într-un om redus treptat la animalitate, sugerează în chip paradoxal un proces de recăștigare a facultăților umane, de convalescență a cortex-ului. Există aici reflexul unei credințe oculte în fenomenele de degenerescență universală, o viziune apocaliptică a destinului ginteii umane, nu străină și de un pesimism teosofic. (Kafka l-a consultat pe Rudolf Steiner). În orice caz, pe primul plan nu este în această lume „elogiul“ vieții elementare. Modelul acestei metode este „Metamorfoza“. Dar și în numeroasele proze scurte care dezbate problema, procedeele sunt semnificativ și aruncă o lumină asupra metodei lui Kafka. El nu crează în spiritul fabulei

realiste raporturi de analogie, nu sugerează corespondențe alegorice, nu folosește animalele ca măști, ci dimpotrivă, subliniază uneori degradarea condiției umane, alteori superioritatea morală a animalelor. În „Raport către Academie“, maimuța devenită om expune dificultățile pe care le-a întâmpinat în adaptarea la societatea umană, căci trecerea către umanitate începe prin servitute, prin sentimentul specific uman al „intrării într-un impas“, adică prin pierderea libertății. Eroul fragmentului „Vizuina“ este un animal solitar și fricos ale cărui obiceiuri și caracter sînt descrise ca și cum ar fi specifice unei cîrțițe. El și-a construit o vizuină, în care s-a retras cu totul și nu comunică cu exteriorul decît printr-o ieșire acoperită cu mușchi. El trăiește de mult timp în acest adăpost subteran, unde acumulează provizii și organizează viața sa solitară cu bucurie și seninătate. Totuși, nu se poate împiedica să iasă din cînd în cînd pentru a se asigura că vizuina sa nu este amenințată din afară. Cum el nu poate nici să intre și nici să iasă fără a atrage atenția asupra deschiderii vizuinii, imaginează toate tertipurile și vicleniile pentru a camufla deschiderea, însă nu găsește mijlocul perfect de a evita riscul de a fi descoperit din exterior („există riscuri atât de subtile încît se contracarează ele însele“). Pînă la urmă vizuina, regatul securității absolute, devine locul fricii și îndoielii. Într-o zi, animalul percepe un zgomot care nu încetează și care este imposibil de localizat. Pare să se producă chiar în pămînt, dar în acelaș timp pare a veni de pretutindeni. Animalul nu poate să-l interpreteze decît ca apropierea unui inamic mortal care-l amenință din toate părțile. Neputincios, imaginînd diferite proiecte de reconstrucție, pe care este prea bătrîn să le întreprindă, redus la ipoteze plauzibile dar neverificabile, animalul nu mai trăiește decît în așteptarea morții. O proză de tip contrar care, sub aparența

unei povestiri fantastice cu „morală“, expune un „proces de degradare“, este nuvela „Un campion în greva foamei“. Un tip devenit faimos în arta de a posti, cunoaște la un moment dat o oarecare vogă. Însă el este nefericit, fiindcă impresarul său, temându-se ca atracția să nu mai prindă, îi interzice de a posti mai mult de patruzeci de zile. La un moment dat, arta sa încețază să mai intereseze și părăsit de impresar, intră la un circ unde, eliberat de orice constrîngere, el va putea să-și realizeze visul — postul absolut. Însă nimeni nu se mai interesează de campionul în posturi, nimeni nu-i numără zilele de post, încît, uitat fiind în fundul cuștii sale, uită el însuși de cînd a început să postească. În așa fel, încît într-o bună zi, un îngrijitor care vrea să curețe cușca, descoperă cu uimire că campionul nostru trăiește. În ultimele sale clipe, campionul se confesează: „Am vrut să vă fac întotdeauna să admirați postul meu... Nu am putut face altfel... Fiindcă nu am găsit nici un aliment care să-mi placă. Dacă aș fi găsit vreunul, credeți-mă, n-aș fi făcut fasoane, mi-aș fi umplut stomacul, ca tine și ca alții“. Dar în cușca liberă, în locul campionului este plasată o tînără panteră care va atrage cu siguranță vizitatori. Intenția unei semnificații polivalente cu un sens contrar celui obișnuit, survine într-o formă clasică, „kafkiană“. Setea de absolut simbolizată în schiță de „postul absolut“ este socotită deci mortală, o vanitate care anulează sentimentul vital al existenței. În realitate, toți sînt răspunzători pentru soarta nenorocită a campionului. Lumea îl admiră, îl încurajează întîi și apoi îl părăsește; de vină mai e și impresarul care refuză să-l mai constrîngă, lăsîndu-l să cadă în erezia postului absolut. În sfîrșit, el însuși se vrea admirat, făcînd „artă pentru artă“, sacrificîndu-se pentru o iluzie. Însă semnificația profundă a parabolei este conflictuală, nu se lasă

descoperită, fiindcă toți participanții păcătuiesc în raport cu campionul foamei fie că-l persecută, fie că-l ajută. Soarta lui este pecetluită încă din momentul în care trebuie să se conformeze unor norme care decurg din existența sa socială. Aceste sensuri conflictuale duc astfel la ideea sau mai bine zis la sentimentul ambivalenței, al semnificațiilor echivalente, al sensurilor conflictuale între un plan și altul.

În „Metamorfoza“, procesul de reducere a conștiinței se petrece într-un chip și mai semnificativ. La început, constatînd noua sa stare, dar fără a se detașa încă de multiplele preocupări cotidiene, Gregor se gîndește la meseria sa și la oboseala pe care i-o produce reînnoirea activității și truda zilnică. El nu se poate adapta încă la noua situație, corpul nu-l mai ascultă, nu mai poate face nici o mișcare. De acum înainte, el rămîne în camera sa, unde sora îi aduce hrana, fără să-l privească sau să-i spună ceva. Pînă la urmă, Gregor constată, fără a fi prea afectat de această descoperire, că el pierde treptat obiceiurile sale omenesti și se instalează în animalitatea sa, găsind chiar un fel de plăcere. Sora sa, care și-a impus sarcina de a-l îngriji, pentru a-și cruța părinții, îl neglijează. Murdar, abandonat, el pierde apetitul, vederea i se întunecă și cîmpul conștiinței se îngustează neîntrerupt. Reducerea la animalitate apare astfel nu ca un „deus ex machina“ ci ca o reprezentare concretă a alienării, ca o ducere pînă la absurd a procesului de „dezidentificare“, ca o desprindere a omului de atributele sale umane.

Despuierea eroului de atributele sale reale elementare, de calificativele psihologice sau de condiționarea concret-istorică, cu ajutorul cărora poate fi localizat sau identificat are loc chiar pe planul artei romanului. Procesul este vizibil de la roman la roman, culminînd cu ultima sa operă „Castelul“. În acest din urmă roman nu avem asupra situației familiare a eroului, asupra ori-

ginii și identității sale reale decît indicațiile cele mai îndoielnice. Nu cunoaștem nimic despre țara din care vine sau despre existența sa în trecut. Cunoaște el dinaintea existența Castelului? Procesul de involuție a determinărilor caracterologice care are loc progresiv, de la un roman la altul găsește în „Castelul“ punctul maxim al depersonalizării. În tripticul „America“, „Procesul“, „Castelul“, ai căror eroi principali trebuie priviți ca o figură unică, exista nu numai „degradare“, o pierdere progresivă a identității, ci și o sărăcire continuă a materiei epice, care cu greu mai poate fi încadrată în realism. Dacă, în ceea ce-l privește pe Joseph K. din „Procesul“, noi cel puțin mai sîntem încă introduși în „problemă“, sîntem puși în fața faptului determinant epic, care operează schimbarea, în fața evenimentului care-l precipită pe erou în „aventură“, în speță asistăm la întruziunea bruscă a gardienilor, în schimb, în „Castelul“ noi ignorăm pînă la capăt ceea ce l-ar fi putut împinge pe erou să părăsească totul pentru a-și încerca șansele la Castel. Contrar lui Joseph K., care cel puțin la

început are o situație socială, măsurătorul cadastru din „Castelul“ este dintru bun început fără legături, fără obligații, fără funcție sau răspundere. O particularitate foarte surprinzătoare la Kafka și care confirmă odată mai mult o tendință fundamentală a artei sale este modul în care el utilizează procedeele basmului popular, căruia îi conferă o semnificație anxioasă, o interpretare „teroristă“, pesimistă. Cele cîteva basme prelucrate de Kafka din folclorul sîrb reeditează întreaga lume a monștrilor rațiunii în versiune populară.

Romanul kafkian ne oferă într-un mod accentuat dovada că este imposibil de a trăi o viață demnă de acest nume, în epoca imperialismului. Căci, cum spune el vorbind despre o caricatură a lui Georg Grosz, celebrul pictor satiric german expresionist, „capitalismul este un sistem de raporturi de dependență care vin de la interior la exterior, de la exterior la interior, de sus în jos, de jos în sus. Totul este ierarhizat, totul este în lanțuri. Capitalismul este o stare a lumii și o stare de spirit“.



# Originile logicii aristotelice \*)

de Acad. Athanase Joja

**C**um se explică extraordinara izbândă aristotelică în elaborarea **Organon-ului**? Cum a reușit Aristotel să creeze o operă logică de o asemenea amploare și profunzime, încât este actuală astăzi și, pe cât se pare, va rămâne actuală : **logica perennis** ?

Credem că această îndurabilitate se explică prin coexistența istorică a trei factori și anume :

- a) gradul de dezvoltare a practicii sociale, politice și artistice în Grecia ;
- b) magnifica evoluție a filosofiei grecești ;
- c) dezvoltarea științei elenice.

a) **Logica și democrația.** Într-adevăr, societatea în care a apărut Organon-ul este înalt civilizată. Prin gura lui Pericle, Tucidide caracterizează astfel (înfrumusețînd-o, firește) societatea ateniană a timpului său = „noi guvernăm în mod liber republicana... iubim cu simplitate frumosul și ne dedăm fără moleșală studiului (philosophoumen)“<sup>1)</sup>

Democrația sclavagistă încuviința libera discutare a problemelor politice și sociale și, în consecință, a problemelor filosofice și științifice. Or, discuția este condiția sine qua non a științei. Tocmai fiindcă în Egiptul teocratic sau în Caldea despotică nu exista această condiție indispensabilă, știința nu s-a putut constitui în aceste țări, în care abundența observațiilor empirice era însemnată.

Și tocmai fiindcă această condiție se găsea împlinită în Grecia, observațiile empirice ale Egiptenilor și Caldeo-Babilonienilor s-au transformat, aci, în aritmetică, geometrie și astronomie.

Evocînd epoca nașterii științei elenice, Paul Tannery observă : „Cînd se deschide, nu există încă nici știință și nici chiar ideea de ceea ce poate sau trebuie să fie știință ; cînd se încheie, două monumente nemuritoare se înalță, înaintea cărora întreaga antichitate se va înclina de acum încolo : operele lui Hipocrat

\* Fragment dintr-un studiu : Prolegomene la istoria logicii.

<sup>1)</sup> Thucydides : Historia belli pleoponesiaci, II, XXXVII și XL. Ed. Firmin-Didot.

pentru medicină; acelea ale lui Aristotel pentru toate științele fizice și naturale, mai mult pentru universalitatea cunoștințelor teoretice, cu excepția matematicilor<sup>2)</sup>

În ce privește matematicile, Tannery socotește că dacă marii matematicieni aparțin epocii alexandrine, totuși teoriile expuse în lucrările lui Euclid și Apollonius, sînt, în realitate, cu mult anterioare.<sup>3)</sup>

Să ne amintim, în această privință că, pe frontispiciul Academiei sale, Platon scrisese cuvintele celebre: „nimeni să nu intre aci, dacă nu e geometru” — oudeis geomōtretos eisito.

Dacă Gaston Milhaud subprețuește, în mod vădit, cuceririle științei orientale, dacă crede că poate afirma că „nu găsim nici o urmă reală a unei geometrii teoretice care ar fi fost transmisă Grecilor<sup>4)</sup> — nu e mai puțin adevărat că știința autentică s-a constituit, ca atare, în Grecia.

b) **Logica și filosofia.** Un alt factor, care explică originea și valoarea logicii aristotelice, este înflorirea filosofiei grecești. Numele filosofilor greci nu sînt prezente numai în tratatele de istoria filosofiei, ci și în conștiința noastră. Este, prin urmare, inutil să stăruim asupra lor. Totuși, nu e cu puțință să nu evocăm amploarea, adîncimea și strălucirea dialogurilor platonice.

„Dialogurile logice” marchează apogeul, ca și îndrumarea platonismului de la idealismul obiectiv spre un idealism logicist. Platon n-a terminat niciodată acest proces de conceptualizare, de logicizare a „ideilor”, așa cum pare să creadă Lutoslawski, dar nu e mai puțin adevărat că l-a început. În **Parmenide**, marele eleat îndeamnă pe tînărul Socrate: „frumos și divin este — s-o știi — avîntul care te mîină spre raționamente” (epi tous lōgous).<sup>5)</sup>

Telul dialogului este de a „cerceta ce anume decurge din ipoteză”.

Preocupările de logică se accentuează, în filosofia lui Platon, pe măsură ce magistrul Academiei supune propria sa filosofie unui examen critic.

Diviziunea platoniciană, deși calificată de Aristotel drept un „silogism nepuținios” (infirmiss syllogismus),<sup>6)</sup> era un efort sistematic de a constitui o metodă logică de analiză. În ciuda obiectivelor sale mistice, dialectica platoniciană este un efort în stil mare de a elabora regulile unei cunoașteri metodice (méthodos), întemeiată în același timp pe inducție, pe ridicarea (epánoods), de la singular la universal și, apoi, pe deducție prin metoda diviziunii, așa cum vedem, de pildă, în **Sofistul**.

Platon a elaborat o **dialectică a ideilor**, idealistă, care deși răstoarnă raportul efectiv dintre realitatea obiectivă și gîndire, precum în camera neagră a unui aparat fotografic, a analizat totuși, relațiile complexe și mișcarea care se impun chiar „lumii inteligibile” (kosmos noetós), pe care, la început, Platon o concepuse ca o colecție de fantome ideale, înțepenite într-o izolare și o nemișcare absolute. **Parmenides încearcă** să scoată la iveală aporiile — înfundăturile — care rezultă din teoria ideilor, dacă acestea sînt considerate în afara noțiunilor de relație, mișcare și intercomunicație, în afara ființei (eina), așadar abstract și nu concret.

Parmenides marchează o criză în filosofia platoniciană, o critică a teoriei ideilor, o autocritică pe care și-o face Platon.

<sup>2)</sup> Paul Tannery, *Pour l'histoire de la science hellène*, p. 1. Alcan — 1887.

<sup>3)</sup> *ibid.*, p. 2.

<sup>4)</sup> Gaston Milhaud, *Les Philosophes géomètres de la Grèce*, 2-e éd., p. 57. Librairie Philosophique Vrin. 1934.

<sup>5)</sup> Platon, *Parmenides*, 135 e. Ed. Diès. Collection des Universités de France. — 1923.

<sup>6)</sup> Aristotel, *Anal. Priora I*, 46 a, 31. Ediția Imm. Bekker, 1931, Berlin.

**Parmenides** nu e, cum cred unii, un joc de artificii, un simplu joc, ci mai de grabă e un joc dialectic care desvăluie — **cu mult înainte de Hegel** — dialectica conceptelor (de fapt, reflectare a dialecticii lucrurilor).

„Platon, observă A. Diès, nu se joacă de obicei, fără ca jocul său să vestească și să pregătească un câștig pozitiv : **ludit. praecludit**“.<sup>7)</sup>

Jocul dialectic se definește prin negativitatea, interrelația și interdependența ideilor și fenomenelor, pe care ideile le reflectă : negativitate dialectică, adică **determinată** și creatoare, adică **pozitivitate**.

Negativitatea care acționează în **Parmenides** ajunge la pozitivitatea **Sofismului**.

„Nu dogma ideilor, constată Bréhier, ci acest elan metodic face platonismul. Aci e semnificația ansamblului lui **Parmenides**. Odată ruinată teoria ideilor, Parmenide îndeamnă pe tânărul Socrate să continue a se exercita în metoda ipotezelor, aceea pe care Platon o prețuia atât de mult în **Menon**. Trebuie nu numai ca ipoteza, fiind pusă, să cercetăm ce decurge din această punere, ci și ce rezultă din negativa sa“.

Dogma a murit, dar spiritul de cercetare, jocul dialectic e viu. Aporiile pe care Platon, în **Parmenides**, le opunea propriului său idealism, au găsit o soluție imperfectă, deoarece tot în planul exclusiv al ideilor, în **Sofistul**, a cărui importanță în istoria logicii și dialecticii este însă de netăgăduit. Se știe că Platon pune, aci, problema predicăției și că o rezolvă prin stabilirea celor cinci genuri supreme (ființă, mișcare, neființă, identitate, alteritate) și prin comunitatea lor. Astfel, pe căi ocolite și în plan idealist, Platon se apropiase de vechiul paradox **ontologic** (și nu numai **ideal**) al lui Heraclit : βέν διὰ φηρόμενον αὐτὸ ἕαντο χυμφῆρῆσθαι (unul care se dezbină, care devine **altul** decât sine, se îmbină cu sine).<sup>8)</sup>

Platon postulează omniprezența neființei ca alteritate : „în jurul fiecărei forme există, prin urmare, cantitate de ființă și înfinitate de neființă“.<sup>9)</sup>

Dialectica platoniciană analizează în profunzime categorii metafizice ca ființă, neființă, mișcare, stabilitate, identitate și deosebire, categorii gnoseologice ca adevărul și eroarea. Matematician, Platon înțelege importanța relației : „cred că vei fi de acord că, printre cele existente, unele se pun în ele-însăși, pe când altele se pun prin relația lor la alte lucruri“.<sup>10)</sup>

Nu e vorba, aici, despre accidente ale substanței, ci de **relația** ca atare.

„Dialogurile logice“ au avut o importanță excepțională în preistoria Organon-ului, ca și în istoria dialecticii și filozofiei în general.

Filosofia greacă — de la Thales și Heraclit la Platon — atinsese un asemenea grad de dezvoltare, o astfel de profunzime, încât pune la ordinea zilei apariția marelui sinteză aristotelice și a acestui instrument al gândirii filosofice și științifice care e Organonul.

Filosofii greci elaborează problematica filosofiei și doi dintre cei mai mari, Leucip și Democrit, formulară principiile determinismului și înfățișează, rațional motivat, sistemul atomismului. Democrit, „părintele fizicii“, cum îl numește Gomperz<sup>11)</sup>, a creat un sistem filosofic grandios, dar care anunță știința **întrucât se diferențiază de filosofie**.

<sup>7)</sup> Platon.

<sup>8)</sup> Heraclit în Platon, Symposium, 187. Ed. L. Robin, 1929.

<sup>9)</sup> Platon, Sofistul, 257 a.

<sup>10)</sup> ibid., 255 c.

<sup>11)</sup> Th. Gomperz, Les Penseurs de la Grèce, I, p. 364. Trad. A. Reymond. Payet, 1928.

Aristotel însuși, opune metoda „logică“ (logikos : „dialectic“, abstract), într-un sens mai de grabă peiorativ, a platonicienilor, metodei „științifice“ (physikós : conform spiritului științelor naturii) a lui Democrit. Într-adevăr, într-un pasaj din **De Generatione et corruptione**, el scrie : „...cei care trăiesc într-o intimitate mai mare a fenomenelor naturii sînt, de asemenea, capabili să pună principiile fundamentale, astfel încît să permită o vastă înlănțuire. Dimpotrivă, aceia pe care abuzul de raționamente dialectice i-a abătut de la observarea faptelor, nedispunînd decît de un mic număr de constatări, se pronunță cu prea multă ușurință. Ne putem da seama, prin cele ce preced, în ce măsură se deosebește o metodă de cercetare întemeiată pe natura lucrurilor și o metodă dialectică : realitatea mărimilor indivizibile rezultă, într-adevăr, pentru platonicieni, din faptul că triunghiul — în sine — ar fi, fără asta, multiplu, pe cînd Democrit pare să fi ajuns la această părere prin argumente apropiate subiectului și provenite din știința naturii“. <sup>12)</sup>

Astfel, Democrit e înfățișat ca filosoful la care spiritul științific se desprinde limpede de speculația metafizică. E adevărat că Aristotel reproșează lui Democrit că a exclus finalitatea din natură — dar atomistul a făcut acest lucru, tocmai fiindcă el raționa **physikos**. Și dacă finalitatea e exclusă din atomism, determinismul este afirmat cu putere : „nici un lucru nu se naște fără cauză, ci toate lucrurile se nasc din necesitate și în virtutea unei rațiuni“.

...să notăm în acest determinism special, scrie G. Milhaud, pecetea spiritului geometric, care nu se mulțumește cu o rațiune de fapt, cu o cauzalitate concretă, care nu se mărginește să explice un fenomen, ci avea să găsească pentru toate lucrurile o lege generală care le cirmuiește, să dea despre ele o rațiune în același timp inteligibilă și necesară“. <sup>13)</sup>

Democrit socotea că adevărul se găsește la fund, ascuns după aparențe, în dosul a ceea ce **apare** (pháinetai) omului : **en bytho e alétheia**. <sup>14)</sup>

Sprîjinindu-se pe textele lui Teofrast și Sextus Empiricus, Brochard înfățișează pe Democrit ca negînd valoarea obiectivă a senzațiilor. Aceasta e însă o interpretare care depășește intențiile lui Democrit ; ceea ce e adevărat este că Abderitanul atribuia rațiunii cunoașterea esenței lucrurilor. Democrit era ceea ce s-a numit, mai târziu, un raționalist. Acesta e motivul pentru care Sextus Empiricus face această neașteptată remarcă : „Ei (Platon și Democrit) n-au considerat adevărate decît inteligibilele (tâ noetá)“.

Milhaud observă că Democrit ajunge la concluzia existenței atomilor, tot așa cum ajunge la existența vidului, numai prin resursele logice ale gîndirii“. <sup>15)</sup>

Totuși, cum am văzut mai sus, Aristotel opune pe Democrit, care raționa **physikos**, ca fizician, platonicienilor, care raționau **logikos**, ca „dialecticieni“ ce disprețuiau faptele și experiența. Contradicția nu e decît aparentă : Democrit raționa **physikos**, adică nu în mod abstract, ci conform spiritului științelor naturii, concret ; el ținea seamă de faptele observate, însă aceste fapte erau evident foarte sărace pentru a sugera o imagine a lumii. Trebuia ca ele să fie legate între ele, trebuia ca înlănțuirea lor necesară să fie clară, ca esența lor să fie dezvăluită, ceea ce nu putea fi realizat decît prin **raționament**, **logos**. Numai raționamentul putea aduce la suprafață adevărul, mai cu seamă într-o epocă în care știința experimentală nu exista.

<sup>12)</sup> Aristotel, *De Generatione et corruptione*, 316 a. Trad. Tricot, Librairie Philosophique Vrin. — 1952.

<sup>13)</sup> G. Milhaud, *Les Philosophes géomètres de la Grèce*, p. 154.

<sup>14)</sup> V. Brochard, *Etudes de philosophie ancienne et moderne*, p. 30. Alcan, 1912.

<sup>15)</sup> Milhaud, *op. cit.*, p. 150.

A trebuit să treacă douăzeci și patru de secole pentru ca atomismul să se încorporeze științei moderne. „Chimiștii de la începutul secolului XIX sînt cei ce l-au făcut să renască din cenușă“. <sup>16)</sup> Apoi, fizicienii au dovedit că atomul chimiștilor nu era particula insecabilă imaginată de filosofii greci, ci în realitate, acest atom era un edificiu complex“. <sup>17)</sup>

Acest lung hiatus între atomismul grecesc și cuceririle fizicii atomice contemporane vădesc îndrăzneala genialului filosof și savant care a fost Democrit — precum și forța raționamentului, a logosului.

Democrit a rezolvat, în felul său, și o problemă logică de covârșitoare importanță: cum să împace principiul identității (abstracte), emis de către Eleați, cu pluralitatea și transformarea lucrurilor? El a rezolvat problema, proclamînd pe de o parte mișcarea neîncetată, pluralitatea, agregarea și segregarea atomilor, dar atribuind atomilor caracterul monolitic și etern-invariabil conform cu principiul eleatic al identității tautologice.

Astfel, logicianul de formație eleatică și fizicianul premergător al științei moderne a realizat un compromis care tindea să „salveze” fenomenele amenințate de absolutismul eleatic: atomii sînt în esența lor eleatici ( $A = A$ ), dar lumea este aneleatică, în perpetuă mișcare și transformare =  $A = A_{(t)}$ . Astfel, în cadrul compromisului, identitatea abstractă și identitatea concretă se juxtapun, dar nu formează o unitate indisolubilă în însuși miezul elementelor ultime.

Soluția democritică vădea, totuși, o excepțională putere de pătrundere și au trebuit nu mai puțin de douăzeci patru de secole pentru ca simbioza logică a identității concrete și a identității abstracte ( $A \text{ a } A_{(t)} > Aaa$ ) să-și afle verificarea în atomistica contemporană.

c) **Logica și știința.** „Cum, se întreabă Gaston Milhaud, faptul, pentru majoritatea filosofilor greci, de a fi studiat geometria și de a o fi cultivat cu pasiune, ar fi putut să nu contribuie a da o înfățișare deosebită gîndirii lor?“ <sup>18)</sup>

Desigur, această constatare e valabilă pentru un mare număr de filosofi greci, cu deosebire pentru Thales, Pitagora, Democrit și Platon.

Endem rezumă astfel contribuția lui Pitagora la constituirea matematicilor în Grecia: „După ei (Thales și Mamercos), Pitagora transformă această cercetare (geometria) și a făcut din ea o disciplină liberală, căci el s-a suit la principiile superioare și a cercetat teoremele în mod abstract și prin inteligența pură; lui i se datorește descoperirea iraționalelor și construcția figurilor cosmosului“. <sup>19)</sup>

Pitagorismul e un panmatematism, deoarece filosofii „hrăniți în această disciplină au socotit că principiile matematicilor sînt principiile tuturor existențelor“ (ton onton archas). <sup>20)</sup>

Or, printre principiile matematice, prioritatea revine numerelor <sup>21)</sup>; ele fiind anterioare mărimilor, care sînt mai complexe și presupun numărul.

„Toate lucrurile pe care le putem cunoaște au un număr (arithmón); într-adevăr, fără număr, nu e posibil să înțelegem sau să cunoaștem nimic“, scrie Philolaos. <sup>22)</sup>

<sup>16)</sup> L. de Broglie, Sur les sentiers de la science, p. 268. Editions Albin Michel. 1960.

<sup>17)</sup> ibid., 269.

<sup>18)</sup> Milhaud, op. cit., p. 1.

<sup>19)</sup> Citat în Histoire générale des sciences, sous la direction de R. Taton, t. 1, p. 227. Presses Universitaires de France, 1957.

<sup>20)</sup> Aristotel, Metaph. A. 985, b. Ediția Imm. Bekker, 1831, Berlin.

<sup>21)</sup> Ibid.

<sup>22)</sup> Diels-Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, I, p. 408. Ediția V-a. Weidmannsche Buchhandlung — 1934, Berlin.

„Pitagora măsoară lumea“ — metrei tòn Kosmon — zice un **doxograf**.<sup>23)</sup>

Astfel, pitagorismul era o concepție matematizantă, care substituia entitățile matematice calităților sensibile, care prin urmare dintr-odată substituia fizicii calitativiste, caracteristică antichității, o știință cantitativistă, o știință a ordinii abstracte.

Pitagora e, de asemenea, autorul teoremei care-i poartă numele și care e o demonstrație în formă și nu o simplă intuiție, o empeiria.

„...aceste metode, scrie un istoric al științei, sînt riguros raționale... ele nu mai fac apel la simpla intuiție, adesea înșelătoare, ci se întemeiază pe o adevărată analiză care se urcă la principii și le definește clar“.<sup>24)</sup>

În privința aritmo-geometriei pitagorice, Brunschwig scrie: „Dacă idealul unei științe pozitive este să se sprijine pe principii în același timp clare și delimitate, să se dezvolte în cadrul principiilor puse și să mențină contactul cu experiența care o confirmă și o controlează, atunci matematicismul pitagoric cuprindea tot ce satisface acest ideal“.<sup>25)</sup>

Pitagorismul punea esența lucrurilor **într-o categorie logică**, foarte mărginită și unilaterală, dar totuși o categorie logică<sup>26)</sup>, fapt însemnat atît pentru istoria științei, cît și pentru istoria logicii.

Declanșat de pitagorici, progresul matematicilor era menit să constituie gloria științei în antichitate. Această glorie e simbolizată de numele lui Euclid, Arhimede și Apollonius. Or, Euclid a trăit în jurul anului 300 î.e.n. la Alexandria, prin urmare în epoca elenistică. **Elementele** lui Euclid sînt, după Biblie, cartea care a avut cel mai mare tiraj și care, pînă la apariția geometriilor neeuclidiene, **s-a bucurat de o autoritate și de o celebritate universale și inegalabile. Elementele** se compun din treisprezece cărți. Cartea I-a este precedată de cinci postulate, dintre care cel de al cincilea se enunță astfel: „dacă o dreaptă, căzînd pe două drepte, face unghiurile interioare de aceeași parte mai mici decît două drepte, aceste drepte, prelungite la infinit, se vor întîlni de partea unde unghiurile sînt mai mici decît două drepte“<sup>27)</sup>.

Nu trebuie să credem că Euclid a scos din capul său **Elementele**, tot așa precum Zeus scosese pe Atena din capul său zeiesc. Euclide nu este creatorul geometriei grecești, el este mai de grabă organizatorul și coordonatorul ei. Într-adevăr, un mare număr dintre teoremele demonstrate aparțineau matematicienilor epocii elenice<sup>28)</sup>. Dar rigoarea logică a demonstrației euclidiene era remarcabilă.

„Pentru multe generații care s-au hrănit din substanța sa, scrie Brunschwig, Euclid a fost, poate, mai puțin un profesor de geometrie decît un profesor de logică. Forma deductivă a **Elementelor** face evidentă și consacră universalitatea de aplicare de care era capabilă logica lui Aristotel“.<sup>29)</sup>

Totuși, Brunschwig observă că, deși au fost redactate cu mult după **Ana-litice**, „Elementele lui Euclid pun la contribuție opera generațiilor care au precedat pe Aristotel, nu numai opera tehnică de descoperire, ca și opera metodologică de înlănțuire și de demonstrație care, începută în școala lui Pitagora, se termină în școlile lui Eudox și Platon. De fapt, dacă extragem din scrierile lui Aristotel pasa-

<sup>23)</sup> R. Baccou, *Histoire de la science grecque*, p. 109. Aubier éd. 1951.

<sup>24)</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>25)</sup> L. Brunschwig, *Les etapes de la philosophie mathématique*, p. 41. Presses universitaires de France.

<sup>26)</sup> Engels, *Dialectica naturii*, p. 188. Editura Politică, 1954.

<sup>27)</sup> *Histoire générale de la science*, I, p. 316.

<sup>28)</sup> *Histoire de la science*, sous la direction de M. Daumas, p. 245. Encyclopédie de la Pléiade. 1957.

<sup>29)</sup> Brunschwig, *op. cit.*, 84.

jele care conțin împrumuturi sau aluzii la terminologia matematicienilor, reproducând concepțiile lor sistematice asupra axiomelor și definițiilor, ne convingem că teoria științei, de care se leagă forma euclidiană, ajunsese încă în acea vreme la maturitate, că era capabilă să sugereze ideea unei **Combinatorii** logice și să procure mijloacele pentru a o realiza imediat în toată perfecția<sup>30)</sup>.

Iată de ce **Elementele** sînt considerate, uneori, ca o compilație<sup>31)</sup> care reflectă, în mare parte, rezultatele cercetării științifice **dinainte** de Aristotel. Urmează că matematicile epocii elenice — și care, la prima vedere, apar ca proprii științei epocii elenice — au putut să influențeze și au influențat realmente gîndirea lui Aristotel.

Dar dacă dezvoltarea pre-aristotelică a matematicilor a influențat, desigur, logica **deductivă** a Stagiritului, cercetările medicilor greci au influențat, fără îndoială, spiritul de pozitivitate de care dă dovadă savantul Aristotel. Medicii se bucurau de stima populară: „un om în stare să vindece face cît mai mulți oameni“.

Profesiunea îi înclina la observație și le dădea o turnură de spirit realistă, ostilă speculațiilor metafizice, un spirit pozitiv. Cunoaștem mai multe școli medicale în Grecia: școala de Cos ilustrată de marele Hipocrat, școala siciliană întemeiată de Empedocle din Agrigent, școala din Crotona ilustrată de Alcmeon și școala din Cnida condusă de Ctesias.

Școala din Cos, înainte de Hipocrat, se străduia mai ales să studieze boala, pe cînd cea din Cnida se străduia să îngrijească pe bolnav. „Sinteza înfăptuită de Hipocrat și de urmașii săi direcți între cele două tendințe a avut ca rezultat să dea științei medicale incipiente temelii solide în experiența practică, pe cîtă vreme pătrunderea doctrinelor școlii siciliene o lega mai strîns de mișcarea științifică generală. Prima înflorire a concepțiilor de ordin biologic se datorește acestei contopiri armonioase de elemente“<sup>32)</sup>.

Hipocrat impunea medicinii o ținută înaltă: „Socotesc că numai prin medicină se va ajunge la unele cunoștințe pozitive asupra naturii umane, dar cu condiția de a cuprinde medicina însăși în adevărata sa generalitate. Fără aceasta, mi se pare că sîntem foarte departe de astfel de cunoștințe, vreau să spun despre ce este omul“<sup>33)</sup>.

Hipocrat preconizează cercetarea faptului (tò oti) și se ridică contra ipotezei<sup>34)</sup>. „Nimeni, spune el, nu e îndreptățit să statornicească medicina pe o ipoteză, oricare ar fi ea, căci medicina are fapte pozitive, de la care trebuie să pornim, preferîndu-le oricărei presupuneri“<sup>35)</sup>.

Dar observă dr. Dobrovici, Hipocrat însuși folosește ipotezele<sup>36)</sup>, ceea ce e în natura științei, căci fără ipoteze nu există știință. De fapt, el se ridică contra ipotezelor pe care le numește găunoase, contra ipotezelor neverificabile, deoarece acela care le folosește „nu poate recurge la nimic pentru a căpăta o certitudine deplină, căci orice verificare e cu neputință“<sup>37)</sup>.

Dr. Dobrovici observă cu privire la metoda lui Hipocrat: „În starea rudimentară a cunoștințelor de anatomie și de fiziologie, pentru a nu vorbi de cele de fizică

<sup>30)</sup> Ibid., 85.

<sup>31)</sup> Histoire de la science, Daumas, p. 245.

<sup>32)</sup> Histoire de la science, p. 215.

<sup>33)</sup> Citat de dr. A. Dobrovici, Les origines de la biologie Hippocrate, p. 18. Cartea romînească, 1939, București.

<sup>34)</sup> Ibid., 22.

<sup>35)</sup> Ibid.

<sup>36)</sup> Ibid.

<sup>37)</sup> Ibid.

și de chimie, singura metodă apropiată și recomandabilă era metoda mai grosolană a inducției. Astăzi încă părțile cele mai înaintate ale biologiei abia încep să se servească de deducție și intră astfel în ultima și cea mai înaltă bază a cercetării științifice.<sup>38)</sup>

Contrariu lui Platon, care caută să cunoască natura omului prin studierea abstractă a omului, adică prin studierea omului izolat de mediul înconjurător, Hipocrat „pornește de la principiul unității lumii și declară cu tărie că trebuie să renunțăm să cunoaștem omul în sine fără studiul acțiunii pe care lumea exterioară o exercită asupra lui“.<sup>39)</sup>

Spiritul hipocratic de **pozitivitate** a exercitat influență asupra dezvoltării științei și filozofiei grecești. Acest spirit a fost și el influențat de școala atomistică și, la rîndul său, a influențat pe Democrit, pe care Hipocrat îl vizita cînd venea la Abdera.

Nu fără dreptate, Gomperz vorbește de „epoca luminilor“, la care atașează pe medici, pe atomiști și pe sofisti. Gomperz merge pînă la a susține că „din studiul medicinei a ieșit cel de al treilea și nu cel mai puțin puternic val de criticism și că, de aci, el s-a răspîndit, răspîndind odată cu el, o binefăcătoare fecunditate pe cîmpurile științei elenice“.<sup>40)</sup>

Cercetările medicale și biologice ale lui Hipocrat și ale colegilor săi au creat un climat favorabil preocupărilor lui Aristotel în materie de științe naturale. De altminteri, să nu uităm că el era fiul lui Nicomah, care făcea parte din corporația Asdepiazilor și care era medicul personal al lui Amyntas II, regele Macedoniei și bunicul lui Alexandru cel Mare.

Aristot este autorul unor lucrări de biologie, precum **De Animalium Historia, De partibus animalium, De Generatione animalium.**

Un istoric al științei observă că cercetările biologice au ascuțit și mai mult spiritul său de observație, trezind la el o atenție sporită asupra datelor simțurilor“.<sup>41)</sup>

Un text din De Generatione animalium mărturisește influența cercetării științifice asupra gîndirii lui Aristotel: „**Concomitențele**, scrie el, n-au fost pînă acum în suficientă măsură adunate; dar, presupunînd că ar fi odată bine stabilite, **trebuie să avem atunci mai multă încredere în senzație decît în raționament** și să ne încredem în considerațiile raționale cu condiția ca ele să dea rezultate care **sînt de acord cu fenomenele**“<sup>42)</sup>.

Par'că am auzi pe Francis Bacon, în zorii timpurilor moderne.

Teoria științei, expusă în cartea I-a a **Analiticelor Secunde**, este concepută după modelul științei matematice.<sup>43)</sup> În schimb, cartea a II-a, care tratează despre teoria definiției, vădește o preocupare deosebită de condițiile cunoașterii în științele naturii. Într-adevăr, pe cînd demonstrația (apodeixis) este instrumentul matematicilor, definiția interesează nu numai pe matematician (definiția **qui nominis**), ci și pe fizician și pe biolog (definiția **quid rei**).

În domeniul științelor naturale, întrebarea **an sit** precede cu necesitate întrebarea **quid sit**. Științele naturii cer pe **quod sit** (existența), drept condiție a lui **quid sit** (esența), căci nu poate exista esența unui lucru care el însuși nu există.

<sup>38)</sup> Ibid., 24.

<sup>39)</sup> Ibid., 25.

<sup>40)</sup> Th. Gomperz, Les Penseurs de la Grèce, t. I, p. 351.

<sup>41)</sup> Histoire de la science, sub direcția lui M. Daumas, p. 228.

<sup>42)</sup> Ibid., 229.

<sup>43)</sup> J. Moreau, Aristote et son école, p. 59, P. U. F., 1962.



Cartea a II-a a **Analiticelor Secundare**, complexă și aporetică, arată un Aristotel prins între două idealuri de știință: idealul matematic și idealul științelor naturale. De aci vine greutatea armonizării vederilor exprimate de Stagirit asupra definiției. Uneori, Aristotel pare a se îndoi de idealul de universalitate și de necesitate al științei.

„În tratatele sale de știință, chiar în cercetarea sa, Aristotel este influențat în principal de un sentiment foarte viu că realitatea este concretă și că, prin urmare, generalizările sînt primejdioase“.<sup>44)</sup>

În acest sens, Aristotel scrie în **Etica Nicomachea**: „Considerațiile generale despre fapte, sînt, desigur, mai lipsite de conținut, dar considerațiile particulare sînt mai adevărate (alethinoterai)“.<sup>45)</sup>

Recunoaștem aci pe naturalist și pe fizician, asclepiadul cum zice Gomperz. Este probabil că considerația biologică a inspirat lui Aristotel concepția despre substanță drept categoria fundamentală. „Se numește substanță (ousia), în sensul cel mai propriu, prim și fundamental, ceea ce nu e nici afirmat despre vreun subiect, nici nu este în vreun subiect, ca de pildă un anumit om și un anumit cal“.<sup>46)</sup>

Intr-adevăr, substanța apare realizată cu plenitudine în regnul animal.

E probabil că tot biologia e aceea care a sugerat Stagiritului ideea că ființa și omul nu sînt genuri, ci transcendente.

Intr-adevăr, Aristotel nu admite o **ființă** absolută, existînd în chip absolut deasupra ființelor, existențelor (tă onta) și comunicîndu-le plenitudinea sa, așa cum face **einai** la Parmenide (care anulează pluralitatea ființelor), sau **Sein** la Heidegger.<sup>47)</sup> Pentru Aristotel, unitatea ființei este o unitate **analogică**. **El socotește că existentul** se zice în mai multe sensuri.<sup>48)</sup> Credem că Aristotel a ajuns la concepția identității de analogie a existentelor mai ales sub influența biologiei și pentru a ocoli impasul eleatismului care, postulînd unitatea absolută a ființei, făcea imposibilă predicția și judecata.

Biologia are o influență certă în teoria judecării atributive și în teoria științei.

Astfel, găsim o dublă origine epistemologică a logicii aristotelice: **matematică și biologică**. Această origine epistemologică dublă, în unire cu cea filosofică și sociologică, explică natura și trănicia logicii aristotelice.

De aci rezultă că Brunschvicg simplifică abuziv problema, atunci cînd deduce Organonul numai din biologie și afirmă că logica aristotelică a întemeiat „pentru secole, pînă la apariția criticii carteziene, alianța simțului comun și a ontologiei“.<sup>49)</sup>

După Brunschvicg, „logica lui Aristotel“ reflectă cu exactitate pașii pregătitori ai științei naturii, procedeele de clasificare care, în zoologie și în botanică, vor păstra o astfel de importanță, încît încă acum o sută de ani erau privite ca răspunzînd metodei specifice a biologiei“.<sup>50)</sup>

Brunschvicg pretinde că „orice deducție practică, ce se subordonează unei legi, ce trece de la universal la cazul particular, este turnată în tiparul silogismului“.<sup>51)</sup>

<sup>44)</sup> J. M. Le Blond, *Logique et méthode chez Aristote*, p. 205. Librairie Philosophique Vrin, 1939.

<sup>45)</sup> Aristotel, *Ethica Nicomachea*, II, 7, 1007. Ediția Imm. Bekker, 1831.

<sup>46)</sup> Aristotel, *Categoriae* 5, 2. Imm. Bekker, 1831.

<sup>47)</sup> Diels-Kranz, I, frag. 6 și Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, p. 80. Trad. Kahn. P.U.P. 1958.

<sup>48)</sup> Aristote, *Metaph.*, IV, 1003 a.

<sup>49)</sup> L. Brunschvicg, *op. cit.*, p. 78.

<sup>50)</sup> *Ibid.*

<sup>51)</sup> *Ibid.*

Organizarea justiției în Franța, în ce privește crimele, este, zice Brunschvicg conformă diviziunii propozițiilor silogismului normal aristotelic, căci legislatorul stabilește majorele, juriul stabilește minorele, iar magistrații Curții cu juri apropiate legea generală de faptul particular : „Decizia lor este concluzia vie a unui silogism în act“. <sup>52)</sup>

E adevărat că administrarea justiției se face silogistic, dar dreptul folosește nu numai deducția analitică, ci și pe cea sintetică (deși „deducția sintetică“ apare unora ca o contradicție în termeni). <sup>53)</sup>

E adevărat că raportul de la gen la speță este cu deosebire vizibil în biologie și că clasificarea aristotelică este inspirată de cercetarea biologică. Dar nu e mai puțin adevărat că rigoarea silogistică și rigoarea matematică sînt de același ordin, că teoria științei, a silogismului științific (epistemonikós, qui scire facit) e sugerată de structura matematicilor.

Astfel, origina logicii e **complexă** : matematici, filosofie, biologie, retorică politică și judiciară, gramatică : toate aceste discipline au contribuit direct la apariția științei logice.

Această originare complexă și multiplă i-a permis să fie organonul științei în general, al matematicilor, al biologiei, al istoriei și al lingvisticii — să fie **logica**, în sensul strictisim al cuvîntului, adică știința operațiilor și schemelor obiectiv valabile ale rațiunii, fundamentul **oricărei logici posibile**.

Cu drept cuvînt, René Poirier o numește :

a) **operatorie**, deoarece poartă asupra însăși operațiilor minții (a afirma, a nega, a de-duce) și nu asupra unor structuri mai mult sau mai puțin generale ale naturii ; <sup>54)</sup>

b) **apofantică**, fiindcă poartă asupra adevărului aserțiunilor ca atare ;

c) **organică**, întrucît este instrumentul (organon) al **oricărei** cunoașteri și in-deosebi al **celorlalte** logici, care sînt formate prin aserțiuni.

René Poirier precizează : „Aceasta este, dacă vrei o metalogică în dublul sens al acestui cuvînt : ea permite să construim celelalte teorii și mai întîi teoriile deductive ; ea permite să reflectăm asupra lor, să le studiem însușirile“. <sup>55)</sup>

Poirier propune să-i rezervăm denumirea de „logică“, pentru a o deosebi de „algebra logică“ (logica simbolică), ca și de „teoria existenței fizice“ (pe care F. Gonseth o numește „fizica obiectului oarecare“).

Aceasta e, în adevăr, **logica**, logica universală care e valabilă pentru **toate** logicile, pentru toate operațiile **gîndirii** ca și pentru aserțiunile **asupra lucrurilor**.

Prin faptul că a apărut la confluența practicii sociale, a filosofiei, a matematicilor, a biologiei, a retoricii politico-judiciare, a gramaticii — logica aristotelică este **logica**.

**Addenda.** Considerăm observațiile profesorului Poirier, membru al Institutului Franței, care folosește el-însuși limbajul simbolic în tratarea logicii formale, ca **pline de conținut**, deși nu putem fi de acord cu unele păreri ale sale. Astfel, R. Poirier nu ne spune nicăeri că operațiile obiectiv-valabile ale gîndirii sînt valabile tocmai prin **obiectivitatea** lor : **idealitatea logică** reflectă **obiectivitatea ontică**. Legile, formele și operațiile logice **reflectă specific** structurile de extremă generalitate și maximă frecvență ale obiectului, ale naturii.

<sup>52)</sup> Ibid.

<sup>53)</sup> Ath. Joja, Studii de logică, p. 151 urm. Editura Academiei R.P.R., 1960.

<sup>54)</sup> R. Poirier, Logique et modalité, p. 11. Hermann, éd. 1952.

<sup>55)</sup> Ibid.

Dar atunci, diviziunea în logică simbolică, logică a lumii reale și logică a adevărilor de inferență nu se mai poate susține talis qualis.

În ce privește teza că logica apofantică (organică, operatorie) este o **metalogică**, observăm că, în măsura în care face posibilă construirea teoriilor deductive și studierea însușirilor lor, este într-adevăr o metalogică, dar ea nu reușește decât în măsura în care asumă funcții care o transcend, deoarece ea este esențial formală, așa dar nu în suficientă măsură filosofică.

„Filosofia, spune Aristotel, este știința adevărului“ (philosophian epistēmen aletheias)<sup>56</sup> — or logica formală (apofantică) se ocupă, în mod fundamental, de **adevărul formal** și nu de adevăr ca adevăr **ontologic** în adevărul **formal**.

Acesta e ceea ce îi reproșă Descartes.<sup>57</sup> Tendința carteziană spre o logică care, dincolo de formă, se interesează de conținutul pe care îl in-formează, a fost reluată și dezvoltată de Kant. „Logica generală, zice Kant, face abstracție de orice conținut al cunoașterii și nu consideră decât forma gândirii în general. Contrariu logicii generale, s-ar putea să existe o logică în care nu s-ar face abstracție de orice conținut al cunoașterii; ea s-ar putea ocupa și de originea cunoașterii de către noi a obiectelor. O astfel de știință, care ar determina originea, sfera și valoarea obiectivă a acestor cunoștințe, ar trebui să fie numită **logică transcendentă**“.<sup>58</sup>

Kant împarte logica în analitică transcendentă și dialectică transcendentă. Analitica tratează despre principiile fără care nici un obiect nu poate fi gândit; aceasta e o **logică a adevărului** (Logik der Wahrheit).<sup>59</sup>

Dar cunoașterea pură presupune o condiție: ca în intuiție să ne fie date obiecte, cărora să se poată aplica cunoașterea, căci fără intuiție, cunoașterea e lipsită de obiect și rămâne complet goală.<sup>60</sup>

Hegel recunoaște ratașarea **Logicii obiective** la logica transcendentă kantiană. „Kant, spune el, a creat, în **zilele noastre**, alături de ceea ce se numește obișnuit logică, o **logică transcendentă**. Ceea ce numim, aci, logică obiectivă ar corespunde în parte acestei Logici transcendente“.<sup>61</sup>

Dar, remarcă Hegel, din cauza subiectivismului său, a atenției sale concentrate asupra laturii transcendente a **categoriilor**, tratarea acestor categorii n-a putut decât să ajungă la **vid**.<sup>62</sup>

Hegel declară că „**logica obiectivă** ia mai de grabă locul vechii **Metafizici**... locul ontologiei, a acestei părți a **Metafizicii** care își propunea să descopere natura **ființei** (Ens) în general, a acestui **Ens** cuprinzând atât ființa cât și esența“.<sup>63</sup>

Logica lui Hegel nu e logică **strictissimo sensu**, ci mai de grabă o **metalogică** (vorbesc de **Logica Subiectivă**). Logica dialectică nu se substituie logicii formale, ci funcția sa e:

1. De a considera formele gândirii în **înlănțuirea lor interioară**, în **deductibilitatea** lor intrinsecă, în **sistemul lor deductiv-dinamic**.

2. În raportul lor **exterior** cu formele și categoriile **ontice**;

<sup>56</sup>) Aristotel, *Metaph.* a 993 b.

<sup>57</sup>) Descartes, *Discours sur la méthode, texte et commentaire* par E. Gilson, p. 184—185. Librairie Philosophique Vrin. 1939.

<sup>58</sup>) Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, p. 65. Ed. H. Renner. Verlag von Weichert. 1904.

<sup>59</sup>) *Ibid.*, p. 68—69.

<sup>60</sup>) *Ibid.*, 60—69.

<sup>61</sup>) Hegel, *Science de la logique*, I, 49. Trad. Jankélévitch, Aubier.

<sup>62</sup>) *Ibid.*, 50.

<sup>63</sup>) *Ibid.*, 51.

3. De a **reflecta** asupra logicii formale și logicii formaliste (simbolice), de a determina **esența lor**, de a le fixa jurisdicția și de a aprecia valoarea mijloacelor lor ;

4. De a propune logicii formale și formalizate **amendamente, direcții noi, complemente și orientări**. Logica transcendentă, în pofida subiectivismului kantian, era o îndrumare spre logica dialectică. Orice metalogică, chiar sub forma de metalimbă a unui sistem formal, este, conștient sau inconștient, o îndrumare spre logica dialectică.

Există o aspirație dialectică, chiar acolo unde dialectica este categoria negată — de pildă, cum sper că am arătat<sup>64)</sup>, în **Principia Mathematica** de Whitehead și Russell.

Edmund Husserl rezolvă într-un mod impropriu (fiindcă în spiritul idealismului) această aspirație firească a cunoașterii și a științei spre dialectică, însă unele analize și sugestii sînt vrednice de meditat. „Sistematizarea, zice el, care e proprie științei, firește științei adevărate și autentice, nu noi o născocim, ci ea **rezidă în lucruri în care noi nu facem decît să o găsim, să o descoperim** (subl. ns.). Domeniul adevărului nu e un haos neorganizat ; aci domnește unitatea legității ; aceasta face că cercetarea și înfățișarea adevărilor trebuie să fie și ele sistematice, ele trebuie să reflecte legăturile sistematice existînd între acestea și să folosească deopotrivă ca scară a progresului, pentru a putea ca, pornind de la cunoștințe date sau deja dobîndite, să pătrundem în regiuni tot mai înalte ale adevărului (Wahrheitsreiches)“.<sup>65)</sup>

De altminteri, dacă ne suim la Aristotel, observăm că, dacă **Analiticele Prime** sînt logică formală strictissimo sensu, **Analiticele Secunde**, care fac teoria științei, ca și **Metafizica IV**, 3—7, unde se discută principiile gîndirii, formează o **metalogică**.

În ce privește **Categoriile**, ele tratează nu numai despre categoriile gîndirii, ci și despre categoriile ființei, **kategoriei tou ontos** : este o logico-ontologie și, întrucît leagă formele logice de cele ontice, ele aparțin și metalogiceii.

Categoriile sînt genuri supreme ale existentelor. În acest sens, Aristotel califică „substanța“ (ousia) drept „un gen al existentelor“ (génos ti ton onton).<sup>66)</sup>

**De Interpretatione** este o întrepătrundere de logică și metafizică : capitolul IX, despre opoziția evenimentelor viitoare contingente, tratează statutul ontologie și logic al acestui fel de evenimente.

Aristotel a creat logica formală, însă la el logicul nu se opune onticului, nu e independent de ontic, ci, dimpotrivă, derivă din ontic, este expresia lui eidetică și specifică, este în definitiv o **formă a onticului**.

Este semnificativ faptul că axiomele sînt studiate în **Metafizica**, definită ca „știința care cercetează ființa ca ființă și atributele care-i aparțin acesteia prin esența ei“<sup>67)</sup> (to on e on kai toúto hypárchonta kath autá). Vorbind despre axiome (axiomata), Stagiritul afirmă : „axiomele rezidă în toate existentele și nu cutărui gen separat de celelalte. Și toți se folosesc de ele, fiindcă ele sînt ale

<sup>64)</sup> v. *Logique et métalogue du principe d'identité* in *Acta Logica* V.

<sup>65)</sup> E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, I, p. 15, IV ed. Niemayer ed. Halle, 1928.

<sup>66)</sup> Aristotel, *De anima*, II, 1, 412 a. Ex recensione Imm. Bekkeri. Berolini, 1831.

<sup>67)</sup> Aristotel, *Metaph.* IV, 1, 1003 b.

ființei ca ființă și fiindcă fiecare gen e ființă... Prin urmare, deoarece e clar că ele rezidă în toate ființele ca ființă (căci aceasta e comună tuturor), cercetarea acestor axiome depinde de cunoașterea ființei ca ființă<sup>68)</sup>.

Deși autor al **Analiticelor Prime**, Aristotel leagă silogistica de ontologie: „Așadar, e evident că e treaba filosofului, adică a celui ce cercetează natura oricărei substanțe (pâses tês ousias), să examineze și principiile raționamentului (syllogistikai archai)<sup>69)</sup>”.

Și Aristotel definește principiul contradicției în același timp ca principiu ontic și principiu logic, logic fiindcă ontic. Într-adevăr, în **Metafizica**, justificarea celui mai sigur dintre toate principiile (pason bebaiotâte arché) este ontologică: „Căci e imposibil ca cineva să conceapă că același lucru este și nu este, așa precum unii cred că ar fi spus Heraclit<sup>70)</sup>. Mai departe, ontologicul și logicul se împletesc și se justifică reciproc: „e într-adevăr evident că e imposibil ca același om (tòn autoí) să conceapă că același lucru (tò autó) există și nu există în același timp, căci, în acest caz ar avea în același timp păreri contrarii (tàs henantias dóxas) ce l-ar înșela în această privință<sup>71)</sup>”.

Așadar : **onticul comandă logicul.**

**Metafizica**, IV, 3, 4 și 7, este o **reflecțiune și analiză metalogică** asupra principiilor logice, iar **Metafizica** V, 29, 1024 a, VI 4, 1027 b și IX 10, 1051 b e o reflectare metalogică asupra adevărului ontologic (adaequatio intellectus ad rem) căruia îi e ordonat adevărul formal (concordanța gândirii cu sine : „trebuie ca tot ce e adevărat să fie de acord cu sine<sup>72)</sup>”.

Prin urmare, formalismul realist al lui Aristotel<sup>73)</sup> nu separă logicul de ontic, deși, în același timp, le distinge net, fără a confunda identicul cu diferitul (ca, de pildă, Hegel), adică fără a cădea într-o petițiune de principiu, petițiune evidentă la Hegel și care constituie **marea eroare a hegelianismului**. A le confunda, ca Hegel, este un sofism, care constă în „neputința de a vedea împreună (synoran) identicul și diferitul<sup>74)</sup>”. A le separa radical (Kant, neopozitivisti) este a face ininteligibilă eficiența formelor și categoriilor logice, căci dacă nu provin din ființă, dacă nu reflectă trăsături și forme generalisime ale ființei, de ce pot organiza și coordona datele factuale într-o ordine logică și inteligibilă ?

Logicul pune de la sine probleme care privesc fie relațiile formelor logice **între ele**, fie relațiile lor **cu ființa** (einaí) care le dă naștere (sub forma universalității și idealității) și pentru înțelegerea căreia sînt instrumente noetice sine quibus non.

Logica postulează metalogica.

---

<sup>68)</sup> Ibid., 3, 1005 b.

<sup>69)</sup> Ibid.

<sup>70)</sup> Ibid.

<sup>71)</sup> Ibid.

<sup>72)</sup> Aristotel, Anal. Pr. I, a 33, 47 a.

<sup>73)</sup> M. Cohen and Nagel, An Introduction to Logic, IV. Harcourt, Brace and Cy. New-York. 1934.

<sup>74)</sup> Aristotel, De Soph. elenchis, 5, 163. Ed. Bekker, 1831.

# Expoziția retrospectivă Alexandru Ciucurencu \*)

de Paul Constantin

Pictura este, înainte de toate, culoare. E adevărat că modul pictural de expresie nu se reduce la culoare, ci mai include, ca mijloace de bază, linia și valoarea. În ultimă analiză însă, calea celui mai mare potențial rămâne culoarea; ea este frecvența de undă pe care pictorul transmite mesajul său. În culoare se cristalizează și cele mai specifice trăsături structurale ale pictorului. Numele unui Tizian, Veronese, Grünewald, Luchian, Van Gogh sau Matisse, sint sinonime cu o anume paletă, exprimând un anume registru de idei și sentimente.

Pictorul Alexandru Ciucurencu, sintetizând observațiile lungii sale experiențe de artist și profesor, spunea mai de mult că, dacă folosirea liniei și valorii se poate învăța, „vibrația unei imagini se obține însă numai prin raporturile de culoare, și asta nu se poate învăța, pentru că ea reprezintă sensibilitatea și temperamentul unui artist“.

Cele 129 de lucrări prezentate în expoziția retrospectivă, datînd din 1931 și pînă în 1963, au demonstrat din plin acest adevăr. De-a lungul a peste treizeci de ani, Alex. Ciucurencu ne-a fermecat prin cromatică sa originală, vorbindu-ne prin limbajul său specific, coloristic, despre viață, pledînd pentru omenie, fie că a pictat compoziții, fie portrete, peisaje, flori sau obiecte.



Alexandru Ciucurencu s-a născut în 27 septembrie 1903 la Tulcea. Bunicul său venise în portul dunărean din satul pescăresc Ciucurova, de unde numele — Ciucurencu — pe care îl poartă și tatăl artistului, pescar și apoi curelar în mahalaua Tulcei.

Inclinațiile artistice s-au vădit devreme, nefiind înăbușite de viața săracă și tristă a familiei — care a pierdut șapte din unsprezece copii — nici de munca grea, la cărămidărie, a lui Alexandru, abia în vîrstă de opt ani și nici de cea de ajutor de chelner, la doisprezece.

\*) A avut loc în sala Dalles, în aprilie—mai 1964.

Artistul a întâlnit pentru prima oară vopselele și meșteșugul picturii la începutul lui 1916, în atelierul lui Mihail Paraschiv, iconar și zugrav de biserici din Tulcea. Dar începutul uceniciei, petrecut mai ales prin satele unde meșterul avea de lucru, s-a terminat după câteva luni, o dată cu intrarea României în război.

Deși abia de treisprezece ani, Ciucurencu a urmat trupele în retragere, fiind folosit ca tilmaci al unei unități rusești de geniu, ajungând, prin Odessa, în satele Ucrainei, unde a rămas pînă la încheierea păcii.

Întors la Tulcea, în toamna lui 1918, el reintră în atelierul lui Mihail Paraschiv, hotărît să strîngă banii trebuincioși pentru studiul picturii. Astfel, în septembrie 1920, vine la București pentru a se înscrie la Școala de Arte Frumoase. Din nefericire, furîndu-i-se puținii bani și lucrurile ce le avea, trebuie să se întoarcă la Tulcea, unde mai muncește un an, pînă izbutește să agonisească din nou banii necesari.

În 1921, Al. Ciucurencu intra la Școala de Arte Frumoase din București, ca bursier, prin concurs. Profesori de desen i-au fost, în primii ani, Fr. Storck și apoi Const. Artachino, iar de pictură, mai întîi G. D. Mirea și apoi Camil Ressu.

Acesta din urmă este, de fapt, cel ce i-a deschis lui Ciucurencu porțile simplificării artistice, printr-o riguroasă ordine a spațiului și a volumelor, printr-un desen viguros, prin construcția pe formă și accentuarea esențialului. Urmîndu-i lui Mirea ca profesor la clasa de pictură, Ressu a introdus în școală o nouă concepție pedagogică, reprezentînd un incontestabil progres pentru învățămîntul artistic din România. Camil Ressu condamnă „amănuntele executate cu insistență, care dau impresia falsă de finit agreabil”, socotind că: „a introduce cît mai multe detalii în planuri cît mai largi, este problema crucială pe care pictorii se străduiesc neîncetat s-o rezolve“ (1). „Operele artiștilor mari — spunea el — se impun de departe, prin plenitudinea majestuoasă a liniilor și suprafețelor predominante, în care amănuntele dispar...” (2)

Cum era și firesc, în primele lucrări Ciucurencu a fost influențat de Ressu. Compoziția „La gară” — lucrare de diplomă din 1928 — ce reda o scenă plină de tristețea unor oameni trudiți, ce așteaptă trenul, sau „Repauz”, compoziție inspirată din mediul țărănesc, cu care artistul a obținut în 1929 bursa pentru Paris, erau dominate de un desen viguros și un ritm decorativ sever, fiind pictate într-o paletă gravă, rece, de griuri și brunuri.

Deși obținuse bursa pentru școala romină de la Fontenay-aux-Roses în 1929, Ciucurencu izbutește abia în 1931 să plece în Franța. Iar în 1932 este nevoit să se întoarcă în țară înainte de termen, deoarece i se suspendă, nemotivat, stipendiul.

La Paris, după ce lucrează foarte scurtă vreme la Academia Julien, artistul intră în atelierul pictorului André Lhote, personalitate deosebită a culturii secolului nostru, poate cel mai interesant pedagog și teoretician al picturii, dintre francezii contemporani. Faptul că André Lhote i-a înriurit puternic concepția nu s-a datorit picturii artistului francez, cu care, de altfel, Ciucurencu nu avea nici o contingență. Calitatea de bază a pedagogului Lhote consta tocmai în descoperirea și cultivarea însușirilor originale, specifice personalității elevului.

Ciucurencu povestește că Lhote „e un profesor extraordinar care știe să-i facă pe elevii săi să gîndească plastic. Și această gîndire nu este închisă în nici o formulă sau teorie. Totul, la el, era întemeiat pe înțelegerea adevărului pictural. Căuta punctul de plecare valabil în lucrarea elevului și îi arăta cum trebuie dezvoltat și dus pînă la capăt. Te făcea să înțelegi limbajul picturii. În atelierul lui veneau elevi de toate vîrstele, de la 15 pînă la 60 de ani, aparținînd tuturor cu-

1 și 2 : Camil Ressu „Însemnări de pictor”, manuscris, 1951.

rentelor artistice... El făcea fiecăruia corectura pe linia lui... arăta unde își putea afirma elevul personalitatea, cum trebuie înțeleasă pilda înaintașilor, cum trebuie asimilate influențele. Dar lăsa pe fiecare să-și afirme personalitatea“.

Dacă elevul nu și-a uitat profesorul de la Paris, nici profesorul nu și-a uitat elevul, deși știa foarte puțin despre evoluția sa ulterioară. Vizitând în 1948 atelierul lui din Montparnasse, André Lhote m-a întrebat ce face Ciucurencu, pe care îl aprecia deosebit. „Cu toate că pe Ciucurencu l-am putut urmări doar scurtă vreme, ca elev — îmi spunea artistul francez în 1948 — am fost convins că am de a face cu un pictor autentic, original, ce putea deveni unul din marii colorişti ai țării dumneavoastră“. Este adevărat că André Lhote cunoștea foarte puțin din pictura românească. Totuși el își întemeia părerea pe o comparație, căci văzuse — în originale sau în reproduceri colorate — picturi de Luchian, Petrașcu, Iser și Palady; ceea ce era, în bună măsură, edificator.

Fără îndoială că Parisul nu a însemnat pentru Ciucurencu doar atelierul lui Lhote. Studiind mult în muzee, el s-a apropiat cu precădere de renaștinștii florentini și, mai ales, de cei din Țările de jos, spre care îl atrăgeau fantezia concepției și luminozitatea tonurilor sau faptul că delimitau precis și așterneau cu strălucire culoarea. Tînărul artist îi descoperise și începuse să-i iubească pe „primitivi“, mai întâi prin discuțiile din atelierul lui Lhote. Analizînd pictura lui Pieter Bruegel cel bătrîn, acesta socotea că „secretul său constă“, mai ales, în „alegerea unei armonii coloristice foarte reduse“ și că pictura sa este o demonstrație a faptului că „totul depinde de materia picturală însăși, altfel tabloul nu e decît un frumos desen sau un basorelief“<sup>1</sup>).

„Tot datorită lui Lhote — povestește Ciucurencu — am ajuns să înțeleg și arta lui Matisse, care poate fi considerat ca un primitiv mai rafinat, care a renunțat la spațialitatea imaginii, tinzînd către o expresie decorativă. Dar ceea ce pare admirabil la Matisse, este virtuozitatea cu care îmbină tonurile calde și reci în suprafețe mari, izbitor de intens colorate, de o luminozitate strălucitoare. Am văzut la Paris și multe tablouri de Cézanne, dar nu am înțeles aportul lui creator decît mult mai tîrziu. Cubismul nu m-a atras și nu m-a interesat. Mi se părea prea sec, prea artificial, lipsit de lirism, cu o excesivă geometrizare a formelor. Totuși, în tablourile lui Georges Braque și în acelea ale lui Picasso întîlnești uneori minunate armonii de culoare, care înfrîng geometria.

Mi-am dat seama că o construcție geometrică a tabloului nu se potrivea cu *încîlnarea mea către aspectele poetice ale naturii, pe care voiam să le redau cît mai simplu, pe înțelesul tuturor, în tablourile mele*“.



Înapoiat în țară, în 1932, Ciucurencu expune la Salonul oficial „autoportretul“, pictat în 1931 la Paris (datat ulterior, greșit, 1934) lucrare foarte apreciată de Lhote. Această pînză — printre cele mai timpurii din cele expuse acum în retrospectivă — reprezintă un moment de răscruce în evoluția artistului. Dacă prin construcția și desenul de o clasică severitate, autoportretul amintește încă de Ressu, prin felul cum e pus în pagină, prin concepția acordurilor — într-o armonie dominată de brunuri, roșuri și ocruți gălbui — el este rezultatul studiilor pariziene, lăsînd să transpară începutul precizării, originalității sale creatoare.

La doi ani după înapoierea de la Paris, în 1934, artistul deschide prima sa expoziție personală în sala Mozart (în clădirea actualului restaurant Berlin din București). Cu toate opiniile separate ale citorva critici „consacrați“ dar miopi,

<sup>1</sup>) André Lhote „Traité du paysage“ Libr. Floury-Paris, 1939.



prima manifestare a lui Ciucurencu l-a impus publicului bucureștean ca pe o personalitate inovatoare.

Lucrările din expoziția retrospectivă 1964 — datînd dintre anii 1931—1940, multe prezentate în expozițiile personale din acei ani, mărturisesc un drum propriu original, al unui mare colorist dublat de un mare poet, înscris pe linia celor mai bune tradiții ale picturii românești — de la Luchian la Palady. În pînze cum sînt : „La oglindă“, 1931 (col. ing. Costa Foru) „Flori“, 1932 (col. M. R. Voiculescu) „Figurină“, 1933 (col. Ilie Mirea) „Nud“, 1936 (col. I. Ross) „Femeie citînd“, 1938 (col. particulară) sau „Lădița cu flori“, 1940 (col. W. Nicolaev), citim evoluția armonică a unui artist dotat cu o excepțională pasiune, frămîntat de căutarea inovației, dar de o deosebită seriozitate și conștiință profesională.

Fie că e vorba de un lirism delicat, reeșind din pînze pictate în armonii suave, cu culoare subțire, transparentă pînă la finețea acuarelei — ca „Nudul“ din 1936 (col. I. Ross), de pildă — fie despre sentimente mai interse, pînă la o poezie gravă, în pînze pictate cu contraste mai hotărîte, din tonuri calde și reci, într-o pastă mai densă — ca „Spălătoreasa“ 1940 (Acad. R.P.R.), „Jucătorii de șah“ 1940 (col. N. Bărașcu) sau emoționantul portret al „Mamei“ artistului 1940 (Muz. Brukenthal-Sibiu), o adevărată capodoperă a acelei perioade, Ciucurencu, acest sensual al cromaticei, se relevă în egală măsură ca un gînditor în culoare.

Încă din prima perioadă de creație, pictura lui Ciucurencu, departe de a fi rezultatul unui joc în sfera mirifică a senzațiilor pure, al unei beții de culoare sau al unui simplu exercițiu de stilizare în fața naturii, este cu greu și îndelung meditată. Ciucurencu demonstrează strălucit că arta nu se face în transă, prin jocul irațional al picturii de impresie, ci prin măsură și echilibru, printr-o înaltă sinteză a formelor și a spațiului, printr-un limbaj colorat de mare expresivitate, în stare să transmită nu numai sentimente ci și idei.

Alex. Ciucurencu face parte din marea familie a pictorilor culorii — căreia i-au aparținut și miniaturisti gotici și freschiști moldoveni din secolul XVI și un Van Gogh sau Luchian — opuși pictorilor clar-obscurului. Limbajul său pictural se sprijină în mare parte pe contrastele de culoare, incluzînd contrastele de valoare dar excluzînd modelajul pe volum ; el nu întrebunțează toate culorile spectrului, ci alege dominante variate, întotdeauna în acorduri pure, izbutînd să însuflețească pînza, să comunice prin ea cu spectatorul.

Problema de culoare pe care Ciucurencu o pune în fiecare tablou nu este un simplu exercițiu tehnic, ci poartă în ea valențele unui mesaj amplu. Explorarea continuă a unor acorduri noi, mereu altele în fiecare tablou, stă, astfel, în funcție de gama de sentimente și idei pe care artistul le exprimă.

În procesul maturizării s-a desăvîrșit și simțul său nativ pentru culoare, rar întîlnit. Ciucurencu posedă ceea ce în muzică se numește „auzul absolut“. Magia coloristice sale se întemeiază pe deplina siguranță a acordurilor de culoare, care, chiar cînd sînt de mare intensitate, nu devin niciodată stridente. Fie că construiește numai în pete de culoare, desenul reeșind din liniile de întîlnire a suprafețelor colorate, fie că intervine cu conture închise, delimitînd unele pete, sau cu accente de lumină, el nu întrerupe acțiunea reciprocă a culorilor.

În tablourile lui Ciucurencu nu există părți favorizate și părți neglijate. El pictează cu aceeași pasiune și insistență întreaga pînză, fiecare tușe avînd o funcție și o pondere neînlocuibilă în ansamblul tabloului.

Cu totul caracteristic și nu deseori întîlnită, este prospețimea pe care pictura lui Ciucurencu o păstrează de-a lungul studiului. Sinceritatea și autenticitatea întregii concepții, nevoia inexorabilă de a se adresa oamenilor simplu, clar, nu este alterată de marea sa cultură artistică ; Ciucurencu nu alambichează nici o

dată pînă la deformare impulsul primit în fața naturii, oricît de departe merge cu elaborarea de atelier.



Din 1940 și pînă la 23 August 1944, ca un protest împotriva fascismului, Ciucurencu nu mai deschide expoziții personale, deși creează numeroase pînze admirabile. Imediat după eliberarea țării noastre însă, artistul pictează cu o intensitate sporită, deschizînd o serie de expoziții memorabile: în 1944, 1945, 1946 și 1947.

Deosebita sa fecunditate din acea vreme s-a ilustrat în expoziția retrospectivă prin peste patruzeci de lucrări. Faza aceasta, superioară, din prima perioadă a creației lui Ciucurencu, este marcată de pînze foarte expresive ca „Balerină” 1943 (col. M. Weinberg), „Femeie în gri” — 1944 (Muz. din Topalu), „Femeie cu chitară” 1945 (Muz. Zambaccian), portretul doctorului Dona 1945 (col. Dona), „Spălătoreasa” 1945 (Muz. de artă al R.P.R.), „Peisaj de iarnă cu case” 1946 (col. Dona) și multe naturi statice, flori sau interioare.

Pictura se concentrează: numărul culorilor se reduce, acordurile capătă un potențial sporit, pasta e mai viguroasă. Tot o dată crește varietatea dominantelor coloristice, de la tablou la tablou. În acelaș timp, sporește capacitatea de sinteză a desenului, ce crează armătura solidă, necesară culorii, trăind în perfectă simbioză cu ea. Astfel, de pildă, atmosfera de mare puritate sufletească, sugestia meditației poetice ce se degajă din tabloul „Femeia în gri” sînt create, mai ales, de armonia foarte laconică, dominată de două culori: gri — figura din prim plan — și roșu, masa și ușa, din al doilea și al treilea plan. Pe roșu se proiectează scînteietor, ca o piatră prețioasă, pata mică de verde a frunzelor, din cana de pe masă.

În „Natura statică” din 1943, de la Muz. Zambaccian (cu chitară, ibric și pere), expresia picturală nu se sprijină doar pe relația dintre suprafețele delimitate ale culorilor, ci trăiește și prin întrepătrunderea de tonuri; albastrul pătrunde în roșu, schimbîndu-l în violaceu, circulă împreună cu roșul și în ocră. Galbenul verzui și verdele gălbui al celor două pere din dreapta compoziției punctează cu două note apropiate și cristaline întreaga dominantă — albastrui-violacee — a tabloului.

„Natura statică” — cu flori în gastră și fructe — din 1946 (col. Ion Dumitrescu) demonstrează strălucit decantarea pastei, clarificarea culorii, delimitarea tonurilor și valorilor. Albul, rozul de diferite intensități, cana albastră, verdele tijelor de garoafe, galbenul verzui al fructelor, trăiesc o viață superioară, nu numai prin calitatea lor intrinsecă, ci, cu deosebire, prin vibrația pe care o capătă în raport cu griul fondului, suprafața cea mai mare a pînzei.

Acest gri, avînd cînd valențe calde, cînd reci, va apare mereu mai des și mai nuanțat în lucrările artistului din perioada următoare.

El unește suprafața de culori sau valori diferite, aureolează deseori chipuri sau obiecte, intervenind ca element de valorație, uneori, chiar în interiorul figurilor.

Creșterea potențialului coloristiceii lui Ciucurencu, din acești ani, se vedește și în portret. Culoarea capătă un rol din ce în ce mai mare în relevarea psihologiei și, în general, în redarea caracterului modelului, precumpănind asupra detaliilor fizionomice.

Printre cele mai semnificative portrete create înainte de 1948, sînt: cel al inginerului Lasersohn — 1942 (care nu a figurat însă în retrospectivă) și cel al doctorului Dona — 1945. În acest din urmă portret, elementul cel mai sesizant, care este contrastul dintre chipul luminos, cu barba albă strălucitoare și fondul roșu intens pe care el se proiectează, determină puternic caracterul personajului: o fi-

gură cu aspect timid, degajînd finețe și sensibilitate, în pofida liniei largi, viguroase a umerilor și a punerii în pagină, de sentiment monumental.

Concomitent cu munca intensă de atelier, în anii ce au urmat imediat după eliberarea țării, Al. Ciucurencu a desfășurat o activitate bogată în domeniul organizării și îndrumării creatorilor, pe drumul artei puse în slujba maselor populare: în Sindicatul artelor frumoase, în U.S.A.S.Z. ș.a.m.d.



O perioadă calitativ nouă în pictura lui Ciucurencu începe după 30 decembrie 1947, în condițiile favorabile, materiale și spirituale radical schimbate față de trecut, create artiștilor de statul democrat-popular.

Expoziția retrospectivă a ilustrat amplu și semnificativ, printr-o selecție de 50 de lucrări, această perioadă din creația lui Ciucurencu, care în ultimii 16 ani a atins trepte de valoare foarte înalte.

Cum era firesc, cele mai evidente schimbări s-au aflat, mai întii, în lărgirea orizontului tematic.

Ciucurencu nu fusese nici înainte un pictor al turnului de fildeș. Chiar dacă lăsăm la o parte primele două tablouri importante, din 1928 și 1929 — „La gară“ și „Repauz“, compoziții sociale — în tot ceea ce a pictat între 1931 și 1948 artistul s-a înscris pe linia tradiției umaniste a unui Andreescu, Luchian sau Tonitza, investigînd pasionat viața ce pulsează puternic în natură, în oameni, fiind atras de frumosul din tot ceea ce ne înconjoară, de la limpezimea cîmpului înverzit și greutatea fastuoasă a pădurii, pînă la chitara de pe masă și florile din glastră, căutînd ce e curat și nobil în tristețea mahalalelor, în figura trudită a spălătoresei, a călătoresei ș.a.m.d.

De aceea amplificarea registrului său de investigație s-a făcut armonios, firesc, fără zguduiri, pe drumul aceleiași puternice sincerități artistice, împotrivindu-se structural stridențelor grandilocvenței, literaturizării picturii, chiar în compozițiile de respirație epopeică.

Modestia și discreția omului și pictorului Ciucurencu a fost interpretată uneori drept slăbiciune de către cei ce privesc și judecă superficial. S-a spus uneori, de către cei ce n-au fost în stare să vibreze la poezia picturii artistului de un puternic lirism, că Ciucurencu e un intimist ce nu poate depăși cadrul peisajului și naturii statice.

Strălucita dezvoltare a artei sale din ultimii zece ani, vreme în care, după propriile afirmații, artistul a „putut gîndi numai la creație, fără grija disperată a banilor pentru trai, atelier și culori“, înconjurat de dragoste și respect, a demonstrat din plin amploarea posibilităților pictorului, în mai toate genurile.

Cu prilejul expoziției pe care Ciucurencu a deschis-o la Berlin în 1962 — manifestare ce s-a bucurat de un răsunător succes — Eberhard Bartke scria în prefața catalogului: „Surprinzător este pentru noi și largul orizont al intereselor sale artistice. Opera sa cuprinde genul istoric, lucrări cu teme inspirate din actualitate, portrete ale oamenilor de azi, peisaje și naturi statice. Artistul găsește de fiecare dată, în concordanță cu subiectul propus, un limbaj plastic emoțional deosebit de eficace“.

Iar Horst Jöhner scria în ziarul „Sontag“ din 4 martie 1962: „Cele mai modeste motive luate din viața de fiecare zi, devin tot atîtea poezii cîntate despre viața nouă, cînd sînt așternute pe pînză de mîna lui“.

Dintre primele mari compoziții tematice create de Ciucurencu după 1948, s-a aflat în expoziția retrospectivă „Ana Ipătescu“, lucrare de viziune epopeică, care a

## „Totul despre Eva“

de D. I. Suchianu

**I**n tratatul lui Bardèche de Istorie a Cinematografului (volumul II, apărut în 1956) autorul vorbește în mod special de filmul lui Mankievicz : „Totul despre Eva“. Și nu în treacăt, ci consacărându-i un întreg capitol, titlul capitolului fiind însuși titlul filmului. Numai două evenimente marchează acea epocă — scrie Bardèche : *Citizen Kane* și *All about Eve*. De altfel, Mankievicz fusese, oarecum, profesorul lui Orson Welles, în tot cazul consilierul său la realizarea lui *Citizen Kane*.

Dar iată textul lui Bardèche :

„Mankievicz iscălește aci una din cele mai perfecte opere ale cinematografului vorbitor. O uimitoare maturitate a tuturor mijloacelor, pe care nimic n-o explică, fără poate numai data când s-a produs și faptul că a avut norocul oarecum accidental de a fi fost o încoronare a silințelor altora... Există desigur opere mai puternice, sau mai bogate, ba chiar infinit mai bogate, dar *Totul despre Eva* este reușita perfectă : nu-i nici miracolul unei mari creații, nici întâlnirea cu o uluitoare Bette Davis, ci pur și simplu faptul că totul e așa de bine făcut, că totul e așa de bine măsurat, că fiecare procedeu e așa de bine folosit, cu atâta știință, cu atâta siguranță, încît nu s-ar putea închipui ceva mai bine echilibrat. Întîlnire fericită, convergență norocoasă și fără urmări. A fost, probabil, una din cele mai cinstite justificări ale cinematografului american, care însă n-a avut, și nici putea să aibă, drept urmare o serie de romane de moravuri“.

Că n-a avut o asemenea urmare e foarte explicabil. *Totul despre Eva* este cel mai complet roman al moravurilor actricești...

Desigur, sînt foarte fine unele din aceste remarci ; și rar întîlnite ; și foarte folositoare. E bine să se știe cum uneori perfecție și lipsă de originalitate pot prea bine merge împreună, după cum și viceversa, opere care ne buimăcesc și răscolesc prin originalitatea lor pot fi imperfect realizate, cu lacune, cu greșeli, cu pasaje mediocre. E bine că Bardèche semnalează fenomenul. Dar am fi preferat să-l ilustreze cu exemple care se potrivesc. Căci cazul lui „Totul despre Eva“ nu se potrivește deloc.

Acest film, ori ce ar spune Bardèche, este mai întîi de toate foarte original. Potrivit unei greșeli curent practicăată în critica occidentală, originalitatea se caută în noutatea formei, în senzaționalul manierei, facturii, structurii, în loc de a o căuta în noutatea ideii, a problemei puse, a rezolvării acesteia. Există desigur și racila in-

versă : fetişismul subiectului. Tratată prost, tema cea mai justă, cea mai originală, cea mai interesantă se preface într-o elocventă pledoarie contra ei însăși. Forma proastă ruinează tema bună.

Cum a putut un critic și istoriograf pătrunzător ca Bardèche să nu remarce marea noutate tematică din filmul lui Mankiewicz ? Poate fiindcă a crezut că tema este — cum de altfel și efectiv este — banală, rabașată. Cîte romane, piese de teatru, nuvele, filme n-au zugrăvit viața culiselor, mentalitatea actorului, amestecul de măreție și ferocitate, de noblețe și meschinărie, de sublim și josnicie, și alte asemenea sufletești antinomii. Dar de data asta este altceva. O fereastră largă și nouă s-a deschis spre banalizata problemă. Am vorbit despre asta mai pe larg în nr. 4 al revistei „Cinema”. Vreau aci doar să mai adaug o precizare.

Una dintre marile invenții ale omului constă în posibilitatea transpunerii, a substituirii, a înțelegerii fie și pentru un moment a sentimentelor și gândurilor unei alte ființe umane. Operația are variante : transpunerea romancierului în personajele sale ; transpunerea cititorului sau spectatorului în eroii autorului ; în toate, rînd pe rînd, ba chiar și simultan ; în sfîrșit, transpunerea actorului în rol.

Dar la actor găsim nu o transpunere, ci trei. O triplă „Einfühlung“ (acesta-i termenul tehnic în estetica modernă). Actorul trebuie mai întîi să-l înțeleagă pe autor, să-i descopere intențiile. Apoi să-i înțeleagă personajele, pe toate, nu numai pe eroul pe care va avea să-l „joace”. Căci în viață portretul cuiva depinde în mare măsură de portretele celor care-l înconjoară. În sfîrșit, actorul va trebui să mai înțeleagă pe cineva : pe spectator, să „învețe” de la el, așa cum profesorul trebuie să învețe de la elev („discut a puero magister“, să învețe cum să-l învețe). Ca să faci pe cineva să înțeleagă, trebuie ca mai întîi tu însuși să-l fi înțeles pe el, să fi înțeles felul cum el obișnuiește să înțeleagă. „Publicul“ nu-i un simplu cuvînt abstract. De cînd se căzneaște critica cea bună să ne convingă că publicul e un „colaborator“ în opera de artă ! Și dintre toți participanții la o operă, nimeni nu vine mai în contact cu publicul ca actorul.

Dar tot ce am spus pînă acum e numai una din fețele portretului. Partea de soare. Căci există și una de umbră. O curioasă umbră care, sub aparențele păcatului, acoperă o altă uimitoare calitate.

Printre vîțiile care bîntuie în omenire se prenumără și prefăcătoria. Dar există un gen de prefăcătorie pentru care englezii au inventat un substantiv compus din două verbe : „*make-believe*”, adică „fă-l-să-creadă”. Și acesta este Coranul actorului.

Veți zice poate că marele adevărat actor nu se preface. Cînd joacă, uită cine este. Nu mai viețuiește în el nimic din propria sa identitate personală. Nu-i adevărat. Și ar fi să nedreptățim pe actor refuzîndu-i sublima facultate a dedublării. Da, dedublare și nicidecum identificarea simplă, topirea brută a personalității sale în persoana personajului. Marele actor păstrează tot timpul „controlul”. Tot timpul stăpînește rolul. Conduce. Dirijează orchestra de gânduri și acțiuni. E totdeauna surugiul care mîină și vehiculul care zboară.

Aceasta constituie o conduită excepțională doar prin înalta calitate a conținutului. Dar altminteri e cea mai curentă operație psihologică. Este o banalitate în psihologie că cel mai umil „act de conștiință“ e o dedublare. Este, cum zice Janet : „o reacție la propriile noastre reacții“. Un dansator, numai după ce și-a automatizat la perfecție mișcările, poate dispune de ele „conștient” și lucid, făcîndu-le să „asculte“ de poruncile sale, porunci inspirate de poruncile armoniilor muzicale care nu „acompaniază“ ci, în felul lor, „dictează“ desfășurarea coregraficeii aventuri. Actorul face la fel. Este totodată hipnotizatul care execută somnambulic mișcările și hipnotizatorul care, lucid, concentrat, i le inspiră, i le poruncește.

Personajul „învățat“ de el la repetiții este complex, este perfect. Personajul trăiește. Or, a trăi înseamnă a deveni, a fi mereu altfel. Viața e creație. De aceea, la fiecare reprezentare, marele actor va face ca personajul său să spună, să aducă, să facă ceva nou. Ceva nou, și totuși vechi, căci e o noutate în spiritul personajului existent, în acord cu mentalitatea permanentă și neschimbătoare a acestuia...

Dedublare. Prefăcătorie. Simulare. Imitare. *Make-believe*. Păcălire a publicului, a unui public recunoscător că a fost și doritor să mai fie păcălit în ăst generos, plăcut și profitabil fel.

Acesta e statutul etic al actorului, făcut din paradexe de psihologie și o permanentă acrobație sufletească. În filmul lui Mankievicz această „condiție umană“ a fost zugrăvită *ca niciodată pînă astăzi*.

În această poveste de actori nu ni se arată actorii jucînd pe scenă. În schimb, Eva joacă, în viață, exact ca pe scenă, rolul unui personaj creat de ea, studiat de ea, studiat clipă cu clipă. Eva este propriul ei dramaturg, propriul ei regizor. Iar publicul nu vine la ea oprindu-se incremenit îndărătul unei rampe. Ea, Eva, ea vine la public. Publicul ei este colecția de cunoscuți pe care îi mistifică, îi entuziasmează, îi indignează, îi desgustă, și totuși îi biruie... Acest public este totodată mulțimea de co-personaje ale piesei pe care Eva o joacă seară de seară, mult înainte de a fi pășit pe o scenă „adevărată“ (observați oare ironia, aci, a acestui adjectiv ?) Dedublarea la Eva este permanentă. Mereu talentul ei poruncește, inspirat, automatismelor. Amintiți-vă discursurile ei de mulțumire la primirea premiului. Fiecare vorbă este o miraculoasă potrivire cu ceea ce publicul este „*făcut să creadă*“. O capodoperă de „*make-believe*“. Și ce poate fi mai savuros decît capetele celor 3—4 persoane care „s-au scos afară din public“, fiindcă ele „nu cred“, nu se mai lasă păcălite... Și cită ironie în scenă de la sfîrșitul filmului cînd mistificatoarea se îmbarcă într-o aventură în care va fi păcălită exact precum și ea păcălise pe ceilalți !

Cît despre personajul interpretat de Bette Davis, la el dedublarea are alt aspect. Știm cum joacă pe scenă fiindcă o vedem cum se poartă în viață. În cursul filmului aflăm că „*she overplays in life because she underplays on the stage*“, adică în viață exagerează toate, ca o descărcare pentru tensiunea ei pe scenă, unde se „controlează“ amarnic, unde se stăpînește îngrozitor, ferindu-se în fiecare moment să nu „sarjeze“ (overplay). Pe scenă ea își disciplinează și orientează paroxismul așa cum dirijorul își conduce orchestra. Este maximum de dedublare actoricească. Și exprimată foarte artistic, adică exprimată indirect. Ni se sugerează cum ea se „dedublează“ pe scenă, arătîndu-ni-se cum nu se poate dedubla în viața reală ; cum odată scăpată din culise, „își dă drumul“ la fiecare frază...

## 15 ANI DE LA CONSTITUIREA UNIUNII SCRITORILOR DIN R. P. R.

Sedința festivă ținută cu prilejul împlinirii a 15 ani de la înființarea Uniunii Scriitorilor din R.P.R., a avut loc la 28 martie trecut. După cuvîntul de deschidere rostit de Mihai Beniuc, președintele Uniunii, după cuvîntul președintelui de onoare, Tudor Arghezi, după salutul transmis de Ion Jalea din partea Uniunii Artiștilor plastici, al lui Ion Dumitrescu din partea Uniunii compozitorilor, al lui Tudor Vianu din partea Academiei, s-au înmînat, cu acest prilej, și premiile Uniunii scriitorilor pe anul 1963, care au înconunat volumul „Aventuri lirice“ de Geo Dumitrescu, romanul „Cordovanii“ de Ion Lăncrănjan, „Romanul monumental și secolul XX“ de Ion Ianosî, „Faima detașamentului“ de Gica Iuteș, „Rîul ascuns“ și „Expres 65“ de Romulus Rusan.

Zi festivă, această zi aniversară a fost, bineînțeles, și ocazia unei rememorări a drumului parcurs în acești cincisprezece ani, adică din acea zi cînd, din vechea Societate a Scriitorilor Romîni, s-a constituit organismul nou, avînd la baza sa o etică nouă, o ideologie nouă — ideologia marxist-leninistă. „Înființarea Uniunii Scriitorilor — se spune în documentul acelei zile — a constituit o expresie ideologică și organizatorică a adevăratei uniunii oamenilor scrisului la idealurile lumii noi, mărturia hotărîrii lor de a participa cu tot elanul și talentul, sub îndrumarea atentă și înțeleaptă a partidului, la opera de făurire a Romîniei socialiste“.

În luările de cuvînt, s-a menționat încă o dată că Uniunea Scriitorilor a avut, de la început, un caracter larg reprezentativ, că scopul ei a fost de a antrena toate forțele scriitoricești, de a realiza unitatea frontului literar. S-a insistat asupra uneia din sacrinile pe care și-a trasat-o de la început Uniunea, și anume de a continua tradițiile democratice și progresiste cristalizate de-a lungul vremii în cadrul vieții literare, și cu osebire în perioada atît de fecundă pentru crearea unei literaturi moderne, care a fost perioada dintre cele două războaie. Într-adevăr, pentru permanența culturii romînești, pentru succesele ei prezente și viitoare, e o mîndrie să știi că un Mihail Sadoveanu, în 1909 ales președinte al Societății Scriitorilor Romîni, a fost, după Eliberare, reales în aceeași funcție pentru înaltele sale merite cetățenești și pentru uriașa sa personalitate artistică. Tudor Arghezi, Victor Eftîmiu, Demostene Botez, George Călinescu, Zaharia Stancu, Eugen Jebeleanu, scriitori care s-au ilustrat în perioada dintre cele două războaie și au activat în vechea SSR reușind să mențină asociația pe linia unor frumoase și nobile preocupări, toți aceștia, după cei 15 ani, își continuă activitatea, pe o treaptă superioară în cadrul Uniunii noastre.

Continuarea tradiției progresiste, deci, pe de o parte — promovarea, sprijinirea, încurajarea unei literaturi noi, crearea unei expresii noi literare care să corespundă epocii în care trăim, societății pe care o construim și omului nou care se naște dîn

sîmul acestei societăți — pe de altă parte, face ca activitatea Uniunii Scriitorilor să fie din cele mai pasionante și mai rodnice. Pentru realizarea acestui dublu scop, scriitorii noștri nu și-au precupețit eforturile. În plinătatea măiestriei lor artistice sau abia în faza de cristalizare a însușirilor lor, toți scriitorii noștri, în cadrul Uniunii, au avut ca obiectiv esențial — și continuă să-l aibă — realizarea unei literaturi indestructibil legate de cauza socialismului, de temele mari ale contemporaneității. Au trecut cincisprezece ani, și toți acești ani au confirmat, etapă cu etapă, caracterul fecund, adînc creator, bogat în rezultate durabile al orientării date literaturii, vieții Uniunii Scriitorilor de către Partidul clasei muncitoare. Aceste rezultate s-au vădit atît la noi în țară — unde cartea literară a devenit un bun prețios și indispensabil tuturor, un admirabil factor cultural și educativ — cît și peste hotare, unde autorii romîni, începînd cu aceiași fruntași de peste trei decenii, au căpătat o „cotă“ internațională și sînt citiți aproape pretutindeni în lume.

Și pentru că e în tradiția oricărei aniversări, să încercăm a aminti cîteva din acțiunile sărbătoritei, acțiuni care explică în mare măsură (talentul și receptivitatea scriitorilor noștri fiind subînțelese) recolta bogată a acestui an XX de la Eliberare. Acțiuni nu numai deosebit de numeroase dar și multilaterale, atenția Uniunii ramifiindu-se asupra tuturor sectoarelor vieții literare.

Amintind înființarea Fondului literar și a filialelor din provincie, asigurarea apariției revistelor din București, Timișoara, Cluj, Iași, Tîngu-Mureș, festivitățile culturale-artistice inițiate cu prilejul comemorărilor marilor noștri clasici Eminescu și Caragiale și a altor scriitori aparținînd literaturii universale (peste 50), cele peste 3 000 de întîlniri ale scriitorilor cu cititorii lor, — să insistăm asupra rolului Uniunii în orientarea literaturii pe bazele principiilor realismului socialist. De o mare importanță pentru dezvoltarea literaturii noastre noi, inspirată din viața poporului, au fost plenarele organizate în jurul problemelor poeziei, ale literaturii pentru copii și tineret, ale reportajului literar, dramaturgiei originale, scenariilor cinematografice, romanului contemporan, traducerilor din limbi străine, discuțiilor în jurul căilor de dezvoltare a literaturii, sarcinilor și perspectivelor literaturii, problemelor actualității și partinității în literatură, abordării temelor majore ale contemporaneității, luptei dintre vechi și nou.

Condusă și îndrumată de partid, continuînd cele mai frumoase și mai nobile tradiții ale Societății Scriitorilor Romîni, străduindu-se să înfăptuiască indicațiile partidului prin crearea unor opere de valoare, bogate în idei și la un înalt nivel artistic, activînd pe baza principiilor ideologico-estetice luminate de estetica marxist-leninistă, Uniunea Scriitorilor a devenit, în anii puterii populare, un factor esențial în revoluția culturală, în continua dezvoltare și înflorire a literaturii noastre realist-socialiste. Bilanțul acestor 15 ani trecuți a fost din cele mai rodnice. Ca oameni ai epocii noastre obișnuiți cu progresul, așteptăm, de la anii ce vor veni, tot mai multe succese, și urăm Uniunii noastre viață lungă și un drum semănat cu florile luminoase ale succesului.



Anticipînd festivitatea aniversării sale, Uniunea Scriitorilor a înscris pe răbojul ei o nouă acțiune, aceea a dezbaterii problemelor literaturii contemporane din țările occidentale. Ceea ce s-a urmărit cu acest prilej — și se va urmări în continuare — este, așa cum a spus tov. Mihai Beniuc, o „adîncire a relațiilor noastre literare pe plan mondial“, o „cunoaștere temeinică a actualității literare“, o „lărgire a orizontului literar, fără ca prin aceasta să facem concesii în ceea ce privește propriile noastre atitudini cu privire la problemele creației artistice și literare“.



Cele trei referate dezvoltate în cadrul acestei plenary : *Probleme ale prozei occidentale contemporane* (Georgeta Horodincă), *Poezia occidentală de azi* (A. E. Baconsky) și *Aspecte ale literaturii dramatice occidentale* (N. Tertulian) au urmărit să stabilească tocmai punctele de reper și delimitările din punct de vedere al esteticii marxiste, pe baza unei analize ample, a panoramei literaturii occidentale.

Teoria leninistă a existenței celor două culturi în sinul fiecărei culturi naționale din țările capitaliste se verifică încă o dată în fenomenul cultural occidental — a spus Georgeta Horodincă. Determinată în bună parte de radicalele schimbări politice, sociale și economice petrecute în lume, de influența exercitată de exemplul viu al țărilor lagărului socialist care făuresc o cultură nouă — proza țărilor capitaliste înregistrează o netă orientare progresistă.

O analiză sericoasă a cauzelor decadentei artei burgheze și a diferitelor ei modalități de expresie, o subtilă filtrare a diferitelor tendințe și curente în chiar cadrul acestei stări și, uneori, chiar un comentariu la obiect asupra unora din operele mai semnificative apărute în Occident, cu, de asemenea, un substanțial pasagiu consacrat criteriului fundamental după care trebuie apreciată opera de artă — adică *umanismul* — duce pe referent la concluzia că „estetica marxistă este suficient de cuprinzătoare pentru ca să încapă în aprecierile ei pozitive tot ceea ce este valabil din punct de vedere artistic și suficient de fermă pentru ca să respingă tot ceea ce este falsă strălucire, putreziciune și neadevăr“.

A. E. Baconsky își întreprinde referatul vorbind despre necesitatea unei analize retrospective a poeziei de dinainte de război. „Focurile bengale s-au stins” — a spus d-sa. „Poeții caută — adaugă apoi citindu-l pe G. E. Clancier — să se integreze unui lirism și umanism pe care mașina infernală a lui André Breton și a prietenilor săi voise să le distrugă”. Trecînd apoi în revistă toate experimentele poetice din Occidentul contemporan, el menționează o serie de grupări care „nu mai au la bază o comunitate de artă poetică, ci mai mult o stare de spirit comună”. Și citează pe „tinerii furioși” din Anglia, poeții americani ai „Generației beat”, noile generații din lirica vest-germană, din cea italiană de după Quasimodo, cei ce încearcă în Franța să spargă tiparele ante-belice. Acest spirit comun se caracterizează printr-o „stare de neliniște, de iritare la adresa vieții burgheze mărginite și lipsite de perspectivă, un scepticism uneori dureros, convulsiv, altelei depășit printr-un suprem efort”. Cu „delimitările” ce se impun după țări și temperamente — toți acești poeți își exprimă într-un fel revolta împotriva ordinii sociale, dar „iritarea lor se consumă zadarnic, fără obiect”. Prin contrast, A. E. Baconsky arată contribuția pe care o aduce poeziei în general, o altă artă poetică, avînd un timbru specific și un destul de puternic caracter național și social (sînt citați Georgios Seferis, o serie de poeți suedezi, norvegieni, finlandezi, portughezi, Nazim Hikmet) a căror prezență masivă „constituie unul din fenomenele de prim ordin ale secolului nostru“.

Un capitol special îl rezervă Baconsky marilor poeți ai „primelor generații” din secolul nostru, spunînd că „funcțiunea de polarizare pe care o avuseseră înainte curentele literare o exercită acum marile personalități ale poeziei contemporane”. Afirmînd aceasta, referatul îi citează pe Saint-John Perse, Eluard, Machado, Vallejo, Ungaretti, Sandburg, Eliot, care, în arta lor se orientează spre viață, spre problematica omului contemporan. „Apariția lor — spune A. E. Baconsky în încheiere — este în fond un argument pentru ilustrarea tezei că lirica devine tot mai legată de om, de viața lui socială, de întreaga rețea a relațiilor lui cu lumea înconjurătoare“.

N. Tertulian își începe expunerea subliniînd diversitatea tendințelor și direcțiilor literaturii dramatice occidentale în perioada ultimelor două decenii. Nu există „o formulă ideală pentru transpunerea scenică a lumii contemporane” — spune referentul. Există, în schimb, o serie, de „factori decisivi”. Aceștia sînt Brecht („mărimea

brechtiană" — după definiția lui Tertulian), Samuel Beckett, Sartre, Dürenmatt, Eugen Ionesco. Dacă Brecht preconiza un teatru epic, istoric și politic, avînd uneori și un pronunțat caracter didactic, Beckett este unul din promotorii „teatrului absurdului“, Sartre al formulei *teatrului dramatic*, în sensul tradițional al cuvîntului, un teatru cu caracter demonstrativ și de idei, Dürenmatt un exponent al formulei comediei tragice, „cea mai aptă să exprime în modul cel mai exact realitățile civilizației Occidentului în faza ei contemporană“. Un loc aparte rezervă referentul americanului Arthur Miller care „oferă una din cele mai elocvente pledoarii în favoarea conservării și perpetuării formelor realismului clasic“ ca și tinerilor autori dramatici englezi J. Osborne, John Arden, Brendan Behan.


În tot acest joc complex al dramaturgiei occidentale, N. Tertulian distinge două direcții, doi poli care catalizează în jurul lor o serie de tendințe și expresii dramaturgice: primul este teatrul brechtian — altminteri spus teatrul realist în general; celălalt este „teatrul absurdului“ — avînd drept exponenți pe Beckett, Adamov (în prima lui fază) și Eugen Ionesco. Două formule, care presupun două alternative: „una, a considera că rădăcina conflictelor, pasiunilor și avatarurilor omului contemporan are un caracter *social-istoric* determinat, că soluționarea acestor conflicte, avataruri și suferințe nu se poate desfășura decît în cadrele acestui proces social-istoric obiectiv, că intriga dramatică trebuie să implice, în consecință, proiecția perpetuă a dramelor înfățișate pe fundalul acestei dialectici social-istorice...“ și a doua: „a considera că rădăcinile avatarurilor, suferințelor și conflictelor omului contemporan ar fi de natură *metafizică*, extra-socială și trans-istorică, că la baza veritabilei literaturi dramatice a epocii noastre trebuie să stea expresia iremediabil subiectivă a obsesiilor, coșmarurilor și anxietăților individului în fața unui univers absurd, alienant și monstruos, că teatrul trebuie să fie expresia lirică și poetică a acestei pretinse „condiții umane“, abstracte și nedeterminate“.

Menționînd profundele implicații de ordin social și ideologic ale acestei competiții, N. Tertulian încheie deosebit de interesantul și bogatul său referat astfel: „Dialectica formelor dramatice urmează dialectica proceselor social-istorice obiective. Cheia destinului literaturii dramatice occidentale se află în logica procesului social-istoric obiectiv; controversa între avangardismul promotorilor „teatrului absurdului“ și partizanii unui teatru de factură umanistă și realistă (în sensul cuprinzător al cuvîntului) își va avea deznodămîntul în soluția finală pe care o va căpăta lupta între cele două ideologii contradictorii pentru cucerirea conștiinței omului societății occidentale contemporane“.

Discuțiile în jurul acestei probleme au contribuit la luminarea și unor alte aspecte importante și, fără îndoială, nu se vor opri aci.

L. DANIEL

## AL. O. TEODOREANU

 încetat din viață, la zece ani după Ionel, fratele său mai vîrstnic, Alexandru O. Teodoreanu, în pragul vîrstei de șaptezeci de ani. Era bolnav de cancer, dar își ducea boala pe picioare. Cu puțin înainte de a se sfîrși, spunea cu seninătate că suferă de cancer pulmonar și că i-a trecut cancerul și la celălalt plămîn. Se vede că, pînă la capăt amator de luciditate, străpunsese garda secretului profesional, aflase teribilul adevăr, dar îl sfida cu vechea ținută de spadasin al condeului. Ultima lui epigramă așadar, a înscris-o mîntal împotriva Cîrnei, făcîndu-i cu tifla înainte de a-i urma cărările.

O definire a talentului său mi se pare mai lesnicioasă în paralelă cu acela al lui Ionel. Frații nu-și semănau nici la scris, nici somatic. Ionel a rămas pînă la vîrsta de 57 de ani, cînd a murit subit, un adolescentin, un entuziast, un exploziv, nesinchisindu-se de ținuta lui exterioară și de impresia pe care ar putea-o stîrni asupra oamenilor formalisti. Umoristul, dimpotrivă, era un om butonat, „la patru ace“, purtînd pieptul sus și înaintea, plastronînd, pe stradă ca și în interior, simțindu-se parcă mereu sub focul privirilor, cultivîndu-și masca și brevilocvența. Ai fi spus, văzindu-i împreună, un lord alături de un lăutar. Boema lui Ionel, cu capul veșnic descoperit și cu cîrlionții în vînt, contrasta violent cu rigiditatea lui Păstorel, care nu consimțea să se alinte decît în diminiutul de circulație publică. La masa de lucru, disimilitudinea se adîncea. Ionel scria cu spontaneitate, sub presiune, ca un motor încălzit, care nu răcește pînă nu ajunge la destinație. Un roman de 300 de pagini nu-i lua mai mult de cinci săptămîni de lucru, ce este drept, neîntrerupte. Universul lui era populat de fartome lirice, înconjurate de feeria unui joc de confetti scuturate din caiși. Dimpotrivă, Păstorel scria greu, ocoala imaginile și metaforele pe cît cu putință, căuta notațiile seci și precise, definind oamenii și situațiile. Artistul era el, poetul Ionel. Păstorel optase pentru sobrietatea realismului, pe cînd Ionel, convins că face roman obiectiv (mai ales la stăruințele delicate ale lui Ibrăileanu!), nu putea ieși din subiectivitatea liricului fără voie. Incurajat de public, Ionel stănuia în formula ninsorii de petale metaforice; Păstorel nu se sinchisea de publicul său, pe care-l cucerise de altfel, fără să-i facă nici o concesie, prin verva sa spumoasă.

O legendă bacchică se țesuse în jurul lui Păstorel, care o întreținea făcînd haz și de eventualele ei consecințe sanitare, dovedite prăpăstioase. Într-un rînd, constrîns de doctori să facă o cură de ape minerale în plină iarnă, la Karlsbad, pacientul trimitea prietenilor și prietenelor din țară spirițuale catrene, de umor negru uneori, — catrene strînse la un loc în volumul de versuri „Vin și apă“ (1936), completat cu parodii. În momentele de euforie, Păstorel ținea să facă demonstrație de o vastă erudiție oenologică, de la o vreme dublată cu alta, culinară. A și publicat numeroase rețete de bucate, unele, zice-se, fanteziste, precum și consultații viticole cu bogată nomenclatură, îndeosebi galică. O îndoială pe care am ridicat-o referitor la metamorfozele vinurilor franceze în pivnițele moldovenești mi-a atras riposta spirițială a lui Păstorel, reprodușă și în volumul II din „Tămîie și otravă“, nu fără ca desăvîrșitul confrate să mă întrebe telefonic dacă această rețipărare m-ar putea supăra. Am primit de altfel o dedicație pe care o reproduc, nu din vanitate, ci ca să ilustrez procedeul epigramatic nou, cultivat de autor pe scară întinsă :

Cotnarul dacă nu-l iubești,  
Ca tot ce-i moldovean din fire,  
No, hai la Milcov cu grăbire,  
Și să ciocnim un Odobești !

Sau vrei să-l bei dintr-o sorbire ?

Procedeul cel nou este dublarea „poantei“, printr-un al cincilea vers, izolat de catren cu un spațiu tipografic. Aci, a doua poantă este luată apriat din „Hora Unirii“, ca pentru o nouă fraternizare.

Păstorel se mai distingea printr-o hipermnemie fabuloasă în sectorul liricii universale. Știa pe din afară toate polemicele lui epigramatice cu Mihail Codreanu și cu alți contemporani, numeroase versuri din clasicii latini, în frunte cu Horațiu,

iar apoi altele, nenumerate, din lirica franceză modernă, din Verlaine și alți poeți „blestemați“. Era capabil să spună aproape pe nerăsuflăte într-o oră cinci-șase sute de versuri, dregîndu-și glasul cum se cuvenea, cu o nouă sorbitură, dar fără să i se împleticească limba o singură dată! N-am să uit vreodată cu ce artă a nuanțării debita din memorie cele două pagini din „Choses vues” de Victor Hugo, închinată pășaniei cu creierul lui Talleyrand, aruncat la canal după autopsie, de către un valet bine intenționat. Proza cea bună era pentru el tot poezie. „Humoristul” își făcuse o celebritate cu cartea sa de debut „Hronicul măscăriciului Vălă-tuc, publicat și adnotat de Alexandru O. Teodoreanu”, (1928), de o delicioasă sa-voare arhaică, cu afectarea lui îi și a pastîșei în stil neculcian.

Depășind această etapă de umor livresc, Al. O. Teodoreanu s-a remarcat în schițele lui ca un scriitor de disciplină realist critică, de ascuțită observație so-cială, surprinzînd șubrezenia vechilor instituții și a „stîlpilor” ei. Ca și în arta lui Caragiale, al cărui cult l-a păstrat statornic, oamenii sînt lăsați să evolueze și să vorbească, fără ca autorul să intervină direct, judecîndu-i. Ironia este mai frecventă decît sarcasmul.

Enorma vervă satirică a lui Al. O. Teodoreanu s-a cheltuit cu o deosebită vo-luptate în sectorul epigramatic. Cu puține săptămîni înainte de chemarea la guvern a profesorului N. Iorga (1931), Păstorel pusese sub presă „Strofe cu pelin de mai contra Iorga Nicolai”, una sută una epigrame, precedate de „o scrisoare inedită de la Dante Alighieri” și ilustrate cu vioale umbre chinezești. Enciclopedismul erudi-tului istoric era definit printr-o altă filiație decît cea darwiniană :

Fie neamț, chinez, hindus,  
Omul din maimuță vine.  
Numai Iorga, știm prea bine  
Că se trage din Larousse.

(*Excepție*)

Apărut în momentul schimbării de guvern, volumul a fost retras din vitri-nele librăriilor ieșene de însuși tatăl epigramistului, cunoscutul avocat Osvald Teo-doreanu, candidat pe listele oficiale, premierul anunțîndu-și vizita și la Iași, într-un mare turneu electoral. S-a făcut apoi mare haz cînd, la prima promoție a distincțiilor acordate de regimul iorghist, Ionel a fost șters de mîna vigilentă a marelui istoric, ca autor prezumat al volumului de epigrame semnat Al. O. Teodoreanu, acesta primind decorația în locul fratelui său !

Păstorel era în fond un poet, frinat de pudoare. Cred că din toate cărțile lui, aceea care-i stătea mai aproape de inimă era volumul de versuri cu titlul „Caiet” (1938). Sentimentalismul nu-i lipsește, dar este turnat în forme fixe, în genul pro-xim rondelului, ca accentul să cadă pe cadența muzicală, iar nu pe timbrul emotiv, sugrumat. Toamnele sînt acelea cunoscute, din Verlaine și Samain, transpuse în culoare locală ieșeană. Un *Lied* amintește de „les sanglots longs / des violons / de l'automne”. Originalitatea trebuie căutată în notația unor colțuri specifice provin-ciei noastre, ca în poemul pe care-l voi transcrie integral :

„Stelele clipeșc — se sting. / Și pe-un nor ca un balaur, / Soarele, ca un paing, / Țese plasa lui de aur.

Cu aripile-nstelate / Noaptea, plină de fantasme, / Zboară-n zări îndepăr-tate, / Ca un fluture din basme.

Peste drum, măturătorii / care-alungă noaptea-nlături / Urmăresc sosind cocorii, / Sprijinindu-se pe mături.

Și cu scripcile-n cutie, / Ghemuite subțioară, / Gîrboviți, prin colbărie, /  
Lăutarii se strecoară.

Iată și patronul iese, / Somnoros și indispus. / Scaunele dorm pe mese, /  
Cu picioarele în sus.

Un client a mai rămas, / Moțâind ling'un sifon, / Care-i cîntă-ncet, pe nas, /  
Ca părintele Ion.

Monopodul<sup>1)</sup> cerșetor / Stă, cu nasul ca un mac / La ieșire-ntr-un picior, /  
Să mai capete-un pitac.


Dar cînd prind în dimineață / A țipa, cocoși isterici, / Răsăritul e-o paață / Care  
joacă pe biserici.“ („Dimineață“).

Elementul realist strict se imbină cu o grațioasă fantezie și cu un grotesc foarte supravegheat. Al. O. Teodoreanu știa să imbine într-un mod personal luciditatea cu sentimentul. Invitat cu prilejul alcătuirii unui număr omagial de revistă în cinstea sa, el a dat curioasa definiție : „Umor = Inteligență + Sentiment“. Malițios, de bună seamă, nu era un om rău cel ce scrisese la moartea pictorului Ștefan Dimitrescu : „Niciodată n-a rodit talentul mai minunat, decît la temperatura ideală a bunătații“. Către aforism îl imbia pasiunea pentru conciziune și proprietate. „Cuvîntul just și pus la locul lui e singurul secret al buneii literaturi“. Ironistul a dat ironiei o excelentă formulare : „limbajul cifrat al inteligenții“.

Este prea curînd ca să încercăm o „judecată“ de sinteză asupra literaturii lui Al. O. Teodoreanu. Într-un moment cînd majoritatea scriitorilor noștri ataca romanul, lucidul artist s-a mulțumit să stăruie în genul schiței dialogate, căzută în discredit, suspect de facilitate. A ști să te limitezi este o adevărată virtute în etica scriitoricească. Virtuosul arhaicului din „Hronicul măscăriciului Vălătuc“ a fost și un virtuos al autoconstrîngerii. *Viața romînească* cinstește într-însul pe vechiul și statornicul ei colaborator, pe scriitorul de impecabilă ținută artistică, pe desăvîrșitul tovarăș redacțional.

ȘERBAN CIOCULESCU

## UN POET : GHEORGHE BĂRGĂOANU

 n ziua de 9 martie 1964 un om, o viață de om și-a închis circuitul trecerii sub lumină, cărarea de labirint pe pămînt. Omul acela a fost un poet. Se numea Gheorghe Bărgăoanu.

Puțini sînt acei în mintea cărora chipul lui mai stăruia ca un portret de demult. Îl știau, îl stimau vechii cititori ai „Vieții Romînești“ de la Iași ; îl revedeau cu dragoste colegii lui de liceu, prietenii de la Iași : Mihai Ralea, D. I. Suchianu, Al. A. Philippide, frații Ionel și Păstorel Teodoreanu, ca și toți acei care l-au cunoscut mai tîrziu. Aceștia din urmă nu erau mulți, căci Bărgăoanu era un om peste măsură de sfios, izolat, trăind cu teama ca nu cumva existența lui să stingherească pe cineva.

A fost omul cel mai modest pe care l-am cunoscut.

Și-i știu tot circuitul vieții, de la vîrsta de 11 ani, și pînă la stingerea lui.

<sup>1)</sup> În volum : *Monopedul*.

Era în 1907 când în mijlocul celor vre-o 200 de elevi ai Liceului Internat din Iași, îmbrăcați în uniformă, căzu dintr-un sat de munte, Lunca-Filipeni, de prin ținutul Bacăului, un băiețel de țăran, în țări, cu cămașa lungă pe dinafară și briușor înflorat. Neaș ca dintr-un album etnografic.

Vă închipuiți ce a fost: centrul de curiozitate al întregii republici citadine. Țărănușul intrase bursier cu cea mai mare medie. Am avut, de-atunci, senzația unei mici vietăți de pădure, prinsă și adusă între oameni. Poate că stinghereala lui de-atunci l-a închis în el, ca dintr-un instinct de apărare. Primul în clasă în toți anii liceului, cu mult mai presus decît toți colegii săi, recunoscut ca atare de ei, stimat și iubit, el și-a păstrat cu un autentic bun simț țăranesc modestia și sfiala, jenat parcă de situația lui privilegiată, de însușirile sale. Superioritatea lui era atît de necontestată, că n-a cunoscut gelozia colegilor.

Asemenea succese și afirmări timpurii nu sînt totdeauna de bun augur. De obicei sînt flăcări ce se consumă repede. Dar țăranul acesta a avut rezistență mare. Venea, se vede, de departe, din niște străbuni vrednici, care au fost pesemne înăbușiți de sărăcie și analfabetism de nu i-a știut nimeni, și „Ghiță“ acesta al lor era ca o revanșă, ca o răzbunare.

În 1920, adică la 24 de ani este redactor și lucrează în redacția revistei „Viața Romînească” unde, începînd din 1921 își publică cea mai mare parte din poeziile sale, trecute pe sub ochii și pe sub judecata sigură a lui G. Ibrăileanu.

În 1927 scoate primul și singurul său volum de versuri: „Pămînt și soare”, care, deși unic, i-a fixat un loc sigur în istoria literaturii noastre, în pragul căreia a fost primit cu bună și dreaptă simpatie de Mihail Ralea și G. Călinescu.

Dar cu asta, feciorul de țăran, sărac lipit pămîntului, nu putea trăi. L-au înșfăcat atunci greutatea vieții, și neadaptatul din satul neștiut s-a zbătut greu într-un mediu care-l înăbușea și prin atmosfera lui, și prin oamenii a căror grabă și răutate n-o înțelegea.

Cu studii ilustre, s-a apucat de avocatură, dar această profesie era exact la antipodul temperamentului său. Mă gîndesc acum ce jenat trebuie să se fi simțit cînd era în situația de a primi un onorar! A fost apoi un eminent magistrat.

Înceștarea aceasta cu viața, necazul permanent de a se simți trăind, cotidian, într-o lume care-i era streină, nu i-au mai dat răgazul să scrie cît ar fi vroit el și am fi dorit noi.

Anii au trecut, încercări s-au strîns pe capul lui, pînă ce, la fel ca în ziua cînd a venit în școală, să rămîie ciudat tocmai prin autenticitatea naturalei și firii sale sfios, retras, modest, parcă neștiut de nimeni, și apoi să dispară, să se strecoare în neînișă, în taină, cu aceeași discreție, să nu cumva să întristeze pe cineva. Nu înainte însă ca, după 23 August 1944, să nu găsească puterile unei reveniri poetice închinată total poporului, — marelui său părinte.

Și prietenii cei mai buni au aflat firziu de moartea lui, pe care, cu aceeași modestie, împrumutată de la el, ca un principiu de viață, au anunțat-o în cîteva rînduri „un grup de scriitori și prieteni“.

Revista noastră are, așa dar, din ziua de 9 martie 1964, un prieten mai puțin, — și unul dintre cei mai vechi, al cărui suflet a trecut cu adierea lui caldă și omească prin filele ei.

Ne-a rămas însă, — am aici pe biroul meu, — și se află și în saltarele Editurii, pentru Literatură, în manuscris, un volum de poezii alese, culegere a celor apărute în 1927 în volum, completate cu poeziile scrise în regimul nostru.

Deocamdată el este ca o inscripție pe mormîntul proaspăt al poetului. Dar el trebuie să ardă ca o flăcără, pentru a-i păstra vie memoria acestui poet autentic, pe care propria modestie nu-l poate mistui cu totul, și pentru aceasta manuscrisul tre-

buie să devie carte în mâinile cititorilor, care vor descoperi în el un poet adevărat, legat de oameni, de acest pământ, de satele și de cîmpurile lui. Căci poezia lui, autentică, fără podoabe de mode, nu este din acele care îmbătrînesc. Realismul lui sănătos, filtrat printr-o mare sensibilitate, e oricînd actual, și am convingerea că tinerii scriitori de astăzi vor găsi în el un frate bun.

DEMOSTENE BOTEZ

### ȘEVČENKO : BARDUL NAȚIONAL AL UCRAINEI

**C**ontemporanii l-au cunoscut și prețuit mai întii pe Taras Șevcenko pictorul și acest fapt a jucat un rol hotărîtor în evoluția vieții sale. Solicitudinea pe care au arătat-o tînărului pictor iobag venit din Ucraina A. G. Venețianov și K. P. Briulov, personalități de mare prestigiu în lumea artelor rusești din prima jumătate a sec. XIX, a înlesnit eliberarea lui Șevcenko din robie și mai apoi introducerea sa în mișcarea intelectuală, literară, artistică a vremii. Dar paralel cu interesul pentru pictură, Șevcenko vădea înclinare și pentru literatură, sau mai precis simțea că adevărata lui vocație era cea poetică. „Știam foarte bine că pictura este viitoarea mea profesie, piinea cea de toate zilele, — va mărturisi el mai tîrziu. Și în loc să mă ocup de ea, compuneam versuri...” Literatura însemna pentru Șevcenko, o modalitate artistică mai eficientă și mai adecvată decît pictura pentru a spune adevărul, a afirma idealuri de luptă, a lansa îndemnuri revoluționare.

Taras Șevcenko cere muzei să-l învețe „să spună adevărul cu buze ce nu au rostit minciuna”. În versuri inflăcărâte romantice, urmînd pilda decembriştilor sau a lui Pușkin și mai tîrziu în accente viguros satirice, în culori realiste, mergînd pe urmele lui Gogol și ale lui Nekrasov, Șevcenko a putut înfăptui mai lesne crezul său artistic și cu o adresare mai directă cititorilor decît ar fi făcut-o prin intermediul picturii, la acea dată în Rusia încă încătușată de academismul clasicist.

Poezia lui Șevcenko este născută din popor, după cum poetul însuși este legat prin fire din cele mai adînci și mai trainice de masa poporului, de țărănimea ucraineană, iobagă și asuprită, din care el însuși a făcut parte. Expresie a concepțiilor democratice și revoluționare ale scriitorului, opera lui literară este străbătută de un adînc umanism și democratism, însuflețită de idealuri cetățenești deschis declarate. Poetul își propunea, după propria-i mărturie : „să glorifice pe robii, pe cei mici, pe cei fără glas !” Dar creația scriitorului ucrainean nu poate fi socotită, așa cum încercău s-o prezinte unii critici reacționari sau șovini, doar o afirmare viguroasă a unui rapsod popular, a unui talent neșlefuit, de autodidact, prețios prin simplitatea sa rustică. Combătînd asemenea interpretări A. V. Lunacearski scria : „Șevcenko n-a fost un scriitor de acest fel. El ca și Gorki s-a ridicat cu mult deasupra mediului din care a provenit. Nu numai prin talentul și chipul său moral, dar și prin cultura sa el putea face cinste oricărei societăți de intelectuali. Versurile lui Taras Șevcenko s-au ridicat pe culmile pe care trăiesc marile opere ale literaturii universale, situîndu-se alături de creații de neuitat ale geniului omenesc din toate timpurile și țările”. Această trăsătură a creației șevcenkiene a fost relevată cu multă pătrundere de Ivan Franko, care scria că, deși Șevcenko „a fost fiu de țaran, el a devenit suveran în împărăția spiritului. A fost iobag și a devenit gigant în împărăția civilizației umane”.

Taras Șevcenko este poetul național al Ucrainei. Locul ce îi revine în istoria literaturii ucrainiene poate fi asemuit cu cel ocupat de Pușkin în literatura rusă, de Vasile Alecsandri în literatura noastră, de Mickiewicz în literatura polonă, de

Havlicek în literatura cehă. Prin poeziile și poemele, prin baladele și cîntecele, prin nuvelele și povestirile sale au intrat în literatura lumii năzuințele și preocupările poporului ucrainean; frămîntările și aspirațiile ucrainiene rămase pînă atunci în anonim au căpătat o expresie artistică de largă rezonanță. Continuator și inovator al celor mai bune tradiții ale predecesorilor săi, profund cunoscător al folclorului, care a însemnat pentru el prima întîlnire cu poezia, iubitor și prețuitor al literaturii ruse, în a cărei ambianță s-a format personalitatea lui intelectuală și artistică, Taras Șevcenko a pus prin opera sa temeliele literaturii ucrainiene moderne.

Șevcenko este în primul rînd un liric. El rămîne liric chiar în operele sale epice, cum ar fi celebrul poem „Haidamacii” sau în nu mai puțin cunoscutele-i poeme Katerina, Marina, Maria. Eroul lui liric intrupat în Cobzarul străbate întrecaga creație șevcenkiană. Acest rapsod al poporului are în poezia lui Șevcenko o funcție destul de complexă.

Cobzarul este însuși poetul, dar totodată el se confundă și cu poporul, cu țărînia ucraineană, ale cărei lacrimi și dureri se fac auzite în cîntecele lui de jale și de dor.

Poezia lui Șevcenko este în primul rînd inspirată din traiul țărînimii, din lumea satului ucrainean. Ea poate fi asemuită din punct de vedere tematic într-o bună măsură cu poezia lui Nekrasov. Peisajul rural, viața de la țară, cu diferitele ei evenimente de importanță mai mare sau mai mică, frumusețile patriei dragi, prezentul ei înnegurat sau trecutul ei glorios — iată tot atîtea prilejuri pentru poet de a se mărturisi, de a-și defini atîtutudinea, de a-și exprima sentimentele și gîndurile (Katerina, Gîndurile mele, ciclul Cobzarul, etc.). Caracterul popular al poeziei lui Șevcenko nu este determinat numai de conținutul ei, de temele tratate, dar și de poziția de pe care scriitorul zugrăvește și comentează lumea, predilectă pentru el, a satului ucrainean. Șevcenko nu este un evocator din afară al acestei lumi, fie și foarte bine documentat asupra ei, ci un om care trăiește în mijlocul ei, o cunoaște pînă în cele mai mici amănunte și o descrie dinăuntru, privind-o prin prisma țaranului. Dobroliubov a remarcat foarte bine această trăsătură specifică a creației lui Șevcenko. „El este un poet pe deplin popular... tot universul lui de gînduri și sentimente se află în perfectă concordanță cu sensul și specificul vieții poporului. El a ieșit din popor, a trăit cu poporul, și a fost trainic legat, cu legături de sînge de acesta nu numai prin ideile sale, dar și prin împrejurările vieții sale“.

Poezia lui Șevcenko este totdeauna colorată de note politice, chiar în versurile care cîntă sentimentele cele mai intime. Ea este o poezie agitată, mobilizatoare prin toată structura și orientarea ei. Melancolică și ducioasă uneori, ea poate fi plină de ură și indignare altădată, dar oricum întotdeauna în formă directă sau indirectă o chemare, un îndemn la luptă. Străbătută de un puternic filon popular ea se afirmă ca un cîntec al maselor oprite și înrobite, mărturisindu-și jalea și aleanul, dar și fiind glas protestului și minci împotriva asupririi feudale (Cucuvaia, Trei ani, Captivul, Marina, Argata, etc.), a tiraniei țariste (Visul, Neofiții, etc.). Accentele de tristețe și durere se îmbină în poezia lui Șevcenko cu sarcasmul necruțător, cu izbucnirile violente de revoltă. Melodiosă în cîntece și romane (De voi muri să mă-ngropați, Mi-e tot una, Sprîncene negre ce să mă fac, etc.) poezia șevcenkiană nu ocolește invectiva, nici grotescul (Visul), remarcîndu-se prin varietate și bogăție stilistică, de intonație, de versificație de toți recunoscute.

Conținutul democratic și revoluționar al operei lui Șevcenko, manifestat chiar de la începutul activității lui literare (Katerina, Haidamacii) poate însă fără conturarea și limpezimea necesară, s-a accentuat și deslușit pe parcursul drumului de creație sub înfrîurirea experienței de luptă și de viață a scriitorului. Întîlnirile



și discuțiile cu Bielinski, articolele de critică literară ale acestuia, legăturile cu cercurile lui Petrașevski, au accentuat nemulțumirea surdă ce clocotea în sufletul lui Șevcenko și care a sporit mai ales în anii revenirii sale în Ucraina (1843, 1845—1847). Taras Șevcenko a făcut parte din societatea secretă: „Frații Kiril și Metodie“, a fost arestat, condamnat, deportat în condiții foarte grele. Reîntors din surghiun în 1858, într-o perioadă de avânt obștesc în Rusia în ajunul reformei din 1861, el a stabilit relații strinse cu cercurile de la „Contemporanul“, cu Cernișevski, Dobroliubov, Șelgunov, V. Kurocikin ale căror concepții democratice și revoluționare le împărtășește. Idealul libertății, tema răscoalei populare, prezentă și înainte în opera sa (Haidamacii, Ivan Podkova, Noaptea lui Taras) sint cintate acum cu și mai multă însuflețire și îndrăzneală (Neofiții, Nicăieri nici o bucurie, Și Arhimede și Galileu, etc.). Conținutul democratic și revoluționar al poeziei lui Șevcenko a îngăduit nu odată compararea cu Robert Burns sau Béranger, alteori cu Heine și Pëtofi.

Cultivând romanța și balada, cîntecul de dor și poemul, Șevcenko a folosit la începutul activității sale literare tiparele romantice, strălucit prelucrate și definite de decembriști, de Jukovski, dar mai ales de Pușkin (Katerina, Cobzarul, Către Osnovianenko, Plopul, etc.). Dar relativ curînd (după unii istorici literari încă din Katerina, după alții din Haidamacii) începe evoluția hotărîtă și rapidă a lui Șevcenko spre realism, nu fără înriurirea mișcării literare generale din Rusia anilor 1840 și a operei lui Gogol în primul rînd. Fundarea realismului în creația scriitorului și de fapt și în literatura ucraineană a vremii se face prin opere ca Cucuvaia, Visul, Ereticul, prin nuvele și povestiri în versuri (Captivul, Prințesa, Argat, Orbul), ca și prin operele în proză scrise în limba rusă, precum: Pictorul, Muzicianul, Nenorocitul, Gemenii, etc.

În această situație pe pozițiile unei arte veridice Șevcenko urma o evoluție firească, un proces literar ce-și aștepta în mod logic împlinirea și totodată răspundea și unor necesități ideologice și politice ale vieții poporului său. Era încă o confirmare a acelei indestructibile și profunde legături ce unea pe scriitor de pămîntul natal și de poporul său. Căci după cum remarcase recent Jack Lindsay „legătura dintre «Cobzar» și popor este atît de strînsă încît se crează impresia că poporul îi vine în ajutor în poezie, tot așa după cum poetul luptă pentru interesele poporului, luînd atitudine în numele lui, și nu uită nici o clipă de necesitățile și năzuințele lui. În consecință rezultă un aliaj clasic de o mare condensare emoțională, de o formă viguroasă în care apar organic contopite glasul unei personalități originale și foarte puternice și glasul întregului popor“.

Dar tocmai prin aceste virtuți care-l definesc ca pe un bard național al Ucrainei, ca pe un talent original și popular, Șevcenko a cîștigat dragostea și atenția multor oameni din afara patriei sale, devenind un poet de renume mondial, situîndu-se în rîndul celor mai de seamă poeți populari pe care-i cunoaște istoria literaturii universale, cum spuse Piehanov.

Gloria europeană și chiar mondială a operei lui Șevcenko a început cu puțin înainte de 1870, deci la scurt interval după moartea scriitorului. Impunîndu-se prin intermediul unor reviste sau personalități cu afinități în lumea literaturii ruse (Revue des Deux Mondes, sau critici ca englezul Morfil, danezul Georg Brandès) numele lui Șevcenko s-a impus mai ales în momentele de creștere a valului progresist din aceste țări, de sporire a luptei revoluționare. E ceea ce ne demonstrează, în primul rînd, „destinul“ lui Șevcenko în țara noastră, unde, la popularizarea figurii și a operei poetului ucrainean au contribuit foarte mult Gherea și o serie de periodice socialiste și muncitorești de la sfîrșitul sec. al 19-lea și al 20-lea (Almanahul social-democratic, Lumea nouă literară și științifică, Munca, România Muncitoare, etc.). Date asemănătoare ne oferă și literatura polonă, bulgară, sîrbă, ca și

alte mai apropiate sau mai îndepărtate de patria Cobzarului. Trebuie amintite aci cuvintele lui Nazim Hikmet spuse nu cu mult înaintea morții sale: „Am un prieten, un algerian, care-l știe pe Șevcenko pe de rost. Aș putea numi zeci de patrioți, pe care-i cunosc, din Asia, America Latină, Africa, care-l iubesc pe Șevcenko...” Nu e de asemenea lipsit de semnificație faptul că unul dintre primii traducători ai operei lui Șevcenko în limba engleză a fost Ethel Lilian Voinitch, autoarea celebrului roman „Tăunul”, cunoscută prin legăturile sale cu cercurile de revoluționari ruși, polonezi, ucrainieni. Glasul lui Șevcenko se face tot mai des auzit în zilele noastre în cele mai diferite limbi ale lumii: română și franceză, vietnameză și bulgară, spaniolă și engleză, maghiară și cehă. Datorită traducerilor și articolelor semnate de Mihail Sadoveanu, Mihai Beniuc, Demostene Botez, Geo Bogza, Eusebiu Camilar și repetatelor traduceri ale lui Victor Tulbure, numele Cobzarului este astăzi binecunoscut cititorilor din țara noastră.

TATIANA NICOLESCU

### SARTRE : „METAFIZICA E UN LUX“

**I**nter-un interviu acordat ziarului „Le Monde”, Sartre explică de ce a scris autobiografia sa intitulată „Les Mots” și se explică pe sine, precizându-și intențiile, definindu-și poziția actuală față cu literatura și cu viața. Lui Sartre — se știe — nu-i plac interviurile. Dar criticii bătând pasul pe loc, pierzându-se pe căi înfundate, dînd cărții interpretări eronate dacă nu fanteziste și tinzînd a vedea în ea, de multe ori, mai degrabă o admirabilă acrobație formală decît un bogat fond de idei, scriitorul a simțit necesitatea unei puneri la punct.

În această carte Sartre a vrut să năpîrlească — dacă ne este îngăduit a ne exprima astfel. Proces destul de anevoios, dacă ținem seama că această autobiografie a scriitorului, începută cu zece ani în urmă, nu a văzut lumina zilei decît acum cîteva luni.

Micul Jean-Paul a descoperit din fragedă vîrstă vraja cuvintelor, absorbindu-le ca pe niște „pilule magice”, văzînd în ele „chintesența lucrurilor”. Sartre, la vîrsta bilanțurilor, caută, în trăsăturile copilului Jean-Paul, în aptitudinile lui, pe scriitorul adult și explicîndu-l pe primul, vrea să se explice pe sine, drumul său ; explicînd trecutul, vrea să-și lămurească viitorul și destinul. Sartre îl ia pe micul Jean-Paul de mînă, și împreună, străbat un drum „à rebours”.

Îndată ce a știut citi, Jean-Paul a început să scrie. Acest copil „născut din greșeală”, orfan de tată, trăind într-un univers vătuit, în care totul părea inconsistent ca și propriul său Eu, copilul „supra numerar” care nu se simțea pregătit pentru condiția umană în această lume ce părea să se fi sedimentat pentru totdeauna — respira bine numai seara, în biblioteca bunicului „aerul — chiar dacă rarefiat — al literaturii”. Acolo, printre semnele încă neînțelese, trăia într-un eter glorios, așteptînd misterioasa revelație. Jean-Paul a simțit că e „necesar Istoriei”. Era un candidat la eroism, visa să fie Cyrano, l’Aiglon, Pardaillan sau Arsène Lupin. Rolul pe care i-l atribuia familia era un rol de comedie de salon. „Condamnat să placă”, nu-și regăsea demnitatea și adevărul decît strîmbîndu-se în fața oglinzii. Gratuitatea originii sale îl revolta. Aceasta l-a împins să se creeze din nou, să devină *un altul*. Mijlocul acestei re-creări a fost scrisul. Așa și-a făurit acel univers propriu, în care își putea atribui sie-și un loc pe care viața i-l contesta, în care, în sfîrșit, putea *exista*. Mai mult decît atât : *era*. Era mai puțin necesitatea de a se salva, cît de a se tăgădui pe sine, de a se dizolva în sine. Sartre scrie : „Eu, douăzeci și cinci de tomuri, una mie opt sute de

pagini de text, trei sute de gravuri din care una, portretul autorului. Oasele mele sînt din piele și din carton, carnea mea pergamentată miroase a clei și a ciupercă, mă pot mișca în largul meu prin șazece de kilograme de hîrtie... Sînt luat, deschis, întins pe masă, netezit cu palma. Conștiința mea e fărâmițată. Alte conștiințe au preluat sarcina mea. Sînt citit, mi se vorbește, sînt pe toate buzele, universală și ciudată limbă. Nu mai exist nicăieri. În sfîrșit, sînt. Sînt pretutindeni !"

Ceea ce, pe parcurs, i-a dezvăluit lui Sartre literatura, se știe. Acest Eu pe care și-l recrează, această ființă nouă pe care crezuse că o regăsește și în care se strecurase cu delicii, această cheie a împărăției Absolutului îi deschidea — cum singur spune — numai o poartă spre Neant.

A trecut vremea și, obosit de a fi un erou, Sartre vrea acum să fie un „oricine“. Vrea să semene cu ceilalți oameni. Vrea să deçoace tentația Absolutului. Se duce pretutindeni, în Cuba, în Ghana, stă de vorbă cu oamenii, observă, notează. E convins că omul e obligat să muncească, că numai munca îl salvează pe om.

În „Les Mots“, filozoful Sartre își face așadar un bilanț al vieții. Acum, în sfîrșit, e un altul. Și își cunoaște adevărata misiune în viață. O frază, în deosebi, a atras atenția exegeților, care au comentat-o în fel și chip, dar de cele mai multe ori fundamental greșit : „Nu știu ce să fac cu viața mea“. S-a văzut în aceasta un strigăt de disperare. În interviul său însă, Sartre respinge această interpretare.

Timp de cinci zeci de ani, explică el, a trăit o nebunie, o nevroză. A confundat viața, realul, cu imaginarul. Cincizeci de ani a fost mobilizat de Absolut, de această nevroză. Acum, Absolutul a dispărut. Acum, nu mai crede în „caracterul sacru“ al literaturii și se preocupă din ce în ce mai mult de raporturile acesteia cu acțiunea. Nu, nu e descurajat. Rămîne, cum a fost totdeauna, un optimist. Declară însă că atîta timp cît va exista alienarea omului, exploatarea acestuia de către alții, foametea endemică a aproape două miliarde de oameni, lumea e urîtă. Într-o astfel de lume, și-a dat seama că „metafizica e un lux“. „Sînt de partea celor care gîndesc că lucrurile vor merge mai bine cînd lumea se va schimba“ — spune el în interviul din „Le Monde“.

Sartre scriitor angajat ? Poate că da. Și ca atare se împotrivesc universului lui Beckett, al cărui pesimism condamnă iremediabil omenirea. „Pesimismul meu n-a fost niciodată moale. Încă din epoca cînd scriam „La Nausée“ vroiam să făuresc o morală“. Morala gidiană îi repugnă : „e o morală de scriitor care nu se adresează decît cîtorva privilegiați“. Robbe-Grillet, pontiful noului roman francez, vorbește, spune Sartre, „numai burgheziei confortabile“ și ar face mai bine să realizeze că există în lume o Guinee. Sartre e autocritic în acest interviu. Despre „La nausée“ — o carte pe care n-o reneagă totuși, spune : „regret numai că am rămas în afara răului de care suferea eroul meu... Îmi lipsea simțul realității, adăpostit fiind în interiorul nevrozii mele, care, prin actul scrisului, îmi dădea fericirea“.

Eroismul — declară el — nu se cîștigă cu penița : „A fi în serviciul asupriților nu înseamnă a te instala liniștit într-un fotoliu și a declara că iei partea celor asupriți“. Literatura, în concepția lui de azi, de om eliberat din plasa fantazmelor, trebuie să se apropie de realitate și de problemele ei fundamentale. Cum se face — se întrebă el — că foamea care bîntuie în lume, amenințarea atomică, alienarea omului nu se reflectă în toată literatura de azi ? Mai departe : toate modalitățile literare sînt bune, totuși, unicul criteriu al unei opere rămîne validitatea ei : o operă literară trebuie să emoționeze și să dureze.

În „Les Mots“, există, deci, ca în toată literatura sartriană o revoltă, o apăsătoare și dură căutare spre autenticitate, spre eliberare.

În ce constă schimbarea lui Sartre ? El renunță la *mandatul* pe care i-l dăduse vîrsta metafizică și optează pentru *caracterul* pe care i-l atribuie vîrsta

psihologică. Și aceasta îl determină „să se alăture numărului celor mulți, celor două miliarde de infometaji“, dacă vrea să se adreseze tuturor și să fie citit de toți. Altminteri „scriitorul e în serviciul unei clase privilegiate și exploatare ca și aceasta“. Ca să-și atingă acest scop, scriitorul are două mijloace la îndemână : primul, să renunțe la literaturizare pentru a putea face educația poporului ; al doilea, să pună toate problemele în modul cel mai radical și mai intransigent.

În „Les Mots“, căutându-l pe Jean-Paul, Sartre îl scoate din lumea lui le-gendară și-l conduce pe calea vieții, într-o lume cu o semnificație exemplară.

D. L.

## UN AN DE POEZIE ITALIANĂ

Astfel se întitulează un studiu publicat de Adriano Spatola în nr. 1/1964 al revistei lunare de cultură și politică, „Il Mulino“, editată la Bologna. S-ar părea că e vorba de un bilanț general al anului 1963. De fapt însă cronica sa e departe de a fi cuprinzătoare, limitându-se doar la operele unor poeți găsiți ca fiind cazuri specifice, indicative, mai interesante. Explicându-și intențiile critice, autorul studiului, el însuși conducător al unei reviste trimestriale de poezie, declară că neglijează „lucrările scontate, întârziate, dovedind renunțarea și pasivitatea față de lume“. El acordă atenție numai poeziei în devenire, în modificare continuă, în „osmoză constantă“.

Spatola vorbește mai întâi despre culegerea de versuri „Allergia“ de Massimo Ferretti, poet pe care Pasolini îl calificase mai de mult ca aparținând „avangardei preistorice“. Amintind de Rimbaud, Feretti își analizează eul în oglinzi deformante, căzând în acel neointimism ce sufocă o bună parte din creația poetică italiană de după al doilea război mondial. După părerea criticului, opera lui Ferretti — fără a intra în categoria experiențelor avansate — aduce o contribuție în situația evolutivă a poeziei contemporane din Italia.


Deși se constată la literații italieni un divorț între natură și omul care trăiește într-o lume făurită prin propriile sale mâini, natura nu este cu totul exclusă ca instrument de expresie, ca temă poetică. În această privință Spatola se referă la lucrările, apărute anul trecut, ale lui Zanzotto, și ale lui Gaetano Arcangeli. Ultimul ia o atitudine ostilă ; refuzând orice comuniune cu natura, „opusă componentelor tehnico-științifice ale epocii noastre“, el favorizează „drepturile sufletului“. Dimpotrivă la Zanzotto, deși prezentată sub o aparență aproape grotescă, natura se relevă proteiformă, ia amploare disproporționată, devine o a patra dimensiune a vieții.

În studiul din revista Il Mulino este menționat și curentul neo-naturalist care consideră natura drept contextul social în care acționează omul de azi și nu o simplă realitate naturală. Cât privește problema limbajului poetic, se vorbește despre grupul literar purtând eticheta „Novissimi“. Apartenenții acestuia, dintre care mai ales Nanni Balestrini, refuză din punct de vedere ideologic stările actuale din lume, dar se exprimă printr-un joc de „construcții și distrugerii lingvistice“ constituind o barieră între poet și cetitori, cărora nu li se oferă cheia noului mecanism verbal.

În cele din urmă sînt analizați Emilio Villa, Mario Diacono și S. M. Martini. Operele lor, tipărite mai întâi în revista „Quaderno“ și apoi în „Ex“, se încadrează în categoria poeziei anarhice ; cuvintele devenind ideograme, ei susțin desnaționalizarea limbii, preconizînd totodată desființarea sensului umanist al artei poetice.

J. M.

## A. VLAHUȚĂ : „SCRIERI ALESE” \*)

 n eleganta colecție „Scriitori Români” a apărut o masivă ediție în trei volume din opera lui Al. Vlahuță. Îngrijită, comentată și prefăcută de Valeriu Rîpeanu, aceasta e cea mai cuprinzătoare ediție Vlahuță din câte au apărut pînă acum. Ea cuprinde ceea ce e mai reprezentativ din poezie (vol. I), din publicistică și proza literară de mică întindere (vol. II) și lucrările de amploare în proză — „Dan”, „România pitorească”, „Pictorul Grigorescu” (vol. III). O astfel de ediție, dotată cu un bogat aparat critic, nu apare decît la cîteva decenii. De aceea e desigur justificată generozitatea editorului care, deși selectiv, nu a fost zgîrcit la întocmirea sumarului, ținînd să ofere cititorului o imagine de ansamblu asupra operei scriitorului. Punctul de vedere se susține. De acum încolo, cititorul interesat ca și specialistul au la îndemînă, datorită muncii importante depuse de V. Rîpeanu, — o ediție științifică, cu un minuțios aparat critico-informativ (note, comentarii, bibliografie) din opera unuia din scriitorii reprezentativi ai generației de după Eminescu.

V. Rîpeanu a depus o sistematică muncă de editor, atestînd competență și informare. Compactul aparat critic

de la sfîrșitul fiecărui volum constituie, alături de acuratețea transcrierii lucrărilor reproduse, dovezi elocvente. Tînărul istoric literar nu s-a limitat la comentarea unor fapte mai mult sau mai puțin cunoscute. A fost lărgită sensibil aria informației în legătură cu viața și opera lui Vlahuță, prin apel sistematic la presa vremii, documente de arhivă, scrisori, mărturii ale contemporanilor. Revelatoare din acest punct de vedere ni se par comentariile despre raporturile lui Vlahuță cu marii scriitori ai timpului, cu care prilej se înlătură unele opinii eronate, prejudecăți îndătinute, aducîndu-se probe noi în jurul unor probleme controversate (vezi, de pildă, discuția în jurul datei cînd a avut loc prima întîlnire dintre Caragiale și Vlahuță). Grupate mai ales în aparatul de note de la sfîrșitul volumului II (dar și în vol. III și I), cercetătorul de specialitate găsește aici date utile — dintre care unele inedite — despre raporturile lui Vlahuță cu Eminescu, Caragiale, Gherea, Delavrancea, Maiorescu și ceilalți junimiști de frunte, Macedonski etc. Merită să fie citate în acest sens comentariile la „File rupte”, „Caragiale”, „Curentul Eminescu”, „Lui Eminescu” (acesta în vol. I), „Delavrancea”, „Polidor” etc. În vol. I, valoros prin datele care compun tabloul de ansamblu, se dovedește a fi comentariul amplu pe marginea poemului „1907”. Aflăm aici informații bune despre condițiile

\*) E.P.L., 1963

în care a fost scris poemul, ecoul său în epocă, circulația și prețuirea lui în cercurile democratice, cu deosebire în presa și cluburile socialiste. Aparatul critic sporește valoarea ediției, înscrind-o printre succesele importante ale Editurii pentru literatură.

Ediția se deschide cu un amplu studiu introductiv, prin dimensiuni și investigație scheletul unei adevărate monografii. Studiul dezvăluie nu numai criteriile după care s-a condus editorul în operația de selectare a operei lui Vlahuță, dar și strădania — peste tot prezentă — de a fixa, la coordonate reale, locul și rolul scriitorului în istoria noastră literară. Cu un punct de vedere lucid, criticul nu supralicitează deloc valoarea operei de care se ocupă, conturând în tablouri sugestive ceea ce numește „liniile directoriale ale evoluției operei și ale gândirii lui Al. Vlahuță”. Metodic, criticul își împarte examenul pe capitole distincte, fiecare dezbătând câte un aspect anume al problematicii urmărite. A fost evitată cu succes vetusta și demult inoperanta metodă de împărțire a monografiei în clasicele două mari capitole: viața și opera. Autorul studiului a preferat pe bună dreptate o formulă sintetică, urmărind pe traiectul cronologic principalele probleme legate de opera și activitatea lui Vlahuță.

De autorul lui **Dan** sînt legate cîteva importante probleme de istorie literară, fără a căror soluționare nu poate fi realizată o științifică analiză a operei scriitorului. E vorba mai ales de raporturile sale cu junismul și sămănătorismul, și nu mai puțin de etapa simpatilor față de mișcarea socialistă. V. Rîpeanu a supus materialul știut unui nou examen, a adunat și a produs probe noi, a lărgit serios aria argumentației, reușind să explice lucrurile în mod adecvat. Alături de clarificările în problema raporturilor cu Junimea, o contribuție notabilă a adus criticul în operația de elu-

cidare a perioadei sămănătoriste a lui Vlahuță. Important ni se pare faptul că la acest capitol, criticul nu a mers pe vechile căi care limitau sămănătorismul lui Vlahuță la anii puțini ai contactului cu **Sămănătorul**, condus inițial de Coșbuc și autorul **Romîniei pitorești**. Îndrăzneț, dar mereu sprijinit pe date și argumente convingătoare, autorul studiului caută și găsește antecedentele sămănătorismului scriitorului în ultimul deceniu al veacului trecut. Prin examen comparat se stabilește că „în lucrările beletristice și publicistice ale lui Vlahuță sînt strînse laolaltă și explicit exprimate toate elementele definitorii ale diversunii sămănătoriste”. Observație îndreptățită formulată pentru prima oară și demonstrată temeinic. Criticul are însă mereu grijă să delimiteze poziția lui Vlahuță de a celorlalți sămănătorști, mai ales Iorga și grupul A. C. Popovici, evidențiind poziția nu odată particulară a scriitorului în contextul curentului sămănătorist. Paginile acestea din studiul lui V. Rîpeanu în care se discută despre faza sămănătoristă a lui Vlahuță (Ibrăileanu a definit-o „faza național obiectivă”) sînt, credem, cele mai valoroase, aducînd contribuții prețioase într-o importantă problemă a istoriei noastre literare. Demn de semnalat e și capitolul în care se dezbate problemele raporturilor lui Vlahuță cu mișcarea socialistă, ca și acela în care e adusă în discuție tema intelectualului în opera scriitorului, precizîndu-se că în **Dan** și unele nuvele e creionat tipul intelectualului învins și nu — cum se considera — al inadaptabilității.

Ceea ce s-ar putea reproșa studiului semnat de V. Rîpeanu e faptul că nu se acordă destul loc exezezei operei scriitorului. Criticul și-a propus în mod evident să clarifice problematica generală a temei, sacrificînd în bună măsură, din această pricină, examenul analitic. Undeva se menționează chiar: „am sacrificat cu bună știință

analiza detaliată a unor lucrări, pentru a stabili liniile directoare ale evoluției operei, ale gândirii lui Al. Vlașuțu. Acest punct de vedere a dat, evident, rezultate pozitive, materializate în explicitarea riguroasă a unor controversate probleme de ordin general, estetic-literare și cultural-politic. Nu au putut fi ocolite însă dificultățile. Cititorul nu află aici o analiză necesară a operei scriitorului, în-cît deseale judecăți de valoare exprimate pe parcurs rămân nedemonstrate. O reluare a studiului, la nivelul unei monografii, ar putea să învingă această dificultate, oferind cititorului imaginea multiplană a operei lui Vlașuțu.

Z. ORNEA

DUMITRU CORBEA : „PUNTEA“ \*)

**P**oet cu o rodnică activitate, — de la „Singe de țaran“ (1936) și pînă la volumul antologic „Nu sînt cîntăreț de stele“ apărut în ultimii ani — Dumitru Corbea a adus o notă originală și viguroasă în peisajul poeziei noastre dinainte și de după eliberare. Fiu de pămăș de prin părțile Moldovei, poetul a exprimat cu multă autenticitate durerea țaranului strivit de exploatare și îngenunchiat de sărăcie. În versurile sale și-au aflat ecou atît suferințele cît și aspirațiile omului din popor. După Eliberare registrul său poetic s-a îmbogățit cu nuanțe noi. Rapsodul miniei poporului obidit din „Candlele păgîne“ se transformă treptat în cîntărețul sincer și entuziast al vieții noi.

Poetul și-a încercat cu succes condeiul și în domeniul prozei. „Puntea“, ultima sa carte cu substanță autobiografică, (prima se intitula gorkian „Cum am învățat carte“) înmănu-

chiază citeva povestiri în care apar aceleași personaje inspirindu-se din realitatea satului moldovenesc de după primul război mondial pînă în ajunul colectivizării. Războiul, seceta care a bîntuit în această parte a țării, mizeria dezolantă a țaranului în trecutul regim, conjugate cu obscurantismul, întreținut cu bună știință de clasele dominante, redeşeptarea la o nouă viață și conștiință socială a țărănimii în ajunul colectivizării datorită politicii înțelepte a Partidului comunist („Puntea“) sau izgonirea de pe moșii a exploataților („Decembrie“) iată problemele mari ale cărții, tratate într-o manieră epică interesantă. Diversele povestiri au ca loc al acțiunii același sat și aceiași eroi care apar rînd pe rînd în prim plan, fiecare cu drama sa, continuînd, reluînd firul epic al cărții. Sînt în acest volum multe pagini în care, pe fundalul apocaliptic al mizeriei și suferinței, creionat cu multă pregnanță de autor, se profilează chipul memorabil al unor oameni simpli, a căror demnitate în fața durerii este emoționantă.

Natalița Hariga din „Așteptare“ este o victimă a războiului. După pierderea bărbatului, — acesta moare degerat pe front, — viața ei se scurge mohorîtă sub ieszpedea grea a amintirilor, amăgîtă de o zadarnică așteptare. Femeea nu-și mai recunoaște soțul în cadavrul mușilat de la regiment. Cu toate că participă la alaiul trist al înmormîntării soldaților degerați — e remarcabil tabloul dezolant al înmormîntării acestora —, femeea continuă să speră că Petrea al ei se va întoarce. Cel de-al doilea război o lovește din nou : Natalița își pierde și feciorul. Așteptarea devine singurul ax al vieții zdrobite a acestei femei simple de la țară, a cărei portretizare capătă dimensiuni simbolice. Ea iese în drum și cu mîna streșînă la ochi, crede că fiecare drumet este feciorul care se întoarce din război. Obsesia așteptării fulgerată de speranță sau de accente disperate capătă o au-

\*) E.P.L., 1963.

reolă legendară. Când nu mai deslușește zarea ea roagă pe o vecină să privească pentru ea în lungul drumului.

Dialogul mamei cu vecina se succede ritmic, asemeni stihurilor unui poem :

— „Vezi pe careva ?

— Da, văd.

— Coboară ?

— Merge la vale.

— E nalt ?

— Da.

— E voinic ? E frumos ?

— Voinic...“

Avînd ca punct de plecare realitatea concretă din satul moldovenesc — Mura, bîntuit de spectrul sărăciei și al foamei (ca în „Puntea“) sau de calamitățile războiului (ca în „Așteptare“, „Rudele“), povestirile din acest volum trădează nedesmințita admirație a poetului pentru folclorul nostru, care i-a fost printre cele mai prețioase izvoare de inspirație alături de acela al realității. Fraza se remarcă prin simplitate, prin melodicitate, prin mimarea limbajului simplu, al omului din popor.

În aceste povestiri ale lui D. Corbea unele dintre personajele sale descind parcă din baladă. Figura femeii simple de la țară, a cărei neostoită așteptare ia proporții basmești amintește de mama ciobanului din balada „Miorița“, pornită în căutarea feciorului.

Este demnă de remarcat forța de sugestie cu care D. Corbea știe să releve acele amănunte — de o poezie tulburătoare — care vorbesc despre statornicia femeii simple în dragostea ei neclintită. „Decembrie“ face trecerea către o altă epocă, decît cea descrisă în „Rudele“, „Așteptare“ sau „Soarta unei fete“. Boierul Negru și fata lui, Laura, își trăiesc ultimele clipe ale existenței lor de „proprietari“. Autorul surprinde procesul destrămării unei clase ; atmosfera sumbră creată aci este bogată în sugestii. Călătoria moșierului în sania plină de boarfe este simbolic proiectată pe fundalul miniei populare.

În „Soarta unei fete“, autorul reia o

temă cunoscută. Povestirea „Puntea“ — care dă și titlul cărții — constituie punctul ei nodal, care reunește pe toate celelalte. Aci, prin urmărirea destinului eroinei principale, prinde contur și imaginea unei ambiante sociale noi. Ponderea acesteia din urmă nu este însă suficientă pentru a crea acel echilibru necesar nuvelei în prezentarea a două lumi, după cum reluarea sau accentuarea — uneori diluarea — unor fapte premergătoare acțiunii de colectivizare îngreunează nuvela. În ansamblu, ultimul volum de povestiri al lui Dumitru Corbea aduce mărturia unei experiențe de viață, concludentă pentru zona de umanitate investigată. Cele mai multe pagini ale cărții respiră autenticitate și poezie — o poezie tulburătoare prin simplitate și prin lipsa de podoabe a stilului.

EUGENIA TUDOR

OCTAVIAN GOGA : „POEZII“ \*)

Volumul de Poezii ale lui Octavian Goga, pus în circulație de către Editura pentru literatură la sfîrșitul anului trecut, s-a epuizat în cîteva zile, deși tirajul depășea 30.000 de exemplare. Fenomenul nu e întîmplător. El se explică, de sigur, în primul rînd prin calitatea intrinsecă a versurilor lui Goga, intrate deja în circuitul marilor valori spirituale ale culturii noastre, dar și prin faptul de loc neglijabil că cititorilor li se oferea cea mai amplă ediție comentată din opera marelui scriitor. Se știe că diferitele ediții apărute în ultimii ani ai vieții lui Goga, ca și altele, postume, aveau o ținută neglijentă, perpetuînd texte pline de erori tipografice, așa cum se știe, de asemenea, că, excepție făcînd prefața lui Mihai Beniuc care deschidea ediția scoasă la Espla în 1957, volumele lui Goga nu s-au bucurat nici

\*) E.P.L., 1963.



de un comentariu just, avizat, imparțial, științific. E meritul incontestabil al lui I. D. Bălan care, aplecându-se cu grijă asupra moștenirii poetice rămase de la cîntărețul Oltului și al Ardealului încătușat, a stabilit prin colaționare forma definitivă a textelor, le-a selectat în lumina unor criterii ideologice ferme și le-a interpretat (într-o bună prefață), izbutind să creioneze profilul contradictoriu al lui Goga omul și artistul.

Problema n-a fost, fără îndoială, ușor de rezolvat sub nici un din aspectele amintite. Stabilirea textului presupunea nu numai colaționarea diferitelor ediții antume, ci și descoperirea eventualelor variante existente în periodice. Dovădind un zel bibliografic lăudabil, I. D. Bălan a cercetat cu atenție presa vremii, de la Revista ilustrată din Reteag-Șoimuș (unde a debutat Goga în 1898, semnind Octavian) pînă la Țara noastră (unde au apărut cele mai multe dintre piesele lirice adunate postum în volumul Din larg) și ne-a dăruit, în bogatul capitol de Note care întovărășește ediția, un interesant și util tablou al modificărilor făcute diferitelor poeme cu prilejul republicării lor. Stabilirea acestor variante va permite elaborarea unor prețioase studii privind procesul de șlefuire la care Goga și-a supus creația. Inceputul l-a făcut Bălan însuși într-un articol inserat anul trecut în coloanele Luceafărului. Criticul evidențiază acolo înalta conștiință artistică de care era animat poetul Plugariilor și semnificația majoră pe care o are munca permanentă asupra versului, în vederea continuei lui îmbunătățiri. Reluarea în Note sau în Prefață a demonstrației întreprinse în Luceafărul ar fi fost, cred, binevenită, pentru că i-ar fi îngăduit cititorului o mai rapidă și mai profundă familiarizare cu laboratorul poetic al unuia dintre cei mai originali și mai înzestrați artiști ai cuvintului. Evident, înregistrind variantele, I. D. Bălan dă oricui posibilitatea să realizeze și singur o asemenea operație. Socot însă că

o analiză exemplară a variantelor măcar a uneia din poezii ar fi înlesnit substanțial eventualele strădanii ale cititorilor neinițiați în problemă, dar dornici să depășească faza liminară a contemplației și să pătrundă în tainele actului poetic. Firește, observația are mai degrabă caracter de deziderat decît de reproș și vizează practic nu numai această ediție ci și altele, de tip identic, scoase de Editura pentru literatură. Revenind la chestiunea stabilirii textului definitiv, trebuie spus că I. D. Bălan s-a achitat bine de sarcina ce-i revenea. Fără doar și poate, un scriitor din veacul al XX-lea nu ridică probleme de textologie atît de complexe și de complicate ca unul din veacurile precedente. Ceea ce nu însemnează că tipărirea unor scrieri ca acelea ale lui Goga e, sub acest raport, cu totul simplă. Editorul a trebuit să dea dovadă de multă atenție și de un fin simț de discernămint, nu numai pentru că avea de a face cu poezii care au apărut adesea cu greșeli de tipar, ci și pentru că Goga folosește o limbă poetică specifică, cu alternanțe fonetice și cu unele forme de fonetism regional care dau versului o culoare și un farmec aparte. Ținînd seama de toate acestea, I. D. Bălan a reușit să încredințeze tiparului cea mai bună din edițiile postume ale poeziilor lui Goga. Atingerea acestui țel era condiționată concomitent și de alegerea textului de bază. Confruntînd volumele, editorul s-a oprit asupra cărții de Poezii din 1924, care reprezintă practic ultima formă revăzută de autor. O situație particulară are în acest context placheta Din larg, apărută în 1939, așadar după moartea poetului, și cuprinzînd versuri publicate după 1924. Ediția nefiînd îngrijită de poet, Bălan a preferat să transcrie textele din periodice, întrucît, obiectiv vorbind, erau singurele vrednice a fi luate în considerare. În cazul în care poeziile au fost tipărite de mai multe ori (mă refer la cele an-

terioare lui 1924), editorul a efectuat și colaționările de rigoare.

Ediția lui Bălan însumează „aproape întreaga operă poetică a lui Octavian Goga”, în sensul că îngrijitorul, călăuzit de criteriile marxist-leniniste de revalorificare a moștenirii culturale, n-a reținut spre retipărire acele poeme în care scriitorul, plătind cunoscutul său tribut naționalismului, nu se reprezintă, în realitate, pe sine însuși în ceea ce are el mai prețios ca atitudine umană și mod de expresie. Ediția rămâne însă larg cuprinzătoare, transcriind aproape în întregime volumele: Poezii (1905), Ne cheamă pământul (1909), Din umbra zidurilor (1919), Cîntece fără țară (1916) și Din larg (1939). Socot că n-ar fi fost rău dacă într-un capitol de „Anexe”, ar fi fost incluse și unele poezii rămase în periodice (majoritatea din perioada debutului) ca și unele traduceri din Petöfi, Ada Negri, Heine, Ady sau din lirica japoneză, toate notate, de altminteri, în bibliografia dată de I. D. Bălan la sfîrșitul ediției sale. Imaginea noastră despre evoluția lui Goga și despre calitățile sale de tălmăcitor ar fi fost și mai exactă.

Fără îndoială însă că cele mai dificile probleme nu le pune, în cazul de față, atît stabilirea și alegerea textelor, cît interpretarea lor într-o lumină clară, științifică. Altfel spus: reconsiderarea întregii activități social-politice și literare a scriitorului, revalorificarea acesteia, elaborarea unei judecăți de valoare capabile să exprime, fără exagerări amplificatorii sau minimalizatoare, atitudinea noastră partinică privind creația unuia dintre cei mai contradictorii oameni de artă din ciți înregistrează istoria literaturii romine. Trebuie spus din capul locului că și în sensul acesta, aportul lui I. D. Bălan e meritoriu, prefața semnată de el izbutind să rotunjească un profil nuanțat al lui Octavian Goga, „alcătuit din elemente contradictorii, explicate atît prin condițiile sociale care le-au generat, cît și prin însăși structura morală a omu-

lui, alimentată de unele tare ale burzheziei naționale în sinul căreia pătrunsesese.” În conștiința cititorului obiectiv, arată Bălan, „se încheagă aproape concomitent două imagini care, deși se întrepătrund pînă la un anumit punct, au o valoare etică și un mesaj social cu totul deosebit”. E vorba, pe de o parte, de „ imaginea poetului militant”, prezentă în poezii ca Rugăciune, Plugarii, ș.a., iar pe de altă parte de „ imaginea unui politician renegat, cochetînd cu cele mai reacționare forme de guvernămînt”, imagine ce se desprinde atît din unele poezii scrise mai ales după 1909, cît și dintr-o bună parte a volumelor sale de publicistică. Oprindu-se asupra celei de a doua imagini, criticul precizează, pe bună dreptate, că nu toată activitatea publicistică și poetică a lui Goga a avut un caracter reacționar, așa cum „n-a avut un caracter generos, înaintat, toată poezia sa”. În anii primului război mondial (dar și în cei anteriori) „lupta sa politică exprima în mare măsură interesele naționale și sociale ale maselor asuprite din Transilvania”; în această perioadă „există o oarecare conviețuire între «poetul pătimirii noastre» și omul politic, preocupat de soarta poporului său.” Ulterior însă, contradicția existentă inițial în forme benigne între „poetul militant, cetățean și politician”, se accentuează, forța poetică diminuîndu-se progresiv, „mai ales după 1916”, pe primul plan trecînd latura reacționară a ideologiei omului politic care, între cele două războaie mondiale, avea să joace rolul nefast pe care l-a jucat. Dar, arată Bălan, în preambulul prefeței, judecîndu-l pe Goga din perspectiva timpului, „strălucirea talentului a fost prea puternică, și demnitarul regal sau fruntașul unui partid reacționar n-au putut anula, sub nici o formă, o creație autentică, menită să stea alături de cei care au dat glas revoltei sociale a țaranilor ardeleni, în spiritul tradiției lui Andrei Mureșanu, autorul Răsurnetului, al lui George Coșbuc...”

Revalorificării acestei creații autentice îi consacră I. D. Bălan cea mai mare parte din prefață. După ce se oprește (poate prea stăruitor) asupra debuturilor lui Goga și (cît era necesar) asupra concepțiilor sale realiste despre artă și menirea scriitorului, criticul întreprinde o interesantă analiză a problematicii proprii liricii cultivate de marele poet în primele lui volume. Ideea centrală a acestei analize e astfel formulată: „prin ceea ce are mai bun și mai durabil în poezia sa, Goga realizează o admirabilă monografie lirică a satului transilvănean, cu însușirile specifice, caracteristice unui anumit moment istoric al existenței sale“. Dezvoltînd acest punct de vedere, făcînd cuvenitele raportări la realitățile obiective ale timpului, I. D. Bălan arată că „poezia lui Goga nu cîntă un țaran idealizat, sentimental, prins în hîrjoană și dragoste, plesnind de trai bun și zburdînd de odihnă“ (formularea e cam improprie), ci un țaran care deși lovit greu de destin, „nu se resemnează fatalist în fața istoriei și nu se înclină idolilor falși ai trecutului“, un țaran „rob al pămîntului“, crainic și „îzbăvitor durerilor străbune“. Viziunea poetului e, în genere, folclorică (și așa adăuga mesianică, de tip romantic). Fenomenul e sesizabil mai ales în textele unde referirile la natură revin mai copios sau unde (ca în Oltul, Noi, ș.a.) un element oarecare al peisajului capătă valențe simbolice. Paginile în care autorul ediției evidențiază filonul popular al creației lui Goga sînt, de altfel, printre cele mai valoroase, vădînd o excelență familiarizare cu materialul de referință. Nu mai puțin valoroasă este și analiza laturii militante a literaturii poetului rășinărean. Criticul remarcă tonul energic, umanist și vibrant care străbate poeme cum sînt Clăcașii (referirea din Note la poezia Adei Negri e bogată în sugestii), Coșaul, Un om ș.a., caracterul incendiar, profetic al unor versuri cuprinse în Oltul (confruntarea din Note cu modelul folcloric e revelatoare

în multe privințe), adinca participare a poetului la drama socială a celor desmoșteniți (De la noi, De demult) etc. Elocvențe pentru puterea de sesizare a esențialului mi se par, în genere, comentariile sintetice pe care criticul le face din cînd în cînd pe parcursul analizei, ca și disocierile pe care le întreprinde I. D. Bălan, bunăoară în legătură cu prezența noțiunilor de sferă bisericească în lirica lui Goga. Criticul arată pe bună dreptate că acestea sînt practic desfăcute de sensul mistic original. Am impresia însă că în dorința de a demonstra rațiunea lor estetică, Bălan împinge uneori demonstrația pînă dincolo de limitele adevărului istoric. Precum se știe, Goga era fecior de preot. Ca atare încă din copilărie, în universul lui de percepții au pătruns cu drept de cetate și diversele fenomene, gesturi, obiceiuri țînînd de practica ecleziastică și avînd, probabil, aceeași valoare imaginativă ca și atîtea alte noțiuni prezente de pildă în basm. și capabile să sugereze, la dimensiunile fabulosului și misteriosului, o lume de veritabilă poezie. Alăturînd atari termeni graiului vorbit în părțile Sibiului, Goga (al cărui simț stilistic a fost remarcabil) a realizat acel colorit particular pe care nu mulți artiști ai cuvîntului au izbutit să-l dea operei lor. Limba „vechilor ceasloave“ vine, practic, să diferențieze, în direcție formală, însăși poezia lui Goga. Pentru Bălan, apelarea la „termenii religioși“ (expresia mi se pare improprie) și la „termenii din graiul local“ se explică prin dorința poetului de a rezolva „niște complicate probleme de conținut“. Una dintre acestea ar fi cea formulată în frazele: „abundența termenilor arhaici și religioși — care de asemeni sînt arhaici — credem că avea rostul de a demonstra celor care negau vechimea noastră pe plaiurile transilvănene că ne-am născut aici, că venim din vremuri de demult, că avem drepturi incontestabile. Ideea aceasta venea la Goga din Școala ardeleană și de la un străbun de al său,


preotul Sava, care propovăduia în biserica din Rășinari originea romană a poporului nostru". Interpretarea e cu totul forțată. Așa cum discutabilă mi se pare și ideea cuprinsă în fraza : „Amenințarea vagă, sibilinicul, simbolistica biblică, atât de prezente și de caracteristice în poezia lui Goga, sînt expresia neputinței sale și a neputinței obiective de a transforma, în condițiile istorice respective, un ideal milenar într-un țel concret, într-o acțiune practică, de luptă". O poezie ca Oltul sau un poem cum e Clăcașii nu confirmă o atare părere generalizatoare. Dar pentru că veni vorba de aceste capodopere ale literaturii noastre, cred că analiza pe care le-o face Bălan e, măcar în unele sectoare ale ei, amendabilă. Scriind despre Oltul, criticul notează la un moment dat : „Buza arsă" ce depune sărutul pe unda trecătoare a Oltului, sugerează o puternică și îndelungată ardere interioară, o incandescență psihică (ceea ce e adevărat, n.n.) învăluită în răceala aparentă a tăcerilor resemnate (ceea ce nu e adevărat, vezi poezia n.n.) într-un suflet îndurerat și zbuciumat în adîncuri". De altfel, continuînd comentariul, criticul însuși relevă mînia ce străbate textul lui Goga. (În paranteză fie zis, în Oltul nu e „antiteză romantică dintre grandoare și umilință", — sublinierea n. —, ci între vremile glorioase de altădată și prezentul decăzut, dintre poporul care a cunoscut grandoarea, iar în timpul lui Goga cunoaște umilirea). Analizei Clăcașilor (altminteri foarte bună), i-aș fi adăugat însă în final și un comentariu orientarea semănătorist-narodnică a autorului, de cea justă, subliniind astfel limita esențială, mai precis una din limitele esențiale ale viziunii lui Goga care credea, în mod eronat, că „izbăvirea durerilor străbune" ar veni prin răzvrătirea fărâneasă. Unor atari observații de ordin critic le-aș mai adăuga una, finală. Prefața, punînd accentul pe probleme de conținut, nu dă din păcate atenția cuvenită și la pro-

porțiile cuvenite, dezbaterii incontestabilei originalități a poeziei lui Goga. Evident, de-a lungul celor peste 50 de pagini dedicate prezentării de ansamblu a locului ocupat de poetul Clăcașilor în peisajul liricii rominești, criticul face numeroase referințe la specificul operei pe care o analizează. Ar fi fost necesară însă o și mai puternică subliniere, într-un capitol special, a ceea ce se cheamă curent măiestria artistică. Relevarea naturii specifice a imaginii la Goga, a structurii prozodice oarecum particulare, a muzicalității versului, explicarea, într-un cuvînt, a farmecului deosebit al acestei poezii ar fi dat o și mai mare greutate studiului introductiv. Așa cum, o paralelă între Goga, Coșbuc și Iosif, i-ar fi permis cititorului o și mai bună încadrare în epocă a celui dintîi.

Aceste cîteva observații nu știrbesc contribuția importantă pe care prefața lui I. D. Bălan o reprezintă, la ora actuală, în cunoașterea operei lui Octavian Goga. Sînt convins că la o viitoare ediție, atari lipsuri sau exagerări vor fi eliminate.

AUREL MARTIN

ROMULUS RUSAN : „EXPRES '65" \*)

rîind sub semnul lui Cronos, ceferistul are gustul ordinei și al preciziei. Călătorind mai mult ca ori care muncitor, el are, ca și marinarul, patima orizonturilor : să le atingă, să le depășească. Obligația de a veghea i-a ascuțit simțurile. Tăcerea și singurătatea la care îl obligă orele de serviciu, l-a obișnuit cu vorba cîntărită; și trebuie să-l vezi scăpat de sub disciplina muncii sale și să-l auzi povestind pentru ca să înțelegi cît de agreeabil se satisface nevoia intimă de compensație. Trîind adesea într-un spațiu organizat economicos și obligat să fie

\*) Ed. Tineretului, 1964.

ager, mecanicul sau frinarul disprețuiește bagajul. Dar ceea ce da căferiștilor sentimentul unei mari familii, nu e uniformă, ci mai ales faptul că se regăsesc în orice colț de țară, la fel de intim ca doi muncitori în perimetrul aceluiaș colț de atelier. Simțul răspunderii — mai accentuat ca oriunde aiurea, căci securitatea oamenilor e aici o problemă de fiecare clipă — le conferă gravitate. Conștiința precisă că aparțin unei mari armate — o armată care își are organizarea ei caracteristică, trecutul ei glorios, victoriile și eroii ei — conștiința că în fiecare zi înfrâng distanțele și că în fiecare ceas câștigă o bătălie în angrenajul vieții economice, le dă un sentiment de putere. Lumea gărilor, a atelierelor, a depourilor, a triajelor, a așezărilor ceferiste risipite odinioară în plină cîmpie, lumea singuraticilor revizori de cale, a mecanicilor, acarilor și constructorilor de poduri — aceasta e lumea a cărei psihologie Romulus Rusan o descifrează cu atenție și cu finețe.

Ceea ce îl atrage în evocarea ei sînt momentele de atmosferă, de tensiune. La „Grivița” îl interesează istoria: din istoria mai veche evocă hala mizerabilă în care oamenii își disputau aerul, iar din istoria contemporană, evocă momentul „ultimei locomotive” care oficializează obligația reprofîlării. În istoria extinderii căilor ferate, îl atrag așezările născute la o încrucișare de linii, concurînd cu importanța lor economică orașe mai vechi. În triaje îl fascinează „drama vagonului”, rob al șinelor, care nu cunoaște decît o singură dimensiune a libertății; aici momentul dramatic e măsurat cu acele ceasornicului și sancționat de mișcarea semaforului.

Chiar cînd evocă omul, se vedește preferențial gustul pentru atmosferă și tensiune. În lumea echipelor de întreținere, momentul de tensiune e acela dintre două trenuri, cînd linia veche, degradată, e ruptă și înlocuită: rapid, organizat, fără șovăială, potrivit unui plan premeditat în toate amănuntele.

Din întîmplările lumii feroviare reține o catastrofă de cale ferată — aceea care a făcut din acarul Păun o figură proverbială — și un omor: e uciderea impiegatului Nicolae Danciu care s-a împotrivit cu spirit de jertă unui tilhar tăbărit într-o noapte de primăvară să jefuiască casieria. Cutare mecanic e observat îndeosebi în momentele de veghe, cu mina pe frînă, devansînd din ochi, cu atenție concentrată, linia pe care trebuie s-o parcurgă. Iar cînd în fine dezvoltă un portret, acesta e al revizorului de cale, al unui om singuratic prin natura muncii sale, îndatorat în fiecare zi să bată o cale de 14 km. pentru ca să pipăie linia din priviri, s-o consolideze strîngînd un bulon slăbit, sau s-o însemne în vederea unei revizuirii.

Personajul cel mai interesant rămîne aci autorul. Gustul ideilor, originalitatea asociațiilor și stilul inteligent îi definesc prezența. Dar e suficient ca autorul să absenteze o clipă din paginile volumului — pentru ca fraza să șovăie, observația să se diminueze, ideile să se dilueze.


Pe scurt, ceea ce observă de astădată Romulus Rusan nu e mai niciodată detaliul, ci întregul, nu individul, ci categoria. Preocuparea lui cea mai statornică nu este atît aceea de a reconstitui un univers, cît aceea de a determina o psihologie: aceea a familiei ceferiste. În fine, dacă poetul își trădează prezența în sistemul de asociații, modalitatea lui cea mai caracteristică se afirmă în momentul în care creează atmosferă.

Cîtit împreună cu „Expres '65”, volumul mai vechi de reportaje, „Rîul ascuns”, pare mai degrabă un alt capitol al aceleiași cărți decît semnul unei alte vîrste. Acordat amîndorura, premiul binevenit al Uniunii Scriitorilor consacră de fapt talentul în efortul lui de continuitate.

ALEXANDRU SEVER

— din țară —

„ORIZONT”, nr. 1, 2/1964

 oua revistă „Orizont”, apărută la 1 ianuarie 1964, care se angajează să continue în mod rodnic „Scrisul bănațean”, și-a ales o promițătoare denumire. Așa cum ni se arată în „Cuvîntul înainte” al primului număr, redacția vrea să marcheze prin acest titlu „eforturile colaboratorilor revistei de a-și lărgi orizontul preocupărilor prin ridicarea nivelului calitativ al creației, potrivit exigențelor de azi ale partidului și poporului, asigurînd, în acelaș timp, și o mai largă răspîndire a revistei, o legătură mai strînsă cu cititorii”. Într-adevăr, sumarul celor dinții două numere răspunde intenției de mai largă cuprindere și de ilustrare a diverse probleme literare și estetice de actualitate.

Revista acordă, în primul rînd, un spațiu întins literaturii originale și în special lirice. Fără a încerca să găsim o albie comună grupajului de poeme cu o tematică extrem de variată, ne-a reținut atenția tendința de evocare simbolică a unor figuri mitologice, tendință întîlnită la doi dintre poeții bănațeni. E vorba de „Ulisse” de Al. Jebeleanu și de „Triumful lui Prometeu” al lui Anghel Dumbrăveanu. În delicatul sonet de dragoste „Ulisse”, autorul invocă pe eroul Odiseei pus să exprime, după pribegii și rătăcirii pe îndepărtate poteci, sentimentul față de credincioasa Penelopă, răsplătită pentru statornicia ei. Al doilea poem, care păstrează în stih amprenta dramaturgiei antice, luminează firesc în Prometeu efigia umanității neînvinsă în in-

drăzneafa ei luptă pentru progres. În final, în monologul celui ce pentru semenii lui a răpit focul, poetul accentuează semnificația simbolului prin viziunea lui Prometeu care, ajutat de oameni, parcurge secolii spre victoria solară asupra obscurantismului :

„Eu văd acele curse cu torțe  
străbătînd  
Pămîntul vast de-a lungul și de-a  
latul  
Și văd cum noaptea planetei se  
aprinde  
Și-n oameni moare bezna milenară,  
Iar toți acei ce-au încercat să urce  
În ceru-nchis de mituri și -ntuneric  
Îmi vor urma asaltul către soare“.

Omagiul adus unor figuri luminoase care, prin contribuția lor, au desfășurat steagul omului în căutarea și cucerirea fericirii, pare-se că a animat în mare parte selectarea liricii publicate. Nichita Stănescu își îndreaptă gîndul de a pași pe vrăjitul și necunoscutul tărîm al poeziei. În cadrul ciclului deosebit de edificator pentru arta lui Blaga „Ce aude universul”, meditația filozofică atît de original construită „Giordano Bruno cîntă balada permanenții”, poetul surprinde relația între geniu, natura veșnică și succesiunea generațiilor. Poeme ale unor creatori din lumea întregă celebrează măreața operă leninistă străjuind ziua comunismului (Aron Verghelis : „Lenin”, Gheorg Emin : „Versuri despre Lenin”). Pe lîngă versurile unor poeți ca Adrian Maniu, Nina Cassian, Al. Andrițoiu, Al. Jebe-

leanu, Vasile Nicolescu, Anghel Dumbrăveanu, Nichita Stănescu, Teodor Balș, Ion Horea, Petre Stoica, se află și nume — de pe acum cunoscute iubitorilor de poezie — ca cel al lui Damian Ureche, la afirmarea căroro apariția în coloanele revistei a avut un aport serios. De asemenea, în Nr. 1, rubrica „Tineri poeți”, care conține producții ale unor tineri la început de drum, indică preocuparea redacției de a se îngriji mai departe de descoperirea și promovarea tinerelor talente, misiune dintre cele mai însemnate și de răspundere pentru orice publicație literară. Deși această rubrică lipsește din Nr. 2, nădăjduim că dacă ea nu poate fi chiar permanentă va apărea măcar mai des, fiind un stimulent și un sprijin decisiv pentru primii pași ai creației.

Și în domeniul prozei, alături de un fragment de roman „Întilnire în iunie” de Eugen Barbu, sînt de semnalat lucrările unor tineri scriitori dintre care ni s-a părut mai interesantă — cel puțin din capitolul publicat în „Orizont” — viitoarea carte a lui Sorin Titel, „Stagiarii”. Autorul, remarcat și mai înainte de către critica literară cu prilejul apariției volumului „Copaclul”, se ocupă aci de soarta unor proaspeți absolvenți angajați în producție. Tema intrării în viața profesională a tineretului studios a trezit un justificat interes în literatura ultimilor ani. Scurtul fragment din „Stagiarii”, fără a ne putea duce la o apreciere de ansamblu asupra lucrării, schițează o psihologie convingătoare și un conflict dramatic interesant.

Materialele critice indică și mai mult dorința revistei de a îmbrățișa o arie largă de preocupări variate. În afara unei cronici literare ample, în pas cu noile apariții (nădăjduim că va fi publicată lunar, în continuare), și a unui număr îndestulător de note și recenzii, se acordă o susținută atenție discuțiilor estetice și de istorie literară. Ca în interesantul articol „Momentul actual și exigențele literaturii” de Nicolae Cio-

banu sau în cel intitulat „Poezie, cunoaștere, inovație” de Nicolae Țirioi, în care autorul atacă, plin de temeritate, probleme delicate ale originalității în creație, pentru a trage concluzii, înfruntînd greutățile unei asemenea utile dezbateri, chiar dacă nu știe întotdeauna să evite confuzii de formulare.

Traduceri din lirica străină (poetul grec Georgios Seferis, din lirica finlandeză contemporană) precum și documentate studii despre marii creatori din literatura universală (Hertha Perez: „Contribuția lui Thomas Mann la lupta împotriva fascismului”, Alfred Heinrich: „John Steinbeck și critica individualismului burghez contemporan”) completează bogatul cuprins al primelor două numere din „Orizont”.

Imediat după eliberarea țării noastre, în jurul unei reviste care purta numele de „Orizont”, s-au strîns poeți și prozatori tineri — majoritatea sînt astăzi scriitori cu renume — punîndu-și talentul în slujba idealului comunist, luptînd pentru înfăptuirea lui. Ei au cinstit în acei ani acest titlu cu afirmarea răspicată, fermă și consecventă a convingerilor lor, cu căldura încrederii lor, cu împlinirea vocației lor. Revista bănățeană de azi, pe care o salutăm la început de fructuoasă activitate, întîmpină cu înrîpat entuziasm realizările socialismului.

SANDA RADIAN

„CONTEMPORANUL”, nr. 16/1964.

**D**esebit de îmbucurătoare pentru apariția lor în acest număr sînt cele două evocări ale lui Brîncuși, sub semnăturile lui Geo Bogza și Eugen Ciucă. Geo Bogza face o admirabilă analogie între sculptura de înaltă creație a lui Brîncuși, „Pasărea măiastră”, și zborul său peste Pol, în drum spre Japonia. Analogie centrată pe sentimentul că geniul uman constituie punctul de gravitate al universului. Geo Bogza este

emoționat constatînd c a acest geniu aparține p amîntului românesc. „Nu e pușin lucru ca at t de departe de țară și urm nd să pleci și mai departe peste Polul Nord  n Japonia, să poți avea, în inima Parisului, în locul des-p rțirii de Europa, un at t de puternic contact cu geniul poporului căruia aparții, ca o platformă interioară pentru un zbor uriaș“.

La r ndul său, sculptorul Ciucă fa-ce o serie de considerații prețioase referitor la simbolistica brâncușiană din ansamblul monumental de la T rgu-Jiu („Masa familiei“, „Aleea scaunelor“, „Poarta sărutului“, „Monumentul Eroilor“, „Masa festivă“). Ideea de la care pornește Ciucă este că opera lui Br ncușii „nu este compusă din fracțiuni de sine stătătoare, cum erau privite p n  acum, ci constituie fără îndoială un ansamblu pe o temă unică : eroismul“.

Eroic îl vede și Geo Bogza pe Br ncușii la Paris,  n Muzeul de Artă Modernă, unde se află reconstituit atelierul sculptorului. „ n acest interior românesc, dac și predac, pe care Br ncușii și-l durase ca pe o Sarmisegetuz  sufletească ale cărei ziduri n-aveau să fie niciodată năruite“, Geo Bogza regăsește matca populară a inspirației brâncușiene, încă a prilej de a-șii manifesta dragostea sa de popor. C nd poetul spune : „Un țaran din Gorj a făcut pentru țara lui ceea ce pentru alte țarii n-au putut face decit regii și împărații“ — simți inima lui dilat ndu-se de un clocotitor sentiment de m ndrie patriotică. Caracterul ancestral, „dacic“, al artei lui Br ncușii nu scapă nici lui Ciucă. Acesta, interpret nd simbolul „Mesei rotunde“ din ansamblul monumental de la T rgu-Jiu, își arată convingerea că, în realizarea acesteia, sculptorul a pornit de la străvechea masă familială a țaranilor rom ni de la Hobița. Descripția detaliată pe care Ciucă o face monumentului de la T rgu-Jiu relevă elementele decorative de inspirație folclorică, pe care sculptorul român le va utiliza în întreaga lui crea-

ție. Justă e și observația că „tematica prelucrată de către Br ncușii nu realizează individul izolat, ci întotdeauna omul în colectivitatea sa“, ca și propunerea de a se completa ansamblul cu una din minunatele „păsări de foc“ ale lui Br ncușii. Aici, Ciucă se  nt lnește cu propunerea lui Geo Bogza, de a se înălța o „pasăre măiastră“ la marginea Câmpinei întru gloria lui Aurel Vlaicu, în locul vechiului monument simbolizat printr-un vultur — „reprezentare minoră a ideii de zbor pe lingă formidabila și pura țșnitur  de linii care a ieșit din m inile lui Br ncușii“. Aceasta,  ntrucit „Br ncușii a dat cu anticipație expresie artistică unei epoci în care abia acum intrăm“.

Lucrări de literatură, „Contemporarul“ publică mai pușin. Poezia este reprezentată în acest număr cu patru sonete de Goethe, traduse de Tudor Vianu și cu alte două semnate de Aurel Baranga. „Prometeu“ și „Sisif“ sînt două broderii lirice în jurul miturilor cunoscute, în Sisif poetul v z nd un simbol al strădaniei artistice mereu re- noite : „Să-ți fie numai spini și gropi urcușul / Să cazi  nfr nt, să nu-ți găsești culcușul, / E chinul și z logul artei zilnic“.

Comentariile pe marginea fenomenului literar sînt substanțial prezente. Să notăm, astfel, „O lecție universitară“ din prețioasa cronică a optimistului G. Călinescu. Basmele lui Creangă „sînt curat folclor și au valoare ca atare, sau sînt scrieri literare“? — se întreabă criticul. Concluzia — după o bogată exemplificare pe textele humuleșteanu-lui — este, că, prelu nd o serie de simboluri f ntastice („un fel de elemente prefabricate scut nd pe narator de efortul invenției“) basmele lui Creangă trebuie considerate totuși folclor autentic. Aceste simboluri sau „șabloane“, cum le mai numește criticul sînt, unele din ele, „plurimilenare și de o circulație euro-afro-asiatică largă“. De aci, G. Călinescu stabilește o serie de filiații ale personajelor lui Creangă cu



eroii unui povestitor italian, cu ai unor povestitori francezi, germani și ruși, și, și mai departe, găsește puncte comune lui Setilă cu Pantagruelul lui Rabelais. **„Oricum am suci basmul lui Creangă, ca atare, el nu cuprinde nimic inedit și îl putem studia ca document folcloric“** — încheie profesorul Călinescu originalele sale considerente.

În studiul despre „Rinocerii în dramaturgia lui Eugen Ionescu“, după ce face o amplă analiză a artei dramatice ionesciene, criticul Andrei Strihan respinge epitetul de „anti-teatru“ cu care este pecetluită de către unii exegeți dramaturgia lui Ionescu. Deși — spune criticul — Ionescu folosește numai rareori formule dramatice preexistente în teatrul clasic, el respectă totuși **„condiția de existență a genului dramatic, gradația“**. „Numai că — argumentează Strihan — gradația e făcută pe planul senzației, principalul (poate singurul) element dinamic din mecanismul dramaturgiei sale“. „Pentru Ionescu — adaugă criticul — rostul teatrului nu este acela de a compune silogisme pe marginea unor coordonate intelectuale de acum stabilite, ci de a privi realitatea dintr-o viziune filozofică, care controlează în permanență fluctuația, evoluția sau involuția valorilor“. Mai mult decât atât, A. Strihan găsește puncte de contact între teatrul lui Ionescu și teatrul lui Caragiale și Mihail Sebastian. O serie de procedee asemănătoare (Mère Pipe din „Ucișă fără plată“ și Cașavencu, Cetățeanul turmentat), un simț al humorului oarecum comun, **„propriu locuitorilor de pe meleagurile noastre, manifestînd aceeași vehemență față de decrepitudinea societății burgheze“** — l-ar apropia pe Ionescu de Caragiale. Analogia pe care criticul o stabilește cu dramaturgia lui Sebastian, i-a fost sugerată, în deosebi, de jocul lui Beligan, care i-a amintit în personajul lui Beranger din „Rinocerii“ pe alt **„nemulțumit de soarta sa într-un fund de provincie“**, și anume pe Miroiu din „Stea fără nume“. Această afirmație

rămîne, firește, de discutat, ca și o altă apropiere, a Monei din aceeași „Stea“ de Daisy din „Rinocerii“...

Preocupat de expresia poetică cea mai bună și pledînd pentru o **întoarcere spre limbajul comun în poezie**, A. E. Baconsky îl evocă pe Joseph Jaubert, moralistul francez al veacului al 18-lea, ale cărui **Cugetări**, redactate într-un ton incisiv sînt de o deosebită fineță, moralist a cărui glorie a fost umbrită de cea a marilor săi contemporani, între care și Chateaubriand. În cugetările lui Joubert despre poezie, Baconsky găsește corespondențe cu Argezi. **„Poezia — spunea Joubert — construiește cu materie pușină, cu frunze, cu fire de nisip, cu aer, cu nimicuri“**, explicînd miracolul poeziei prin însăși puterea transformatoare a poetului: **„Cuvintele se iluminează cînd degetul poetului face să treacă în ele fosforul său“**. Și Argezi: **„Toate cuvintele însă lăsate-n voia singurătății lor sînt ca niște timbre uzate și nu pot evoca peste-nconjurul lor îngust nimic. Cînd vine cîntărețul, povestitorul sau apostolul, cuvintele tremură ca păsările îndrăgostite la ivirea liniștitelor dimineți; ele cîntă, vorbesc, sau amenință și blestemă“**. Baconsky vede în graiul poetic graiul **„oamenilor din jur, al lumii, al tuturor... (Poetul) ia cuvintele fiecăruia și i le restituie transfigurate de vibrație și cîntec“**.

Preocupările „Contemporanului“ sînt, ca totdeauna, multiple. Rubricile sale permanente sînt bine aprovizionate și de data aceasta. Un articol, **„Vestimentația bărbătească“**, cu aprecieri judicioase asupra modei masculine face totuși asemenea considerente: **„Ținuta vestimentară urită și anacronică este incompatibilă cu dezvoltarea actuală a arhitecturii provinciale și rurale“**. O întrebare: ce fel de „vestimentație“ am propune, atunci, în burgurile cu vestigii eroice ale arhitecturii medievale?

L. D.

sectorul criticii literare e, la  
**S** *Gazeta literară*, prin tradiție,  
bine și bogat reprezentat. Sînt  
în egală măsură cultivate toate modalitățile, de la cronică literară pînă la articolul „de problemă“, fără a se neglija — ca în alte publicații — istoria literară. Dezbateră e mai totdeauna substanțială, discuțiile nu de puține ori interesante și utile demonstrînd exigențele unei publicații de prestigiu.

Cronica literară — fără titular permanent — e încredințată, prin alternare, întregii redacții de critici. Despre ultima plachetă a lui Nichita Stănescu scrie cu competența-i cunoscută Ov. S. Crohmălniceanu. Criticul caracterizează cu finețe și precizie profilul specific al liricii lui Nichita Stănescu în cadrul poeziei noastre contemporane. „Nichita Stănescu își propune a practica un lirism în care sentimentele, esențializate, să fie trăite cu o asemenea intensitate încît să devină perceptibile ochiului, minții, să se organizeze într-o adevărată viziune“. Iubirea — demonstrează criticul — îi apare astfel poetului „ca o nouă organizare a universului, într-un spațiu contractat“, sentimentele nefiind — ca în altă parte — exprimate prin metafore ci „încep să fie simțite ca o energie“. E subliniată ideea după care Nichita Stănescu — datorită capacității sale de a reprezenta viu mișcarea lucrărilor invizibile — face parte dintre „poetii noștri tineri, cu o foarte acută sensibilitate contemporană“. Evident, criticul nu trece cu vederea ceea ce, pe bună dreptate numește „frenesia imagistică exercitată în vid“, care recoltează rezultate lamentabile. Despre placheta lui Ilie Constantin — scrie G. Dimisianu. Tinărul critic, care a trecut de mult cu succes examenul de cronicar, semnează o cronică în care diagnoza e stabilită după un examen atent. Criticul relevă în „Desprinderea de țărîm“ înclinarea poetului spre zonele „confesiunii senti-

mentale, ale pastelului sensibilizat“, subliniind rezultatele valoroase ale pieselor nutrite din această facultate specifică. E notat „caracterul foarte elaborat, de loc spontan pe care îl ia actul poetic la Ilie Constantin“, tehnică, poetică pe care o stăpînește, materializată, adeseori în grija pentru concentrarea expresiei. Apoi atenția deosebită acordată sensului cuvintelor, fructificînd valorile lor plastice și muzicale etc. Criticul nu eludează însă nici „exercițiile de simplă virtuozitate“ datorate „migalei de artizan“ care răspindește în unele poeme „un curent de aer înghețat“, anulînd vibrația lirică. Despre volumul lui Laurențiu Fulga *Steaua bunei speranțe* se ocupă Aurel Martin. Sînt urmărite cu folos etapele parcurse de scriitor la ultimul volum, se stabilesc asemănări și deosebiri între operele anterioare și romanul analizat, formulîndu-se judecăți judicioase. Era poate bine dacă romanul ar fi fost discutat prin raport la alte lucrări literare cu aceeași tematică. Plasînd cartea într-un asemenea sistem de referințe, valorile și scăderile ei puteau fi mai la obiect evidențiate.

Interesante se dovedesc a fi unele din articolele „de problemă“ publicate în numerele de care ne ocupăm. Articolul lui M. Tomuș *Note despre meditație și poezie*, supune unui succint examen comparat opinii privind problemele poeziei filozofice exprimate în două recente articole din *Contemporanul*. Aducînd în dezbateră și o mai veche opinie în aceeași problemă formulată de acad. T. Vianu, criticul lărgiște aria discuției, sporind-o în ordinea argumentației. O atentă decantare analitică evidențiază valoarea unui punct de vedere și inconsistența în unele aspecte a celui afirmat de Radu Sommer (de pildă, ideea fructificării unor specii poetice vechi, în condițiile contemporaneității). M. Tomuș respinge astfel ideea (susținută de R. Sommer) unui gen al poeziei filozofice, demonstrînd existența laturii ei filozofice. Mai puțin întemeiată ni se pare demonstrația criticului

după care ponderea cea mai mare în modalitățile contemporane de manifestare a liricii filozofice ar fi „poezia lirică meditativă“.

Articolul lui N. Manolescu „Stilul criticii literare“ izbutește să ofere câteva exemple concludente de platinitudine stilistică, de „gîndire critică insuficientă“, de analize critice vulgarizatoare, atestînd vicii de interpretare estetică etc. Desigur, exemplele ar fi putut fi înmulțite și autorii citați negativ, de asemeni. Problema e însă reală și discutarea ei necesară.

Binevenit ni s-a părut articolul lui Aurel Martîn „Meditația eminesciană și criteriile ei de interpretare“. Criticul discută pe marginea unui articol publicat în *Lucașfărul* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în care poezia filozofică eminesciană era cu exclusivitate analizată în funcție de diverse influențe filozofice, ignorîndu-se condiționarea istorică și biografică a operei, profunda originalitate a marelui poet. Observațiile criticului sînt îndreptățite. Criticul se limitează însă a oferi unele criterii de interpretare a operei poetice a lui Eminescu, a căror valoare se verifică însă numai în operația analitică.

Al. Săndulescu se ocupă în articolul „Originalitate și manieră“ despre unele probleme ale poeziei tinerilor. După o primă parte în care sînt evidențiate valorile unor poezii, succesele dobîndite pe tărîmul creației de unii tineri poeți, criticul se oprește asupra unora din dificultățile (le-am spune de creștere) pe care aceștia trebuie să le învingă. Criticul semnalează pericolul manierismului (înțeles ca „pastișă și autopastișă“) detectat prin citate anume în multe poezii publicate de tineri în revistele literare. Izvorul manierismului și al epigonismului nu e întotdeauna căutat în zone determinate. „Destui poeți — crede criticul — neavînd suficient spirit autocritic și uneori nici destulă pregătire estetică și culturală, cad pradă

manierismului“. Dar, dacă poeții de care e vorba ar beneficia de aceste calități, ar putea ocoli — prin numai aceea — pericolul manierismului? Elucidată e din dezbateri problema talentului, care ni se pare — totuși — hotărîtoare. Apoi „tirania modelului“ e la tinerii poeți (și Al. Săndulescu se ocupă de poezia celor mai tineri — Ion Alexandru, Ov. Genaru, Ion Arcaș, Negoiță Iremie, Adrian Munțiu etc. — dintre care mulți neajunși încă la faza debutului în volum) o maladie normală, aproape de neocolit. E o maladie, cum spunea Ov. S. Crohmălniceanu, de felul pojarului. Se scapă greu de ea, dar, după aceea, conferă imunitate. De aceea, tonul alarmant cu care se discută acest fenomen ni se pare exagerat („maniera e o îmbătănire prematură, o anemie progresivă și fatală“). Dreptate are autorul articolului cînd condamnă la obiect „neglijența și amatorismul“, cultivarea fără har a reportajului liric, îngăduite, din păcate, uneori de publicațiile noastre.

Un amplu articol despre *Lucașfărul* lui Eminescu semnează Al. Piru. Autorul expune pe larg motivul poemului, respinge unele opinii vulgarizatoare exprimate de-a lungul anilor în această problemă, explică didactic noțiunile mitologice folosite de poet, oferînd un tablou valoros al semnificației poemului în opera eminesciană. La acelaș capitol, al istoriei literare, trebuie amintit și articolul lui Th. Virgolică despre un autor azi uitat, notoriu — chiar dacă mai puțin interesant — între cele două războaie, G. M. Vlădescu.

În sfîrșit se cuvine salutată atenția sporită acordată de redacție problemelor literaturii de peste hotare. Rubrica permanentă „Cărți și opinii“ e mereu interesantă, prin lucrările prezentate și modalitatea tratării, foarte utilă. Se distîng în acest sens articolele Marianei Șora și Vl. Streinu.

TUDOR ROTARU

„LES TEMPS MODERNES“ nr. 207, 208, 211, 214/964.

**N**athalia Ginsburg, traducătoarea lui Proust în italiane, ea însăși autoare a mai multor romane, face prietenului ei Cezare Pavese un portret plin de afecțiune critică, de inteligență și sensibilitate. Cezare Pavese: intelectual comunist (membru al P. C. Italian), personalitate complexă, greu definisibilă, sensibilitate dureroasă și pudoare sălbatecă, romancier și poet despre ale cărui versuri se spune: „nu putem ști dacă sînt frumoase sau nu, într-atît fac parte din noi înșine“. Prietenul Nathaliei Ginsburg „trăia ca un adolescent și așa a trăit pînă la sfîrșit. Zilele lui, ca ale adolescenților erau foarte lungi, bogate în ore: avea timp să studieze, să scrie, să-și câștige existența și să hoinărească pe străzi...“ „Cîteodată, seara“, scrie autoarea în continuare, „venea să ne vadă; se așeza, foarte palid, cu fularul în jurul gîtului și începea să-și chinuiască o șuviță de păr sau să mototolească o foaie de hîrtie; nu scotea un cuvînt toată seara și nu ne răspundea la întrebări. Pînă la urmă își lua paltonul și pleca... De altfel conversația cu el nu era niciodată un lucru ușor, chiar atunci cînd era bine dispus: dar oricît de laconică ar fi fost o între-

vedere cu el, era mai stimulantă și mai tonică decît oricare alta. Lîngă el deveneam mai inteligenți; ne simțeam obligați să vorbim despre ce aveam noi mai bun și mai grav; respingeam locurile comune, ideile neclare, incoerența...“ „Cînd eram departe, nu ne scria și nu răspundea la scrisori sau răspundea cu fraze scurte, concise și înghețate: susținea că este incapabil să-și iubească prietenii atunci cînd sînt departe, și că, nevoind să sufere din cauza absenței lor, îi uită. N-a avut niciodată nici nevastă, nici copii, nici casă. Locuia la una dintre surorile lui care era măritată, o femeie care-l iubea mult și de care el era foarte legat; dar în familie avea aceeași purtare bruscă și se comporta ca un adolescent sau ca un străin. Venea cîteodată la noi și, cu sprînceana încruntată și binevoitoare, ne privea copiii, familia încă începătoare: avea și el de gînd să întemeieze o familie, dar această idee devenea an de an mai complicată încît nu putea duce la o concluzie simplă... În ultimii ani deveni un scriitor celebru dar acest fapt nu modifică întru nimic obiceiurile lui de ființă inezisabilă, atitudinea modestă, conștiințiozitatea scrupuloasă. Cînd îl întrebam dacă-i face plă-

cere celebritatea, ne răspundea că ea nu-l surprinsese: cîteodată trecea pe fața lui, cu iuțea fulgerului, o expresie sardonică, totodată șireată și orgolioasă, copilăroasă și răuvoitoare. Dar a spune că celebritatea nu-l surprinsese, echivala cu a mărturisi că scopul atins nu-i mai oferea nici o bucurie: lucrurile pe care le posedă își pierdeau imediat pentru el valoarea“. În același număr dublu al revistei este publicată o novelă a lui Pavese intitulată „Plaja“. O proză admirabilă, avară, — din orgoliu și pudoare, — în cuvinte și gesturi, ascunzînd cu înverșunare sub laconismul neutru al expresiei, o sensibilitate extremă. O proză a unor intense vibrații afective sugerate dincolo de aparența indiferentă a banalului. Doi prieteni care s-au iubit în adolescență, doi soți care se iubesc dar nu se mai pot regăsi, un domn vulgar cu mașină și o amantă inavuiabilă, un adolescent fermecător cu cinismul și candoarea lui, un profil de fată tînără și curajoasă, silueta unei prostituate cu capot strident, și mai ales marea, soarele. Tensiunea unor oameni ale căror elanuri și crispări sînt în contratimp, aspirația comunicării, încredere și mefiență, receptivitate și opacitate, multă afecțiune

și multă tristețe, înțelegeri și resentiment, toate acestea sînt sugerate cu o artă inefabilă care enumerează și descrie conștiințios și aplicat fapte, cuvinte, gesturi din sfera ternă a obișnuitului.

★

Nr. 211 publică traducerea unui extras din cartea americanului Nelson Algren. Cartea se întitulează „Cine a pierdut un american?” și ne oferă o proză foarte interesantă în care humorul sarcastic, ironia percutantă se împletesc în mod original cu un lirism nostalgic. Dăm în continuare fragmente din carte, amintiri dintr-o copilărie situată în timp puțin înaintea anului 1918 și într-o Americă surprinzător de provincială :

„Cum era posibil să lucrezi timp de șase ani la Compania taxiurilor galbene fără să devii supraveghetor — iată un lucru care-i scapă mamei mele.

Cum ar fi putut deveni supraveghetor un bărbat căruiă nevastă-sa nu-i dădea o clipă de răgaz era însă un lucru pe care nu-l pricepea taică-meu.

În mintea maică-mi un bărbat care nu are o nevastă care să-l stimuleze nu are nici o șansă să devină milionar.

Părerea lui taică-meu era că dacă trebuie să-ți otrăvești viața ca să devii milionar mai bine rămâi sărac.

Există anumiți oameni, insinua mama, din care nu reușești, chiar stimulându-i, să scoți un supraveghetor

În acest caz, conchise tatăl meu, ar face bine să-și economisească saliva. Goni pisica de pe divan ca să se poată lungi și își acoperi fața cu ziarul.

— Nu te lega de pisică, îl preveni mama.

— Aș vrea să știu la ce folosește o pisică dacă nu prinde șoareci, întrebă tata.

— Doar n-ai să condamni un biet animal handicapat! răspunse ea.

— Handicapat? Tata aruncă ziarul și se ridică. „De cînd e pisica handicapată?”

— N-are miros, explică mama cu un ton de superioritate. E greu să ceri uneii pisicii să prindă niște șoareci pe care nu-i miroase. Cum ar putea să știe unde sînt?

— Ar putea să vinze șoareci handicapați, propunse tata.

Ii plăcuse totdeauna să joace „fair play”.

Mama nu ținu seama de această sugestie.

— Pisica nu are miros, reluă ea, pentru că i s-au tăiat mustățile cînd era puț. O pisică fără mustăți nu simte absolut nimic.

— În cazul ăsta cum deosebește ficatul de vițel de supă de zarzavat?, întrebă calm tata.

Începea să înțeleagă că dacă pisica nu era în mod rapid recunoscută ca vinovată de *ceva anume*, ar fi fost el considerat vinovat

de tot. Sau el sau pisica.

— Dacă pisica n-are miros fiindcă n-are mustăți, spuse el pe un ton așezat, ar putea încerca pur și simplu cu nasul.

Și își acoperi din nou fața cu ziarul.

Mama ridică jurnalul pentru că nu-i plăcea să explice indiferent ce unui om pe care nu-l vedea.

— O pisică nu vinează numai cu mirosul, spuse ea ca și cum ar fi fost vorba de cea mai importantă chestiune din lume. Ea măsoară găurile șoarecilor cu mustățile, și dacă nu are cu ce să le măsoare, e dezorientată.

— Pisica asta nu pare deloc dezorientată, observă tata. Cred că nu vinează șoareci pentru că nu vrea să-și asume riscuri inutile. N-o mai îndopa cu smîntînă și o s-o vinze și pe lăptăreasă.

Toate acestea se petrecuseră mult înainte de a fi descoperit noi că anumite ființe sînt mai predispușe la accidente decît altele, dar cred că mama înțelesese, la modul ei intuitiv, că adevăratul handicap al pisicii era o anumite predispoziție la accidente — ori de cîte ori trecea prin apropierea mea.

Totuși în ziua în care dobitocul se țirî în bucătărie lingînd cu desperare vopsea roșie care-l acoperea eu nu eram vinovat cu nimic.

Ideea de a virî o pisică într-o găleată cu vopsea ro-

șie pur și simplu nu-mi venise. Era o vopsea de o calitate excepțională: pisica își lînse labele din față toată iarna.

.....  
Eram bine informat dar n-am spus nimic.

N-am spus nimic pentru că mi-era frică să vorbesc. Puștiul care făcuse treaba asta, singurul care era în stare de așa ceva, singurul care era destul de rău ca să facă un asemenea lucru, nu era John Sheeley.

Era „Baldy” — „Chelul” — Costello.

Baldy era într-adevăr rău și într-adevăr chel. Și într-adevăr predispus la accidente. În așa măsură încît reușise să-și taie cu ajutorul tramvaiului din Strada 71-a două degete de la picior, un tramvai care nu făcuse rău nici unei muște în toată istoria dute-vino-urilor sale între Halsted Street și Cottage Grove. Pînă atunci mucosul ăsta nu constituise o amenințare specială pentru societate. Dar cînd se văzu astfel ales de tramvaiul din Strada 71, deveni una. Doctorii atribuiră căderea părului său șocului provocat de accident. Personal, cred că el n-a avut de fapt chef să aibe păr.

Cînd începea să circule din casă în casă zvonul că portofelul Dnei O'Connor a dispărut, Baldy apărea în fața prăvăliei lui John Grecul, cu craniul împodobit cu desene verzi și roșii.

Investea fiecă bănuț pe care-l fura în „decalcoma-

nii”. Nu știu dacă încerca s-o atragă, din sfidare, asupra unui craniu tot atît de neted ca cel al condamnatului ce se îndreaptă spre scaunul electric.

Nu-mi băteam niciodată joc de Baldy. Nu îndrăzneam. Nimeni nu-și bătea joc de Baldy. Nimeni nu îndrăznea. Totuși, era, cred, convins că toată lumea își bate joc de el.

.....  
Cîțiva ani mai tîrziu, Baldy Costello deveni unul din primii cetățeni din Cook County care reușiră să se așeze pe un scaun electric. Se făcuse vinovat de crimă cu viol.

V-am spus doar că puștiul ăsta atrăgea accidente.”

★

Nu întîmplător i-a desemnat Franz Fühman pe eroii nuvelei sale intitulate „Judecata lui Dumnezeu” prin inițiale: sergentul D, adjutantul C, caporalul B, radiotelegrafistul A. A refuzat să le dea nume, adică să-i individualizeze, căci îi consideră anonimi ca niște mecanisme. Sau, dacă vreți, niște piese ale mașinii de război germane, ale acelei mașini de ucis oameni, de asasinat conștiințe, de nimicuit demnități care se numește fascism. Faptele se petrec în timpul războiului la o bază germană din Grecia, în golful Corint. Pe acest pămînt unde, ne reamintește Franz Fühman, s-au născut zei puternici și cruzi, s-au în-

ștalat fasciștii care se consideră zei, puternici și cruzi. Dar fasciștii sînt divinități hăituite și vulnerate fără încetare de niște muritori îndîrjiți: partizanii. Partizanii care trebuiesc prinși, nimiciți, distruși dar care nu pot fi găsiți. Sînt pretutindeni și nicăieri. Sergentul D., adjutantul C., caporalul B., radiotelegrafistul au stat trei zile la pîndă, zadarnic. Cînd iată-l pe bucătarul Agamemnon care, — delict de fapt cunoscut și acceptat de toți, — se scaldă în zonă interzisă. Cei patru fasciști știu precis că bucătarul Agamemnon nu e partizan. Dar ei vor să ucidă. Pentru că vor să se simtă zei, vor să-și demonstreze puterea nimicind, — așa au fost dresați, — vor să guste voluptatea de a inspira frică, și pentru că vor, divinități slugarnice, să fie avansați. Pe acest pămînt al culturii, sergentul fascist folosește cultura pentru a asasina cu stil. Fiind profesor de istorie, vrea să supună pe grecul Agamemnon la o probă juridică medievală germană: judecata Domnului. Nevinovăția e demonstrată de fapt prin hazard. Sergentul decide: dacă omul stă pe loc e nevinovat, dacă fuge e culpabil. Dar el falsifică pînă și hazardul, pentru ca orice șansă a vieții să fie exclusă: „Sergentul să ordone bucătarului să se întoarcă la bază, dar atît de încet încît acesta să nu audă. După asta, dacă bucătarul nu se mișcă, să-l împuște pentru neexecuta-

re de ordin ; dacă dimpo-  
trivă, începe să fugă, în-  
seamnă că într-adevăr se  
petrece ceva inexplicabil,  
și trebuie lăsat să fugă.

— Dar, spuse sergentul,  
dacă fuge la partizani ?

— Atunci îl împușcăm,  
bineînțeles, spuse adjutan-  
tul.

— Și dacă o întinde ?

— Il împușcăm.

— Cu alte cuvinte, îl îm-  
pușcăm în orice caz, replică  
sergentul. Nu merge, nu-i  
cinstit.

— Trebuie să se facă  
dreptate, da sau nu? spuse  
caporalul.

— De altfel se poate  
năpusti asupra noastră, a-  
daogă adjutantul.

— În cazul ăsta, înseam-  
nă că ne atacă, spuse ca-  
poralul.“

Există totuși și o obiecție.  
Iată-o :

— „Dar, spuse radiotele-  
grafistul încurajat de tonul  
amic al conversației cu  
superiorii, dacă îl împuș-  
căm, cine o să ne găteas-  
că?“

Replica :

„Mare lucru să gătești a-  
semenea porcării, spuse ad-  
jutantul. E și timpul de alt-  
fel să avem și noi un bu-  
cătar care să-și cunoască  
meseria“.

Agamemnon, un biet bu-  
cătar fricos e ucis. Dar și  
ucigașii sînt după aceea o-  
morîți de partizani. S-a fă-  
cut dreptate. Dreptatea o-  
menească. Singura.

Franz Fühman spune că  
omul care nu mai recu-

noaște valoarea umană este  
inuman. Iar pentru a de-  
scrie aceste fapte din sfera  
ororii autorul folosește un  
ton înghețat, singurul ca-  
pabil să suporte cu sobrie-  
tate temperatura groazei.  
Povestirea are un ton de o  
placiditate glacială care  
convine admirabil descrierii  
mecanismului psihologic al  
unor oameni dezumanizați  
de fascism.

G. P.

„LE FIGARO  
LITTÉRAIRE” nr. 935/964.

**E**ste întotdeauna  
foarte amuzant  
de văzut cum  
transpare zîmbetul ironic  
dincolo de manierele afa-  
bile, și plictiseala condes-  
cendentă dincolo de per-  
fecta politețe binevoitoare  
în cronicile și recenziile  
semnate de critici inteli-  
genți și fini la cărțile me-  
diocre și, uneori, preten-  
țioase. O asemenea carte  
pare să fie, după cronica  
de o amabilitate acidulată  
scrisă de Luc Estang, cartea  
lui Emmanuel Roblès „Pe  
fluviu în sus“. Formula pe  
care i-o aplică Luc Estang  
cărții e cel puțin echivocă :  
dostoievskianism accelerat.  
Dar dacă am pune la îndoi-  
ială nuanța depreciativă din  
această formulă care su-  
gerează vulgarizarea, dig-  
gest-izarea, dacă pot spune  
astfel, de către un epigon  
al unui mare scriitor, pre-  
zentarea însăși a acestei  
cărți de către critic nu mai  
lasă nici un dubiu. Modul

aplicat și imperceptibil iron-  
ic cu care inventariază a-  
venturile spirituale ale e-  
roului, într-un climat com-  
pus din întrebări despre ex-  
istența lui Dumnezeu,  
dreptul de a se sinucide și  
a ucide și din multe răs-  
punsuri astrologice — Ger-  
saint, personajul central e  
născut în zodia Scorpionu-  
lui și va fi salvat prin a-  
mor de către o „taurină“,  
Françoise, născută adică  
în zodia Taurului — mira-  
rea ipocrită cu care Luc  
Estang însumează totalita-  
tea acestor multiple aven-  
turi ne sugerează o carte  
de banale poncifuri hiper-  
trofiate. Eroul începe prin  
a fi „șocat“, după cum scrie  
Luc Estang, de moartea in-  
justifiabilă a unui adoles-  
cent nevinovat, de unde tra-  
ge concluzia ivankaramazo-  
vist-vulgară că poate u-  
cide și trebuie să poată  
ucide cu indiferență, pre-  
cum Domnul însuși. Ucide  
în mod demonstrativ, pe  
stradă, noaptea, un trecă-  
tor, dar de fapt nu-l ucide  
ci-l rănește numai, după ca-  
re se angajează ca secretar  
la propria sa victimă, la  
domnul Holberg, om de a-  
faceri olandez, și se înd-  
răgostește de amanta ace-  
stuia, Françoise. Françoise  
care, scrie Luc Estang, e o  
„taurină“ → după cum ne  
asigură amicul astrolog, și  
în consecință promisă afi-  
nităților electivă ale „scor-  
pionului“. Și iată concluzia  
ambiguă : „Fluviul dom-  
nului Emmanuel Roblès  
urmează un curs a cărui  
încărcătură romanescă ar  
admite să fie mai puțin

rapid. Dar nu cred că cititorii de astăzi se vor plînge din această cauză”.

Robert Kanters semnează o cronică la cartea lui Jean Ferniot „Dincolo de fereastră”. Este o carte despre un amor, care nu e nici cu totul incestuos dar nici numai patern, dragostea lui Charles pentru fiica sa Veronica. Fata fuge, deși tatăl are înțelegerea amplă, cu primul venit, dar aflăm că fuge nu din dragoste pentru amantul ales ci din dragoste pentru tatăl părăsit.

Robert Kanters oferă un contraargument de o generozitate destul de zgîrcită obiectivității, presupusă de el, după care romanul acesta ar înfățișa un caz cu totul particular: „el este, în general destul de bine scris și cu o mișcare destul de grăbită, pentru ca toți cei ce iubesc într-un fel anumit să se gîndească la acea dragoste închisoare care... etc. etc.”. Niciodată, nici o mișcare, oricît de grăbită a nici unui stil nu va amplifica semnificația unei experiențe limitate. Acest lucru îl știe foarte bine Robert Kanters însuși, care, tot despre raportul dintre stil și conținut, atît în cartea recenzată cît și în general, nu se poate reține să nu scrie:

„Există într-adevăr unele pasaje din care au dispărut în mod ciudat toate virgulele, dar acest fapt înseamnă pur și simplu că domnul Ferniot a avut un mic acces de „val nou”, a suferit de un mic atac al romanu-

lui care acum cîțiva ani se numea „nou” numai pentru că avea relații proaste cu punctuația”.

E. P.

„NEUE DEUTSCHE HEFTE”, ianuarie, februarie, 1964

„Dați-mi un răgaz de patru ani și nu veți mai recunoaște Germania”. Aceste cuvinte au fost pronunțate de Hitler, în anul 1933, într-unul din discursurile sale în care furia, demența și ridicolul pot fi identificate cu ușurință. Într-adevăr, în numai cîțiva ani de domnie a nazismului, Germania și-a schimbat înfățișarea, oferind însă privirilor un tablou sumbru, dezolant. Nu e de mirare că un articol publicat în revista vest-germană „Neue deutsche Hefte” sub titlul „Cel de-al treilea Reich și literatura aservită lui” se deschide cu invocarea acestor cuvinte ale Führerului.

Franz Schönauer, autorul comentariului, recenzează de fapt volumul „Proza și poezia în cel de-al treilea Reich” de Ioseph Wulf. (Ed. „Sigbert Mohn Verlag”, Gütersloh (1963). Încă mai de mult Ioseph Wulf participase la alcătuirea unor cărți sintetice despre epoca fascismului în Germania, și despre repercusunile ei pe tărîmul filozofiei, justiției, cercetării științifice, etc.

Volumul recenzat este al treilea dintr-o serie de cinci, astfel că descrierea pe care o face are din plin girul autenticității. Ne solicită atenția tocmai paginile care explică rapida metamorfoză a artei și literaturii după venirea la putere a naziștilor. Veleitățile artistice ale conducătorilor Reichului sînt cunoscute. Hitler se considera nu numai un mare politician ci și un artist strălucit. Sfătuit de un scriitor ratat (Goebbels), notează Schönauer, „și de un gînditor lipsit de gînduri” (Rosenberg), Führerul a vestit în septembrie 1933: „o nouă renaștere artistică a omului arian”... „Arta cea nouă trebuie să exprime simțirea sănătoasă a poporului și concepția național-socialistă asupra lumii”.

Ca niște formule magice circulau expresiile „sănătos”, „german”, „arian”, „național”. La baza tuturor actelor înfăptuite stătea teroarea. Academia de litere din Prusia a fost forțată să adere la „Gleichschaltung”, faimoasa linie politică nazistă, și Heinrich Mann, președintele ei a fost demis. S-au înființat de îndată o seamă de organizații și instituții ale Reichului menite să îndrume literatura, presa și editurile pe făgașul național-socialismului. Pentru oricine neapartenența (cazul evreilor) sau excluderea din „Cameră” (cazul adversarilor politici) însemna totodată interdicția de a-și exercita profesia. „O mie patrusute



de lectori au fost desemnați să examineze toate cărțile noi apărute și să verifice concepția asupra lumii, pe care o propagă, arată Schönauer. „Toate aceste măsuri demonstrează că eforturi trebuie să depună regimul pentru a face din literatura germană o armă a spiritului, gata de acțiune“.

Dintre datele furnizate de cartea lui Joseph Wulf, ne oprim asupra împrejurărilor în care Max von Schilling i-a succedat lui Heinrich Mann în funcția de președinte al Academiei. Ziarul „Börsen-Zeitung“, din 16 dec. 1933 a scris cu acest prilej: „Nu putem reprimă un simțămînt de satisfacție, că o literatură al cărei exponent era Heinrich Mann a încetat să-și mai joace rolul în viața spirituală germană, în prezent și în viitor“.

Iar „Kreuz-Zeitung“ a adăugat: „E un capitol al rușinii naționale faptul că acest om a putut să fie vreodată președintele Academiei de litere din Prusia“.

O dată cu Heinrich Mann a părăsit Academia Käthe Kollwitz, iar cîteva luni mai tîrziu Alfred Döblin, Leonhard Frank, Ludwig Fulda, Georg Kaiser, Bernhard Kellermann, Thomas Mann, Alfred Mombert, Alfons Paquet, Rudolf Panowitz, René Schickele, Fritz von Unruh, Jakob Wassermann și Franz Werfel. Locurile lor au fost ocupate de niște autori care se bucurau de renumele de

a fi „naționali“ ca Beumelburg, Blunck, Grimm, Johst, Kolbenheyer, Schäfer și Will Vesper. Richarda Huch a avut curajul să-și prezinte demisia din funcția de membră a Academiei, adresînd lui Max von Schilling următoarea scrisoare: „Faptul că un german îl consider firesc, dar ce este un german și cum trebuie să se manifeste simțul german, despre asta există păreri diferite. Ceea ce guvernul actual ordonă drept concepție morală germană nu corespunde simțului meu german. Sectarismul, constrîngerea, metodele brutale, defăimarea oamenilor care gîndesc altfel, autoslăvirea îngîmfată, toate acestea le socotesc contrarii caracterului german și funeste“.

Multe din faptele fără scrupule comise de literații care au avut insolența să ocupe în Academie locurile unor mari scriitori, sînt înfățișate pe bază de dovezi irefutabile în volumul lui Wulf. De pildă operația atribuirii premiilor culturale, cu mari beneficii, împărțirea între privilegiații funcțiilor obștești.

Un aspect concludent al mistificărilor efectuate pe toate planurile vieții culturale a fost interpretarea absurdă dată clasicilor germani și operelor lor. Încercarea de a-i include pe Goethe, Schiller, Kleist, Büchner, Hegel și chiar pe Lessing, printre precursorii concepțiilor național-socialiste se bizaia pe o grosola-

nă jonglerie la care se pretau elementele corupte din învățămînt și artă.

Schönauer elogiază în genere volumul lui Wulf pentru scrupulozitatea informației și pentru pregnanța cu care zugrăvește marasmul cultural al celui de-al treilea Reich. Obiecțiile pe care le aduce sînt de ordin secundar și implică mai degrabă completări, nuanțarea unor descripții.

D. LUDOVIC

### „MERCURE DE FRANCE“

**R**eținem din numărul zece un articol al lui Gaëtan Picon în care autorul încearcă să definească raporturile dintre literatură și critica literară și emite unele păreri interesante sau în orice caz fertile în sugestii despre tendințele literaturii contemporane.

„Orice critică (chiar cînd are trecutul drept obiect) demonstrează actualitatea literaturii: critica nu poate fi decît contemporană, scrie Gaëtan Picon. „Istoria literaturii constituie unul din domeniile investigației științifice. Cine adună texte, caută modelul personajilor, stabilește date, ar putea tot așa de bine să se ocupe de bătălii sau de fluturi. Dar criticul este un scriitor...“

Criticul „este scriitor deoarece, urmînd exemplul autorilor de care se ocupă, caută unitatea unei semnificații globale“.

...Și apoi „un bun critic, poate fi recunoscut, ca și un bun scriitor după calitatea observației: un critic trebuie să citească, să trăiască și să privească“. Cît despre relațiile dintre literatură și critică Gaëtan Picon scrie: „Critica și literatura se află într-un strîns raport dialectic. Ceea ce este la un moment dat literatura determină critica; ceea ce este critica reacționează asupra literaturii“.

Autorul articolului înregistrează abandonarea de către scriitori și critici a teoriei artei pure, artei pentru artă: „Adevărul este că în ultimii ani vedem desfășurîndu-se o evoluție care reinnoind legătura cu sentimentalismul romantic, cu obiectivitatea naturalistă...“ și rupînd cu teoria artei pure „tînde să facă din literatură, în locul unei activități excepționale, aventuroase și parcă arcuită în vid, dependența unei causalități care acționînd asupra fiecăruia dintre noi poate permite fiecăruia să creeze o operă și îngăduie tuturor să primească opera oricui. Pentru a scrie, pare suficient faptul că ești, că ai un suflet, o privire, că depinzi de o societate și că lași să acționeze aceste forțe“.

Pentru apologetii artei pure „noțiunea de act lite-

rar era legată deopotrivă de existența unui meșteșug și de cea a unei aristocrații“. Ei nu puneau născidecum accentul „pe o natură prezentă în fiecare om“ ci pe anumite excepții („abateri“ scrie Picon) pe caracterul deosebit al formei, viziunii și imaginației generat de aceste „abateri“. Împotriva acestei concepții despre literatură se ridică de fapt cel mai nobil elan al nostru: necesitatea de a pune capăt alienării, inegalității sufletelor și oamenilor...“ scrie Picon. „Orice om trebuie să aibă dreptul și capacitatea de a face literatură“. Autorul articolului mai scrie despre „visul unei literaturi continue, anonime, nesecate“... „despre o poezie făcută de toți, o poezie neîntreruptă...“

(S-a născut de curînd cinematograful-adevăr, și putem acum imagina o lume care s-ar reflecta, pe măsură ce i se desfășoară existența pe ecranul televiziunii)“. Dar opera de artă nu se poate și nu s-ar putea distinge de viață dacă n-ar exista un „efort al conștiinței“, „Opera este un efort al conștiinței“. Efort „căci nu e ușor să te vezi, nu e ușor să privești“. Efortul de a străbate „distanța de la aparent la real, de la implicit la explicit“. Revenind

la critica literară Gaëtan Picon scrie că ea se naște în acea zonă pe care „opera literară o lasă să subziste între implicitul pe care caută să-l recreeze și explicitatea lui. Critica nu este decalcul operei ci reconstituirea modelului ei: dacă opera este un „efort de conștiință“ în raport cu realitatea, critica este și ea un efort de conștiință în raport cu opera, în sensul că ea analizează tendințele și semnificațiile înseși, motivele care l-au determinat pe artist, uneori fără știrea lui, să dea o anumită configurație operei, critica este deci luarea de conștiință a unei luări de conștiință.

Gaëtan Picon încheie articolul său scriînd că arta nu trebuie să descrie numai prezentul ci și „prezentul care va veni“, adică „viitorul chemat de dorințele oamenilor“. Arta nu trăiește numai într-un prezent al cărui simplă manifestare ar fi, după cum trăiește într-o eternitate ruptă de oameni: ca și actul muncii transformator al naturii „ea e domeniul comun și perpetuu al unei istoricități“. Arta trebuie să fie proiectată spre viitor.

Sub presiunea faptelor obiective, mîtul, adesea tragic, al artei pure, se prăbușește.

P. G.

#### ERATĂ

În numărul 4-5 al revistei, la pag. 8, autorul statuii reproduce de noi este Ion Vlasiu și nu Ion Vlad, cum din greșeală s-a tipărit.