

# Viața românească HB

## 23 August 1944—1966

VIATA ROMÂNEASCĂ : Marea sărbătoare românească	3
MIHAI BENIUC : Flori ; Si repetăm... ; Mă uit la ani	5
AL. AIÎDRITOIU : Vesperală ; Cercuri	6
CAMIL BALTAZAR : Trubadur	7
PETRE SOLOMON : Izvorul ; Fintînile ; Gravură : Brâncusi	3
CRISTINA TACOI : Cunoaștere	9
ALECU IVAN GHILIA : Nopti fără somn (roman, I)	10
MARIA BANUS : Cina	63
NINA CASSIAN : Sonisori	64
VERONICA PORUMBACU : Variații pe o temă în albas- tru ; Ispasa ; Psalmistul cu cobza	67
SERBAN BASCOVICI : S-a stins o lumină ; Tot inima	69
BORIN STOIAN : Cîntec	70
<b>Scriitori români contemporani</b>	
N. TERTULIAN : Poezia lui Lucian Blaga (I)	71
<b>Cronica literară</b>	
PAUL GEOROESCU : Adrian Marino : „Viața lui Alexan- dru Macedonski* — Mihail Petroveanu : „Studii lite- rare”	86
<b>Pe marginea cărților</b>	
BARBU SOLACOLU : Alexandru Balaci : „Dante Aligheri”	100
DUMITRU SOLOMON : Tiberiu Utan : „Carte de vise”	104
G. DIMISIANU : Veronica Porumbacu : „întoarcerea din iCythera”	108
(DEMOSTENE BOTEZ ; Marin Sorescu : „Moartea ceasului”	110
<b>Critică și actualitate</b>	
ION ©ALU : Nuvela română de azi	114
JEAN BLOCH MICHEL : Obiectul, imaginea și cultura	126

Cronica ideilor  
VICTOR IANCU : Originile umanismului european și func- 143  
țiunea educativă a artei literare

**Cronica plastică**

N. ABGINTESCU-AMZA : Sculptorul Gheorghe Anghel 149

**Cronica filmului**

D. I. SUCHIANU : După Festivalul de la Mamaia 155-

**Miscellanea.**

**Cărți noi**

\* \* \*: „Studii de poetică și stilistică- (AL Merian<sup>^</sup> - AL  
PIRU • Liviu Rebreanu" Andi B.) - I-TH. \* « f ^ f  
G CALIN?!viața și opera lui Fr. I. Rainer" (M. Șe-  
vastosli - VASILE REBREANU : „Calaul cel bun  
(Ne<sup>^</sup>la Daenan) - VASILE BĂRAN : -O ^ g » \*™  
pădurea de intimplări" (Florența Albu) - OONb1<sup>^</sup>\ ^  
TIN C GIURESCU : „Viața și opera lui Cuza Voda  
(Petre Strihan)

**Cartea străină**

IOANA LIPOVANU : Eugen Ionescu : „Setea și foamea" 17

**Revista revistelor**

•— din țară —

V. R. : Reviste noi : „Argeș" - „Astra". 18

— de peste hotare — Mulino" nr. 153—  
"Voprosi literaturi" nr. 5/1966 (I. P) 183  
154/1966 (J. M.)

**Caleidoscop**

(H. Brain)

Director: DEMOSTENE BOTEZ

©Ie,iul redacțional: Acad. TUDOR ARGHEZI-ALEXANDREI BALACI  
(membru corespondent al Academiei " - M \* H A I \* \* \* S { j · c > Acad. GEO  
RANGA (redactor-șef adjunct),,, ^ \* \* | M / " / i ^ ; , , , , ; , , al Adade-

**Sff ^SSSL.cSSSSS MfdSS S 8BE**

S H ^ ^ r t . « H ^ « - ANCO,

## Marea sărbătoare românească

**P**oporul român prăznuiește a douăzeci și doua aniversare a eliberării sale de sub jugul fascist. Cotitură de însemnătate fundamentală, în istoria sa, ziua de 23 August 1944 reprezintă încununarea eforturilor și a luptelor duse de popor sub conducerea Partidului Comunist pentru alungarea de pe teritoriul național a trupelor naziste, pentru spulberarea dictaturii fasciste-antonesciene, pentru întoarcerea armelor împotriva adevăraților dușmani ai patriei, hitleriștii, inamicii întregii umanități, pentru începerea unei vieți noi sub semnul independenței și suveranității naționale, sub semnul libertății și a egalității cu toate națiunile lumii chemate să-și aducă aportul la marea operă a civilizației mondiale.

Era în vara de acum douăzeci și două de veri. Mașina de război hitleristă — vestita și trufașa mașină de război nazistă care făgăduia omenirii o „ordine” brună de o mie de ani — se retrăgea de pe câmpiile cotropite ale Europei însingurate, sub loviturile nimicitoare date de armatele Uniunii Sovietice. Lovituri puternice erau date acestei infernale mașini fasciste și de celelalte armate ale coaliției antihitleriste. Mașina de război hitleristă gema, dar mai prezenta încă primejdii. În aceste condiții, pregătită în amănunt de Partidul Comunist, are loc insurecția armată a poporului român. Începând din ziua de 23 August 1944, România se alătură coaliției anti-hitleriste participând prin toate forțele sale la lupta pentru zdrobirea Germaniei naziste. Armata română, însuflețită de un patriotism fierbinte, răspunde la chemarea Partidului și, umăr la umăr cu armata sovietică, luptă pentru alungarea trupelor hitleriste și horthyste de pe întinsul patriei, participă activ la eliberarea Ungariei și. Cehoslovaciei, pe epoleții soldaților și ofițerilor români strălucind cu glorie galonul victoriilor repute în marea bătălie pentru zdrobirea, fascismului.

Campania română împotriva hitleriștilor, mormintele ostașilor români presărate departe de fruntariile țării, pe potecile din Tatra pînă sub zidurile Pestei, unde „Crucile de fier” se îndărătniceau să reziste într-o bătălie fără onoare, tributul de sînge dat de poporul român în această luptă dreaptă și glorioasă se înscriu pe linia vitejiei poporului nostru, care și-a apărut totdeauna cu curaj și abnegație drepturile și patria, milenarele tale cu ceriri pașnice.

*Ziua de 23 August 1944 deschide Patriei noastre un drum luminos de izbînzî închinată în întregime poporului. Sub conducerea înțeleaptă a Partidului, poporul nostru, în frunte cu clasa muncitoare, smulge din mîinile claselor exploatare poziție după poziție, printr-un șir de bătălii de clasă aprige și cerînd poporului un deosebit devotament. Cucerirea puterii politice, alungarea monarhiei, instaurarea dictaturii proletariatului, luarea în stăpînire a principalelor mijloace de producție, sînt tot atîtea etape victorioase pe drumul construirii societății socialiste în patria noastră, izbînda istorică a poporului român.*

*Au trecut de la acea dată de neuitat douăzeci și două de veri, și oriunde ne rotim privirile vedem roadele minunate ale izbînzii: în locul satelor părăginite de odinioară peste care trecuse aripa de doliu a războiului, lăsînd în urmă case pustiite și țărîni părăsite, înflorește astăzi satul socialist, luminos și prosper. în toate regiunile țării lucrează astăzi din plini fabrici și uzine moderne, centrale electrice puternice, schele petroliere și mine noi, vaste șantiere de construcție, stupuri uriașe de energie fremătînd de viață, în care își aduc aportul de creație, într-o nobilă frăție, toți fiii patriei, indiferent de naționalitate. Puterea economică a României a sporit considerabil în acești douăzeci și doi de ani. Cooperativizarea agriculturii, grija deosebită arătată întăririi bazei ei tehnico-materiale, organizarea producției după metode științifice înaintate, au avut drept rezultat o creștere permanentă a producției agricole. Industrializarea României, operă uriașă, de proporții odinioară de nesperat, dă țării noastre o nouă față și o înscrie pe orbita națiunilor ce au de spus un cuvînt în dezvoltarea continentului european. Revoluția culturală, vasta rețea de institute științifice și de sănătate, succesele repurtate în domeniile artei și ale culturii, bunuri de care se bucură astăzi întregul nostru popor, sînt tot atîtea mărturii ale gloriosului drum parcurs de națiunea română în ultimii douăzeci și doi de ani.*

*România a încetat să mai fie „Belgia orientului”. Crlasid ei hotărit și demn este ascultat azi cu respect în toate forurile internaționale. Contribuția României la opera de asigurare a unei păci trainice în lume, cuvîntul ei hotărit întru condamnarea imperialismului cotropitor de popoare și țări, intransigența sa în fața forțelor agresive ale războiului, lupta României pentru relații de echitate între toate națiunile, egale în drepturi, egale în datorii, această politică fermă și consecventă, au impus-o în atenția întregii lumi, asigurîndu-i stima tuturor popoarelor doritoare ele libertate și pace.*

*în lumina celor douăzeci și doi de ani străbătuți, cuvintele tovarășului Nicolae Geaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, capătă valoarea paginilor de Cronică :*

*„în România, socialismul a învins deplin și definitiv. De la o țară cu industrie slabă în care monopolurile imperialiste dețineau poziții dominante, cu agricultura înapoiată, în care mai continuau să existe rămășițe ale relațiilor feudale — la țana socialistă de azi, cu o industrie dezvoltată și o agricultură în continuu progres ; de la monarhia burghezo-moșierească — la Republica Socialistă România, este o întreagă epocă istorică pe care poporul român a străbătut-o cu succes sub conducerea Partidului Comunist Român”.*

VIAȚA ROMÂNEASCĂ

Mihai Beniue

## F l o r i

*Mi s-a hărăzit bătrînețe și flori.  
Nu, nu florile timpurilor.'  
Astea-s mai vechi.  
Nici floarea cireșului din grădina vecină  
Prin ramurile căruia, vara,  
Se vede o fată de șaisprezece ani  
Culegînd cireșele roșii.  
Florile mele-s metalice, vaste,  
Drept pistil cu coșuri înalte,  
Drept polen cu vălătuțe de fum  
Și zumzet de motoare drept albine  
Și-s mai numeroase ca anii mei cărunți.  
Cresc florile cu petale de metal,  
Iar printre ele se pierde cîntecul anilor mei.  
Anii mei — ciocîrlîi in văzduhul  
    cu coșuri de fabrici,  
    cu sonde  
    cu 'nalte furnale —•  
Cîntecul anilor mei.*

21.4.1966

## Și repetăm...

*Greșii cum poate nu greșește nime'  
Decît acel ce crește din mulțime.  
Sînt fiul unor veșnicii prelungi,  
Zadarnic cerci, nu ai cum să m-alungi.*

*Greșim de mii de ani mereu spre bine,  
Și repetăm, chiar dacă nu, convine,  
Căci știm cum Oltul, Dunărea tăiară  
Vad printre munți, unind țară cu țară.*

*Noi munții nedreptății cei mai susi  
li vrem cu ferestraiele răpuși  
Cu apele voinței ce nu iartă  
Pin' s-o croi a omeniei hartă.*

21.5.1966

## Mă uit la ani

*Mă uit la ani. Clopotnițe și turnuri  
Tot cresc de-asupra mea și cresc orașe,  
Uzine, timpuri noi, avânt, neliniști  
Și cineva mă-nvăluiește-n fașe.*

*Hei ! care strigi acolo curajos ?  
Sînt, sigur, și eu de acord cu tine.  
Chiar de privesc decît în sus mai mult în jos  
Eu cred în ceea ce tu spui că vine.*

*Să nu te sinchisești că sînt bătrîn  
Și că mă dor ici-colo mădulare ;  
De-acuma cred c-așa o să rămîn,  
Dar nici o grijă, tot mă țin eu tare.*

*Tot ce tu faci, am spus la timpul său  
Cum de la Marx și Lenin știu și eu.*

22.5.1966

A1. Andrijoiu

## Vesperală

*Vechi poezii dm suflet și sertare.*

*Și luna pusă-n loc de lumînare  
și focu-i tainic ce lovește-n frunte...*

*Ceva înalt: un secol sau un munte  
îmi dă asalt, din față, cu lumina.  
Și strălucesc, dar nu a mea e vîna.  
Un demiurg stîrnit de omenire  
îmi ține vîrsta de flăcău și mire  
mereu în cercid ei miraculos.  
Și sînt înalt ca steagul și-s frumos.*

*Ceva înalt: (un ideal ? o stea ?)  
pune-armonie în etatea mea  
și-mi face din neliniște și gînduri  
o roză vie-a celor patru vînturi.*

*Cu demiurgul, către nemurire,  
e pătimașa mea conviețuire.*

## ercuri

*La cercul unu : florile de măr  
cu munții Alpi aduși lingă fereastră.  
La cercul doi, pe trepte de-adevăr  
Stă cercul trei inelul lui Saturn  
pe care-l port cînd studiez neantul  
în degetul meu tînăr și diurn, —  
și-l fac să scapere ca diamantul.  
La cercul patru stelele clipesc  
în jocul lor naiv de-a infinitul.*

*Prin patru cercuri, visu-mi omenesc  
se chinuie și cheltuie grafitul,  
să-nalțe-n dulcele spirale-un steag  
•căruiă inima-mi să-i fie prag.*

## rubadur

de Cuinii Baltazar

*Am trecut prin fugă-n univers,  
Vrînd să gust din toate mai de grabă,  
Și mi-a fost popasul cite-un vers,  
Iar visarea amplă-mi fu podoabă.*

*Muzică, mă-naripezi: transpus,  
Lîn plutesc pe valuri senzitive.  
Dar de stih nu m-am lăsat supus  
Pin' n-a dobîndit sculpturi de-ogive.*

*Viața voi fi luat-o în răspăr,  
Colindai petală și corolă,  
Dar mi-i arta singuru-adevăr,  
Fiecare strofă, o violă*

*Pe-ale cărei strune-am năzuit  
Să-i lărgesc și cerului hotarul.  
O, pe corzi mai bine-aș fi pierit  
De nu ar fi sunat precum cleștarul !*

*N-am ținut să cînt cu dinadins,  
Ci să-nșir, pe harfă și vioară,  
Cîte de la omenire-am prins  
Și în inimă se încuibară.*

*De mi-i pana simțitoare foarte,  
Iată, voi mărturisi deschis :  
Cîntul e pe viață și pe moarte,  
Iar simțirea, credincios trimis,*

*Cald să iste, fără alt dichis,  
Omului, iubitului de-aproape,  
Lacrima din inimă și vis,  
Să te-nchidă-n suflet și sub pleoape.*

martie 1965

Petre Solomon

## I z v o r u l

*E un izvor. Nu știu de unde vine.  
Mă caută, însă, poate și pe mine  
Și-mi dă să beau o apă de cleștar,  
De pace dătătoare, și de har-  
Din apa asta, veșnic ne-ncepută,  
Băură multe guri, ce mă sărută  
Cînd îi ating oglinda, însetat.  
E un izvor — izvorul fermecat  
Din care beau drumeții, arși de-o sete  
Ce îi adună-n. nevăzute cete.*

## Fîntînile

*FîntînUe de-aici întind spre cer  
un braț de lemn, stingher  
și neînchipuit de lung,  
cu care, însă,-ajung  
nu-n cer, ci în pămînt,  
în miezul lui de umbră și răcoare.  
FîntînUe acestea sînt  
răspunsuri la o veche întrebare.*

## G r a v u r ă

*Castanii de pe Tîmpa îngălbenesc frumos  
Pe fondul de rugină, al țiglelor, sub care  
Brașovul își respiră, lungi, străzile în soare  
Ca-ntr-o gravură veche, lucrată migălos.*

*Biserica masivă, cu goticele-i porți,  
Plutește ca o navă în mijlocul cetății,  
Chemînd cu glas de clopot la ceasul judecării  
Pe vii, și mai ales pe morți.*



Pe bastioane, Timpul a-ncremenit la pînă  
Privindu-și cu mirare ruinele. Ascult  
Sub Tîmpa glasul toamnei ~ al celei de demult,  
Și-al celei care vine, acum, atît de blînda.

## Brâncuși

La masa tăcerii vin, seară de seară,  
umbrele lungi, de pe deal cînd coboară  
Se-așează pe scaunele joase, rotunde  
și țin un sfat tainic, în șoapte afunde.

Ce pun la cale umbrele serii,  
venite să șadă la masa tăcerii ?

Nimeni nu știe taina adîncă :  
poate chiar veșnicia, ea însăși, mănîncă  
la masa aceasta, iar umbrele vin  
și tovărășie tăcută îi țin...

Pămîntul era sărac pe aici, si pietros —  
nu ascundea în măruntaiele lui nici o comoară  
nici măcar un strop de țîței  
ca să-i umezească gura 'amară.  
Intr-o bună zi, însă, a venit Brâncuși —  
un moșneag plecat de multă vreme 'din țară —  
și atmgînd acest pămînt cu toiagu-i vrăjît  
'  
coloana fără sfîrșit...

## Cunoaștere

de **Cristina Taconi**

Noi venim din istorie,  
în straipe cu pămînt  
învîiat în piîne,  
ou chipurile dacilor  
icoane pe sticlă.  
La Rovine  
Ne-am înfipt sub glii  
adine rădăcinile.  
La Valea Albă  
am crescut  
din oasele strămoșilor  
pînă la genunchi.

La Argeș de sub ziduri  
ne-am smuls inimile  
Și-n August  
cu ele pe creștet  
am aprins  
pe cel mai înalt munte  
un avanpost țîșnînd  
spre galaxii,  
unAe timpul  
în balans orbitor  
înlănțuie spațiul.

# Noapți fără somn (I)

roman

de Aleu Ivan Ghilia

**D**oamne, dumnezeule — se rugă bătrîna — Măicuța Domnului, oprește mîna dușmană, fă să înceteze aceste cuvinte; ...Nelu e mort. Zi și noapte numai asta-mi sună-n urechi. Ocrotește-l, doamne, și adă-mi-l sănătos".

*„Mă gîndesc la Negostina. Cîtă dreptate a avut ! După ce am părăsit portul Orșova, au început să ne bruftuluiască și să ne înjure. Cîini de români — spuneau. Cîini de țigani și ne trimiteau flămînzi In cala vasului”.*

Nu aprindeau niciodată lampa. Uzina electrică funcționa numai cu jumătate din capacitate și gazul se dădea pe bon. Strîngeau bon cu bon, mai făceau rost și de la cucoanele din oraș unde bătrîna lucra cu ziua, spăla sau călca rufe și cînd Invalidul avea nevoie — și-avea totdeauna — i le dădeau lui.

Invalidul ținea deschis pînă aproape de ziuă sau pînă la miezul nopții și consuma mult petrol. Patru lămpi mari de douăsprezece și douăzeci și patru de focuri ardeau prin unghere, zvirînd lumina pîlpîitoare și-ncetșată de fumul gros de mahorcă pînă-n botul mașinilor care alunecau noapte de noapte pe drum la vale, cînd ușa se deschidea și intra sau ieșea cineva și toată casa, pînă sus la ele, vuia de zgomote și împușcături.

Aerul clocit, duhnind a sudoare și șoareci, dospea în beznă dilatat parcă de presiunea zgomotelor, mai precipitate, mai sălbatică și mai amenințătoare noapte de noapte, și ele se răsuceau în pat, atingîndu-și și ferîndu-și în silă trupurile ude, respirînd din ce în ce mai greu, ca sub un clopot de sticlă.

- Ce ai ?
- Nu știu. Nu mai pot — șopti nora.
- Gîfii de parc-ai ține casa-n spinare.
- O să-mi ies din minți — spuse nora trecîndu-și palmele în jos peste față și-și șterse gîtul și pieptul.
- Aprinde lampa — șopti bătrîna.
- Ce vrei cu lampa ?
- Mi-i dor de Nelu. Mai citește o dată !
- Ți-am spus de atîtea ori că trebuie să distrugem sciisoarea.

Poate să ne prindă cineva cu ea și pe urmă, la oe-ți trebuie? Tot o știi pe de rost.

— Ai înnebunit? Cum s-o distrug? Atâta lucru am de la el, m-ar blestema Dumnezeu să fac una ca asta.

— Bine, cum crezi...

— Aprinzi lampa? O citești?

— Nu. M-am săturat.

— Atunci taci și dormi.

— Ce-i cu Miluță?

— Nu știu. Dacă nu știi tu, poate ție-ți spune mai mult, de mine se ferește.

— Are și de ce. Cine nu se ferește de dumneata — spuse nora cu asprime și făcând o mișcare bruscă trase cămașa de pe ea scoțind-o peste cap și-ncepu să-și șteargă sinii și burta. Aș bea ceva rece — șopti — niște lapte acru sau o bere la gheață.

• — Astimpără-te! Ce-i cu tine?

— Nu mai pot. Toată-s numai o apă. As lua un chibrit și-as da foc.

— Ce ai?

— Să ardă tot. Până-n zori, să nu mai rămână nimic.

— Și de ce să te ferești de mine?

— Auzi-i cum rag. S-au îmbătat jandarmii dedesubt și trag în șobolani...

— Taci! Mi se pare că vine — șopti bătrîna și înțepeni de încordare.

Nu-i plăcea să recunoască dar, dureros, ca un cuțit mereu răsucit în fundul gîtului, de Miluță îi era cel mai frică. Să nu se întîmple ceva, să se bage în vreo încurcătură și să rămînă *chiar* singură. Ceilalți doi erau ca niște umbre, se gîdea la ei, îi visa pe rînd pe amîndoi deodată, dar erau la capătul lumii. Umbre. Toți umbre, dacă nu chiar... Doamne ferește, ferească Dumnezeu, ducă-se pe pustii — se apără repede și-și făcu cruce. Scrisoarea a venit de un an. Trimisă în primul an de război și ajunsă anul trecut:

„Negostina să-i arate mamei, pe hartă, unde mă aflu și să se gîndească ce singur sînt printre străini. Am ajuns în localitatea Hallendorf și ne-au băgat în barăci de scînduri, cum sînt și la noi în România, numite lagăre”.

— Nu mai pot — șopti nora. Mă duc afară să văd. Au început din nou.

— Ce să vezi?

Tînăra femeie strînse coatele pe lîngă piept și-și încleșta sinii.

— N-auzi — șopti. Au început iar.

Cu toate convulsiile aerului, sub ele se auzi o ușă trîntită, o bufnitură. Huruitul mașinilor părea acum că se izbește în zidurile casei și macină pereții. Tabla acoperișului zăngănea. Se auzi ceva rostogolindu-se prin pod, poate un șobolan sau o pisică. Rîsul unei fete, un rîs scurt și nestăpănit. O sticlă vijii prin aer și se izbi de ciment, spărgîndu-se. „Kaput!” strigă o voce prin perete, parcă în cercevea, făcînd să se clatine geamul căptușit cu hîrtie de camuflaj și se auzi un trosnet de armă.

Bătrîna se închină prin întuneric, gemând :

— Doamne, Maică, Măicuța Domnului, păzește-l, Doamne! Ferește-l și adă-l o dată, c-am să-i moi oasele! Cum mă omoară el pe mine, afu-

risitul și scârnăvia... Că tremur toată ! Uite cum tremur ! Uite cum m-am speriat!

— Ei, asta-i acu ! Ai luat-o de la capăt, izbucni nora. Așa nu mai dormim în vecii vecilor ! și sări din pat speriiind șoarecii.

Se izbi de ceva în ântunerăc. întinse -măinile băjbâind spre ușă pînă dădu de căldarea cu apă, scufundă cana și bău lacom, apoi o mai umplu o dată și ș-o turnă între sîni. „Uh !” — șopti, și-așa udă, cu pîntecele și coapsele șiroind de apă, se duse la geam. îl deschise dintr-o mișcare și rămase dreaptă, în picioare, în văpăile îndepărtate ale exploziilor, în lumina cenușie și rece care trecea peste ea și-q învăluia ca într-un fum.

— Trag din deal, de la Mitropolie — spuse. Au băgat tunurile în curtea Mitropoliei.

— Anticriștii — bombăni bătrîna. — Vezi să nu răcești. Pune ceva pe tine. — mai adăugă, apoi nu se mai gîndi și nici nu se mai uită la ea ; își aminti de Toma, de briciul cu care se bărbiera, și simți în față și peste mîini aerul jilav care începu să alunece încoace și încolo ca mișcarea mîinii lui pe curea cînd își ascuțea briciul. „I-a rămas de la tata-său. O să-l folosească Miluță, dar încă n-are ce. Și de ce Miluță ? se răzgîndi. Tomiță cînd o să vină, o să se supere. Chit că el nu se mai rade cu briciul din liceu, are lame, dar oricum... apoi gîndurile îi lune-cară în altă parte. Am să-i spun Negostinei să nu-i spună nimic. Doar nu-i nebună...

„Da, da... De-atîția ani fără bărbat, ce să-i fac eu — gîndi și, închizând pleoapele ostenită, cu o intensitate tot mai mare, începu să se întrebe unde era Miluță. Cât i-am spus și degeaba. O să mă bage-n mormânt” — își spuse și așternutul începu să se legene cu ea, sau mai precis, legîndu-se, să se scufunde ea, pe nesimțite, în așternut.

— Mamă, dormi ? Invalidul ăsta-i un nenorocit. Nici gheață n-are. M-aș duce pînă jos... — o auzi prin somn pe noră-sa și legîndu-se într-una, izbită de zguduirile goale de afară, scufundîndu-se în pămînt, adînc și moale, adînc și moale ; se îndepărtă pe cărarea mizgoasă spre omul care-i adusese scrisoarea și cînd simți că omul se va speria, și-i gata s-o tulsească-n popșoi, se opri să-și tragă răsufierea și se uită împrejur.

Străinul o luase greșit printre grădini, pentru umbră, să se răco-rească, dar încurcase poteca, se rătăcise și trebuia să se întorcă.

„Hai, mamă ! Hai, o dată !” o chemă Miluță din capătul potecii.

Îi auzea deslușit glasul, auzea și zbatul morii, apa forfotind și plescăind sfărămîțată-n măselele roții, scînteind în soare, și se mira — aproape era speriată — pentru că n-avea pe unde trece — apa limpede și lată curgea la picioarele ei dar era adîncă și nu știa ce era cu moara aceea, acolo nu era nici o-moară, de unde răsărise ? Se uită într-o parte, în alta, și cînd tocmaă se pregătea să-și tragă fusta, îl văzu pe Toma în apă, deasupra roții, stătea pe-o bîrnă, aplecat cu fața în jos și pescuia. Ba încă avea și ochelarii cu ramă subțire, cum purta cînd umbla la liceu, părul dat pe-o parte, cu cărare, și șapca albastră, cu cozorocul negru, tuflit pe ceafă.

„Măi Toma, Tomiță, dragu' mamei, să nu cazi. Unde te-ai cocoțat ?”

Bănuiala veche, că el e în oraș și se ascunde, o birui din nou și bătrîna se uită zăpăcită și urgisită, neștiind ce să facă. „E mare, nu mai poți da în el. Să nu dea alții.” Toma se întunecă și-i aruncă o privire rece și disprețuitoare, cum o privea cînd venea cu câte cineva în

vacanță și ea se ibăga în discuție, când spunea ceva, că pe urmă nu mai spunea nimic, se sfia, îi era rușine și se temea să nu-l supere.

„Ce ai dragu' mamei? Ți pare rău că mă vezi?”

— „Ce vorbești prostii? Taci, sperii peștii” — îi curma el văicărelile, și fără să-i mai dea nici o atenție, ridică undița și-ncepu să se joace cu ea prin aer. Plici-pleosc făcu apa și niște pești aurii, sprinteni ca fusele, țîșniră înspumând valurile și se-nșurubară în aer în jurul undiței.

„Băiatul mamei, dă-mi măcar șapca” — șopti bătrîna topită de dragoste, uitîndu-se la fața lui încruntată și glasul i se frînse de durere. „De ce ți-e silă? Uite c-arn să mă spăl pe miini, nu murdăresc nimic.”

Se aplecă să se spele și văzu -că lacrimile-i curg pe miini. Și mai văzu, deodată, cu spaimă, cum peștii, sărind din apă, s-aprind și se topesc fără urmă în aer.

„Tomiță — strigă atunci — leapădă undița! Undița-i fermecată și te-nchină.”

„M-aș arunca în apă da' mi-e rușine” — spuse el și începu să se dezbrace.

Ea se întoarse cu spatele și când se uită văzu că era îmbrăcată de moarte, în negru, cu polca de dimie pe ea, cu șalul negru pe cap și din cauza asta toată era numai o apă. Prin aer zburau niște gândaci cafenii cu aripi lucioase, cădeau peste ea și se cățarau, ea îi scutura cu dosul palmei, dar ei se urcau mereu și când simți înțepături mărunte pe piele, deschise ochii, prinse un purice și zări amețită pata din geam, apoi adormi la loc, muncindu-se să se dezmeticească.

— A venit Miluță? Pune ceva pe tine, Negostina, să nu vină să te găsească așa...

— Ei și ce? N-are decît — i se păru c-o aude pe noră-sa, dar nu era sigură, și, 'toropită, se-nvăluî la loc în straietele groase, sau în apa aceea dospită, deschise ușa și Toma care scria la masă ridică ochii albaștri, și-o privi lung prin lentilele ochelarilor.

Obrajii îi ardeau și zîmbetul dogorea și el.

Se ridică încet, dezbrăcîndu-și tunica și-o zvîrli pe pat.

„O fugit cineva din Germania și ne-o adus o scrisoare.”

„E cald, nu-i așa? E foarte cald” — șopti el.

„De ce nu deschizi geamul?” spuse ea și făcu un pas înainte să-l privească mai bine.

„Nu, nu, tresări el și se așeză cu spatele în dreptul geamului, cu brațele întinse, cu fața albă ca varul. Nu-i voie! Ne aude!”

„Cine? întrebă ea. -Ne-a scris Nelu.”

„Taci — șopti el repede, c-un deget la gură, înșfăcînd tunica de pe pat și, apucînd-o cu palmele de umeri, o împinse spre ușă. Dacă ne-a auzit, sînt pierdut. Mă elimină. Hai să plecăm! Să plecăm de-aici! Strigă-l pe Miluță!”

„De unde să-l strig? De cînd a venit scrisoarea asta nu știu ce-i cu el...”

„Repede! Repede!” — șopti Toma, și-o rupse la fugă.

Putea oare scrisoarea asta să-l necăjească într-atît? Nici nu știa ce scrie în scrisoare. Era supărat, mînios, părea bolnav. Nu știa cum să alerge mai repede, să-l ajungă din urmă, să-l împace, și-ar fi dat și sufletul numai să-l știe împăcat, mulțumit și sănătos. Era mai bolnăvicios decît Nelu și decît Miluță. De mic era bolnăvicios și le puneă toate

la inimă ; sărăcia și neștiința ei, și ea mereu se chinuia să-i citească în suflet și să-l împace.

Ieși în stradă — era strada pe care mergea Miluță la fabrică — pe undeva pe aproape, de la dugheana unui evreu bătrîn, Moise Leibovici, le cumpăra inimioare de turtă dulce și zahăr de gheață, cînd erau mici. Oblonul era acum bătut în cuie, cu două stîngii deasupra și pe perete, între fereastră și ușă, era desenată o stea în șase colțuri și-o barbă mare de păcură închipuind ceva de ocară. Bătrîna se apropie încet, să n-o vadă cineva, întinse mîna și cu unghiile începu să zgredene varul și să șteargă murdăria. Cînd se uită din nou văzu ochiul lui Moise zgîit prin crăpătura oblonului și, făcîndu-și cruce, o rupse la fugă. Numai că acum nu mai fugea singură. Dintr-un trotuar în altul strada era plină : bărbați și femei, cu papornițe, cu coșuri în mînă, fugeau, se-nvîlmășeau și mulțimea se-ngroșă mereu. Uși oblonite se deschideau cu-o putere năprasnică, familii întregi se buluceau în stradă, bărbații mai tineri și mai sprinteni se cățarau pe geamuri și se rostogoleau lunecînd peste pereți, sărînd de-a dreptul în învîlmășeală. Unii cădeau, se-mpiedicau în cei din stradă, se-mbrînceau, se ridicau sprijinindu-se în mîini. și goneau mai departe gâlbejiți de spaimă, și bătrîna buimăcită de strigătele lor, temîndu-se să nu cadă și să vină tot rostogolul după ea, se forță s-o ia înaintea tuturor. Mereu însă era întrecută și la un moment dat, cum fugea, i se păru că toți încep să țopăie și să zboare prin fața ei, parcă ar fi fost peștii aceia aurii care săreau din apă înaintea lui Toma și se-nșurubau ca niște fuse în aer. „Vai de mine — își spuse — o să ajung prea tîrziu...” și cineva, nu putea vedea cine pentru că se temea să se uite, să nu se împiedice și să cadă, o tot înghiontea din spate și-i striga în ceafă, infierbântat, duhnind a spirt :

„Nu-i sănătos să alergi așa. Ești femeie bătrîna. Ți se urcă singele la cap și cazi jos.”

„N-avem fîină, domnu”...

„Dar scrisori din Germania primești. He-he, ce nu știi eu. Ești femeie bătrîna. Să nu mă scoți din sărite ! Stai ! IM-auzi că nu se dă. fîină !”

„Dar ce se dă ? Unde aleargă toată lumea asta ?”

„Vînd nemții zahăr. Pe spirt. Ai spirt ?”

„N-am, maică, de unde spirt ?”

„Atunci ce te bagi ? Ce te-nghesui ?” — o sicii răutăcios omul din spate și-o lovi gata s-o răstoarne. „Ești femeie bătrîna. Inginerul, căpitantul, eroul cu podurile, de ce nu-ți aduce ?”

„De unde, săracul, cine știe pe unde-o fi”, îl căina bătrîna și simți că n-o mai țin picioarele, că-i gata-gata să se prăbușească-n drum.

„E-n oraș” — strigă omul, și-amestecat printre ceilalți abia i se mai auziră vorbele.

„Da, da, dă la pește” — își aminti ea și gîfîind, cu inima să-i sară din piept, se împiedică și se prăbuși în mijlocul drumului.

•

Rap-rap-rap.

Pașii se apropiau, erau mulți, umpleau strada și Miluță știi înainte-de-a da colțul la abator, numai după cadență, că nu erau ai noștri. „M-am ars — își spuse, și se opri. Măcar să-l pot anunța pe Bătrîn., sau s-o anunț pe mama. Cel puțin să știe.” Vru să întoarcă fața să se

uite, dar se îndârji și privi înainte. Cineva se furișa după el. Era șmecher, lepra, păsea pe virfuri. „Numai turnători și spioni peste tot. Așa că, își spuse, la urma-urmelor, ce mi-i tinda, ce mi-i manda ?” și păși înainte.

Avea umeri înguști, slabi, și când mergea se apleca puțin și-și legăna umerii. În general, crescuse prea înalt, era subțire, numai oase, și mergea rășchirînd cataligele, eu mîinile în buzunare, gheboșat parcă să se facă mai mic, să nu-l vadă patrula. Patrula venea din față drept spre el, și nu în șir indian, cum s-ar fi așteptat, ci în lanț, ocupînd' toată strada, ca la o razie. Bătrînul pomenise ceva și de asta. Era grozav de informat. Poate chiar și era o razie, cu toate că asta o făceau ai noștri și nemții asistau doar ca niște spectatori pe margine și se distrau. „Dar de ce ? De ce tocmai pe mine ?” se întrebă și-și aminti de scrisoarea lui frate-său. „încercați prin telegrame că a murit cineva, prin mandat de arestare...” Celălalt frate, Toma, era căpitan inginer, amîndoi lucrau pentru nemți și el singur, cu toate că era cel mai mic... Va avea el curajul ? „De ce tocmai mie să-mi dea sarcina asta ? îi veni să întindă mîinile să vadă de-i tremură. Sînt un prost și un fricos. Mă prețuiesc, o fi ceva de capul meu sau n-au încredere și vor să mă verifice ?” Dădu colțul și se clătîna împleticindu-și picioarele ca un om beat (ceea ce nu-i venea de loc greu să facă și să pară cu oboseala și spaima înscrise pe față) și, luînd-o direct prin mijlocul străzii, înțepenindu-și fălcile,, ridică pe neașteptate umerii, cu semeție, aproape provocator, ca și cînd și-ar fi dat seama că n-are nici un rost s-o facă pe caraghiosul, și se opri în fața patrulei... „fie prin orice, moarte sau arestare, numai adu-ee-ți-mă.” „Da, o să-l aducă. El o să-l aducă.”

— Bitte... scoase cu stîngăcie, — deși gestul lui ar fi vrut să fie de bravadă — tabachera pe care-o șterpelise de-acasă (maică-sa o credea, pierdută, rătăcită printre lucruri, o dată cu mutarea), luă o țigară pocnind și închizînd tabachera la loc sub nasul neamțului, fără să-l servească și așteptă liniștit.

— Bitte mein... Am un frate în Germania — șopti repede, nesigur,, dar neamțul din fața lui se holbă caraghios, neînțelegînd românește,, apoi icni vesel și scoase o brichetă nichelată din buzunarul tunicii.

— Bitte, bitte — spuse Miluță și se aplecă brusc, fulgerat de umi-lință. Dacă ar fi fost mai atent, neamțul ar fi putut observa cum îi tremurau mîinile și poate... Dai' asta. nu mai avea nici o importanță. Toată patrula se oprise și se uita la el. „Bandiților, asasinilor” — le strigă în gînd și ascultă pașii din urmă care se apropiau. „Dacă mă recunoaște” — îi trecu prin cap, dar și asta îi era totuna. Se aplecă,, sorbind flacăra prin țigară, orbit o clipă și speriat că-și pierde cumpă-tul, trase apăsător în piept și se înneacă. începu să tușească și tușind încă,, sforțîndu-se să-și recapete vocea și stăpînirea, își ridică fruntea și pri-vind la fel de nevinovat în ochii soldatului, șopti grăbit :

— Danke schon — și porni înainte înfuriat și umilit de propria lui înfrîngere.

întinse picioarele cît putu, făcu zece sau douăzeci de pași, înecîndu-se zguduit de tuse, apoi aruncă țigara și-o rupse la fugă pe după cinematograful Capitol, strecurîndu-se prin gangul îngust răspunzînd în curtea liceului de băieți. îi trecu tușea dar gi'fia stăpînit de frică, abia mai putea respira, sîrînd peste sacaua cu hulubele ridicate, care-i bara drumul (cunoscută în tot tîrgul prin vechimea ei arheologică, un fel de emblemă a orașului, cu care se căra din țigănie apă la internat), lunecă

în băltoaca adunată în jgheabul scîrbos al closetelor înșirate la rînd, ușă lîngă ușă, după paravanul de scînduri. Se ridică, înjurîndu-se otrăvit de-o umilință nouă și strecurîndu-se în prima cabină, se opri să-și tragă răsufierea. Sînt un mucos. „Mucosule, își spuse, n-ai nici un drept să judeci lucrurile, dar dacă bătrînul mi-a spus asta, înseamnă că știe el ceva și va trebui... Dar cum să-l dibuiesc eu cînd sînt pe urmele mele". Ascultă ! Și urechile îi vijiiu ascuțit, parcă sufla un compresor printre scînduri. I se părea că din toate părțile s-aud pași, dar nu era nimic. Putoarea grețoasă, amestecată cu izul iute și stătut de urină înfiptă ca un cuțit între ochi, la rădăcina nasului, îl făcu să icnească. Scîrrrr... Scîrr... Nu. Nu mai era nici o părere. Un vînt de gheață îl străbătu pînă-n creștet. „Danke schon, asta-i prea de tot, își spuse. Ei, la dracu ! Nu așa curînd ! Am vedenii ! O fi altcineva." Ptiu — se zgribuli deschindu-se la pantaloni și scuipă scuturîndu-și umerii. Sări udîndu-și pantofii și-n ușă mai ascultă o clipă. „S-a împiedicat, dobitocul ! A dat peste saca !" Rîiit ! scrișni în întuneric, scoțînd un sunet care imita un grohăit oribil și se furișă moale prin spatele haznalei, mistuindu-se în întuneric. „M-a ales pe mine, tocmai pe mine pentru că am un frate pe front și altu-n Germania. Clar" — își spuse și căută pe băjbăite scîndura smulsă din gard, în colț, lîngă bisericuța, pe unde se strecurau elevii în recreație cînd o ștergeau în oraș. Așeză talpă lată lîngă talpă lată și -zvieni dincolo. „Dobitocul nu știe. Ar fi prea de .tot. în general e surprinzător cît de tâmpiți agenți aveau, gîndi și, strecurat dincolo, se răsuci pe jumătate, întinzînd gâtul și ascultă cum celălalt înjură gros și hurducat și după cîteva clipe auzi un sunet care-l făcu să răsufle liniștit. „Ce dracu, nenorocitul, — se strîmbă — alt loc nu ți-ai găsit ! Chiar pe saca !" și cuprins de veselie se apropie de bisericuța veche rămasă de pe timpul lui Ștefan cel Mare. care se deslușea gheboșată în întuneric, mai neagră decît întunericul, cu turla țuguiată de la intrare, ca un duh al nopții. Ocoli prin spatele altarului, își îndreptă umerii, luînd o ținută cît mai lejeră, ca un licean care-și face plimbarea de seară și bocănînd cu pantofii lui scâlțiați, fără placheuri, pe trotuarul îngust de piatră, feri într-o parte cu piciorul porțița și ieși în stradă. Aici se opri dar numai o clipă, înainte de-a întîlni patrula, apoi porni dărz drept spre mijlocul străzii răsufliînd lung și moale ca prin somn.

Rap-rap-rap-rap...  
Patrula urca la deal.  
Aceeși sau alta ?  
Rap-rap-rap...

își simțea mușchii picioarelor zvîcnînd, apoi zvîcniturile i se urcară spre inimă. Ceva ascuțit ca un vîrf de ac. „S-a sfârșit. S-a sfârșit. S-a sfârșit... *încecați prin mandat de arestare, fie prin orice...*" înțepături mărunte și-n ceafă, de-a lungul pieptului, de-a lungul brațelor... „numai adueeți-mă..." și-i veni să se lase în voia întîmplării, să se oprească, să se întindă în stradă și să închidă ochii. „Fie ce-o fi" — îi trecu prin cap și mergînd, cu răpăiturile ca niște scrășnete de pietre în urechi, rap-rap-rap, i se păru că se turtește. Că i se turtesc umerii și se lasă în piept, pietul se fleșcăie, pîntecele îi ghiorțăie, picioarele îi intră în pămînt și pămîntul se cutremură sub izbitura aceea neîntrepută : rap-rap-rap.

Repetă întocmai figura : se îndreptă direct spre ei, cu fruntea sus, cu ochii încordați, lărgiți parcă să-i vadă mai bine la față și pe toți deodată... Auzi un icnet metalic, rece, scurt, hîc-hîc, glonțul lunecînd



pe țeava, clănțănitul închizătorului, și toată lumea se goli și se umplu ele acel sunet care acoperi răpăitul bocancilor, acoperi tot... Băgă mâinile în buzunar, să se prindă de ceva și, ajuns înaintea acelei arme care se-ntindea spre el, se opri cu pieptul în țeava, scoase tabachera și de data asta, după ce-și luă o „Plugară” — mai avea cinci, le numără cit luă țigara — rămase cu tabachera deschisă întinsă spre soldat :

— Bitte mein... Foc ! Foc ! gifii. Am un frate în Germania !

Parcă paralizat de gestul lui, hipnotizat, soldatul lăsă arma în jos, băgă o mină în buzunar, scoase bricheta și-o aprinse.

— Danke schon ! Danke ! țipă scurt cu o voce schimbată, Miluță, și-n clipa aceea se auzi surd, ca o zmucitură, prima explozie de la Arsenal.

„încetează —• se rugă Miluță — Dumnezeule, ce mă fac ?” — știind că abia de-acum începe și, trecînd de lanțul bocancilor și armelor încărcate, nici nu mai așteptă să se îndepărteze bine și-o rupse la fugă. Ca un laș... Dacă l-ar fi văzut cineva... Bătrânul, sau frate-său, dacă ar ști ! sau Tom... Dar nu era, știa bine... Nu era laș, primise o sarcină și avea s-o ducă la îndeplinire, numai pe omul cu planurile să-l dibuie... Bătrînul era îngrijorat. Tot orașul în aer... Și parcă mi-a mai spus ceva... Să nu spun la nimeni. Bineînțeles. Nici nu mai trebuia. Prima lege, să-ți ții gura, dar nu asta... Irina cu-atît mai puțin... Oh, Dumnezeule, își spuse. Parcă mi-a spus ceva de un bal. Un bal al nemților la oare va veni omul și unde va trebui... dacă-l dibui... trebuie să-l dibui și dacă-l dibui...

Fugea și aștepta alte explozii dar nu mai auzi nimic și se uită în urmă, parcă țira spaima după el, tîmplele îi zvăcneau, apoi, cu-o uămăre care-l zăpăci, descoperi luna. „Miau, miorlău” — îi venea să țipe și se strîmbă la cer. Limbă de oaie rîioasă. Coadă de mătă. Se ivi dintre acoperișuri, rostogolindu-se ca o cască germană și strada părea stropită, așternută sub picioarele lui cu lună. Pășea pe lună. Pereții înzăpeziți, ferestrele erau negre și departe, fulgerări scurte, ca o lună izbită cu patul armei, improșcau tot cerul în direcția Arsenalului dar nu se auzeau bubuituri. Cum dracu să-l dibuiesc ? Dîntre atîțaa... Cîțā oamenā or mai fi în orașul āsta ? Trăgea cu urechea să prindă ceva și n-auzea decît fuga și gifiiala lui nesuferită, hîc-hîc-hîc care-i surpa pieptul.

Lîngă Arsenal, gara și marginea de răsărit a orașului pîlpîiau în flăcări dar nu se auzea nimic, nici un zgomot, nici un țipăt, ca atunci cînd urca taluzul de piatră spre casa conspirativă. Orașul parcă era mort, golit de viață, nici bocănitul patrului, numai răsuflarea lui fierbinte, scurtă, șuierătoare, umplând tot golul. „Și la urma urmei — își spuse și se opri cu inima-n git, de asta m-a și ales pe mine. Sânt ân afara bănuielilor. Frate ân Germania, frate pe front, n-au nimic cu mine. De ce să mă tem ?” Se uită, văzu că e aproape de piață, lîngă magazine, și-neercă să-și potolească bătăile inimii. „N-am făcut nimic și nici n-ara să-i fac — își spuse. Numai să pun mina pe el. Să-l scot planurile. Cum ?”

Se trase în umbra unei cocioabe, cu spatele proptit în perete, simțînd varul zgrunțuros în ceafă și lăsîndu-se ân jos, sprijănit în labele picioarelor, ca pe-un arc, cu genunchii îndoâți, răsuflă adânc să se liniștească și să gîndească și-și simți pieptul plin de un miros amețitor și dulceag de carne arsă.

*„Vine Crăciunul și eu stau închis în barăcile friguroase și blestamate să distrugă viitorul atîtor mii de tineri” — își aminti.*

Se uită în dreapta, în stînga, se săltă pe genunchi : nu știa de unde venea. Tot aerul era îmbibat ca de-o umezeala, ca de-o transpirație

a oraşului, de izul acela dulceag şi greţos. îl trăgea în piept şi-l simţea, ca o grăsime, întinzându-se pe piele. Buh — se strîmbă şi sări în picioare.

„Şi numai el e de vină. S-a luat după Tom. El a vrut. Credea că dacă Tom — lua-o-ar dracu de treabă... C-a uitat cine-i Tom şi cine-i el, nenorocitu', că te mai face şi să râzi". Răse, adică avu o izbucnire pe care şi-o reţinu repede, o intenţie de răs. Trosnindu-şi fălcile, căscă, şi se mai uită o dată în direcţia unde ardea oraşul.

Limpede, parcă desenat pe cer, văzu turnul catedralei despiciat în două, cu ceasul mare dominând molozurile şi dărâmurile, cu acele lui fosforescente, care nu-şi pierduseră nici o iotă din strălucire, oprite la şapte şi un sfert... şapte şi paisprezece minute, preciza Miluţă, şi-şi stăpini căscatul.

„Danke schon" — îşi spuse. „Te pomeneşti că mai umblă. Ia te uită!" se minună. „Te pomeneşti că atîta-i ora, nici nu-i târziu" — îşi spuse. Din o mie opt sute... Ha, ha, ha, dar se cutremură. Cifrele zece, unsprezece şi douăsprezece nu se vedeau. Ceasul fusese retezat cu o parte din turn şi acele fosforescente se opriseră exact la şapte şi paisprezece minute — seara sau dimineaţa nu se mai putea şti — cînd se produsese explozia. Ce mai aveau să arunce în aer ?

După catedrală, pînă la barieră, se-ntindea cartierul curvelor şi-al crâşmelor şi dughenelor evreieşti : „La trei păduchi". Nimeni nu ştia de ce i se spunea așa pentru că nu erau numai trei, să fi fost atât, ar fi fost o fericire. Jucau oina pînă cădea din picioare şi băteau turca pe maidane, cînd se zvînta pămîntul, prin iulie şi august că-n rest, pămîntul (ce pămînt, că era numai glod, o mocirlă care inghlîtea totul) âi făcea pe oameni, la topitul zăpezilor, cînd se urnfia gârla din apropiere, să treacă de la o casă la alta, pe catalige. Cînd se ivea din centru cîte o birjă şi gonea împruscînd cu noroi zidurile pînă la streăşină, stinghiile de lemn aşezate cruciş deasupra uşilor, foarfecii şi briciurile de tablă anunţând „salon de tuns şi Petrache — bărfoerie ras Gheorghe — scos măsele şi pus lichitori — luat sânge şi- pus Sbanţuri" se clătinau gata-gata să cadă, şi-atunci cite o oalfă sau chiar patronul ieşea repede în uşă şi proptea birnele cu umărul. Murea de rîs cînd trecea înainte de război pe-aolo.

Acum nu mai era nimeni în tot cartierul. Obloanele bătute-n cuie, uşile vraişte, troscotul crescut pînă la genunchi printre lespezile trotuarului. Ce să facă nebunul ăla cu planurile ? Ce să mai distrugă aici ? Doar uzina electrică. Bătrînu ştie bine, asta voiau ei ! Uzina, atelierul,, poate liceul, catedrala, poate chiar catedrala şi prefectura, cine ştie, casa de apă, să prefacă-n ruină tot oraşul. Oraşul lui. Să nu rămînă piatră pe piatră. Suflet de om şi piatră pe piatră. Uh — îşi spuse. Numai să-l dibuiesc ! Unde să-l dibuiesc ? Cine-i ? Şi ce-o să fac ? O să-l pot ucide ? Dacă va fi cazul... Dumnezeule ! Ce-ngrozitor, nici nu şi-a dat seama cînd îi spunea Bătrînul şi ce-l aşteaptă încă ! în loc să umblu cu Irina... Să umblu prin oraş şi să..."

Tresări pe neaşteptate şi înţepeni zărind o umbră în cămaşă, cu capul gol şi şoşoni în picioare, cărînd o căldare de apă. Zgâlţăită în mers,, căldarea se vărsase, udînd pantalonii omului de la genunchi în jos, dar acesta nu părea să-şi dea seama de asta. Venea întins către el, încordat, aplecat puţin într-o parte, ca şi cum căldarea ar fi fost plină. Se apropie iegănîndu-şi capul alb, parcă înconjurat de un nimb, ca sfinţii din calendare şi mutîndu-şi căldarea în mîna cealaltă, Întrebă şoptit :

— Tinere, nu ştii unde-i strada Ion Creangă ?

— Chiar asta-i.

— Mulțumesc — spuse omul și-i făcu cu ochiul.

„Na-ți-o bună ! Adică na ! O fi vrut să meargă la curve" — își spuse Miluță și trecînd pe lîngă străin îi atinse căldarea cu piciorul. „Doar n-o fi ăsta omul cu planurile ! Prostii. E nebun, nu-l vezi ? De ce n-a fugit din convoi ?" Căldarea sună a gol. „Asta-i strada Ion Creangă" — mai spuse și rupînd-o la fugă mai întoarse capul și-l văzu stînd locului în urma lui, cu căldarea în mina, aplecat într-o parte să nu-și ude pantalonii. „Eu dacă eram în locul lui Nelu, fugeam — își spuse. Ce dracu ! Nu știa unde merge ? Ce ? S-aștepta la ciini cu colaci în coadă pe-aeoio ?"

La barieră, unde se bifurcau și se uneau toate drumurile care duceau și, ieșeau din oraș, jandarmii îi vînau pe dezertori, pîndeau zi și noapte, și nu era mare lucru, dacă l-ar fi simțit sau l-ar fi văzut fugind, să tragă în el. Se bizuia însă pe-ntuneric, alergă pe lîngă ziduri, prin umbră, avea picioare bune și era și norocos. Cînd era mic, omora mahalaua cu țintarul și bunghee la perete. Pe toți copiii-i curăța și-apoi nu puteau să-l achite chiar lîngă casă. Pe urmă-l cunoșteau, și-i cunoștea și el, beau jos la Invalidul. Norocul lui că era băftos, pentru tot ce-a făcut și-a încercat pentru nenorocitul de frate-său, prin cîte s-a băgat, he, he, de mult și-ar fi putut pune pielea la saramură. D'acă s-ar apuca să joace cărți, i-ar topi pe toți. Mîna bună. A-ncercat de cîteva ori dar îi e frică de maică-sa. S-audă, Isuse Cristoase, ce-ar încasa-o !

Sări cîteva pîrleazuri, (din fugă, nici nu simți parii sub el, parcă zbură), apoi se tîpîlă pe sub garduri, prin grădini, ocolind strada circulată, cu hurea motoarelor care umpleau gîfîind întunericul, făcîndu-l parcă mai străveziu. Sări gardul prin spatele casei și se prăbuși...

Ușa era deschisă, luminată slab și-n dreptunghiul de lumină, o fată, în capot, vîntura un fier de călcat.

— Verfluchter ! M-ai speriat ! Tu erai ? șopti fata și repezi fierul înainte parcă ar fi vrut să-l lovească.

— Așteptai pe altul, — glumi Miluță sfîrșit și se rezemă de tocul ușii.

— Te-ai îmbătat ? Ce-i puștiule ? rise fata.

— Am fugit. Nu mai pot. Mama-i acasă ?

— Da' unde vrei să fie ? De ce-ai fugit ?

— I-am zuiit la cărți pe niște fanți și alergau să mă caftească.

— Jawohl ! Atunci ginește-mă și pe mine c-un pol. Să moară

Irina.

— „Nțțț ! Nu se prinde !"

De dinăuntru, de undeva din capătul scării se auzi o ușă -trîntită și-o voce enervată strigînd :

— Ce faci, dragă ? Vii o dată cu fieru' ăla ? !

— Ți-a sosit amorezu', tu — strigă fata de jos. Achtung !

Îi aruncă o privire scurtă din coada ochiului și legîndu-și șoldurile înguste ca de băiat, urcă scările.

Miluță se luă după ea. în ușă, sus, fata mai întoarse o dată fața :

— Arăți de parcă ești și beat pe deasupra !.ii strigă și izbucni în rîs. Să vezi ce-o să-ți faci maică-ta.

— Ssst — se rugă Miluță.

— Parcă ești beat, sau vii de la femei — continuă fata fără să se sinchisească, nepăsătoare chiar, c-un fel de bruschețe în glas, lipindu-se

de uşă să-i facă loc şi chiocotind neruşinat, mărunţ, îl lovi cu genunchiul în spate : Spune, zău... cărţi ştii, dar ai fost vreodată la femei ?

— Lasă-l în pace, tu. N-o asculta — îi luă apărarea Irina, şi băiatul simţi că-i vijiiie urechile

„Afurisit să fiu dacă n-o bat" îşi spuse şi se încorda pierdut, simţind cum i se urcă sîngele-n obraji cînd o zări pe cealaltă cum se uită la el şi-i zîmbeşte : „Hai, hai, nu fi prost, parcă ar fi vrut să-i spună. Te uiţi la una ca ea ?" Roşi şi mai tare, jenat de stînjeneala lui caraghioasă şi ameţi descoperind mirosul uitat şi lenevos, pe care acum îl sorbea parcă pentru prima dată, adierea aceea caldă de trupuri tinere, de transpiraţie, de aţîtare, de parfum şi de ceva fără nume care-ndulcea aerul. Camera o cunoştea dar şi aceasta avea ceva nou în dezordinea şi răvăşeala voluptoasă a lucrurilor împrăştiate de-a valma, parcă o vedea pentru prima dată, şi ceva şi din încăpere, din lucruri, se strecura şi pătrundea în el. „Se pregătesc de culcare", şi cu toate că nu-i venea la-ndemână, neştînd ce să zică, unde să se uite şi cum să se vadă că *nu se uită*, se simţea bine. Soba era în dreapta, de teracotă spartă, parcă-şi rîdea de 'el, dar nu cine ştie ce : vai de sufletul Ivii frate-său, că n-avea nici sobă... Dacă-l mai apucă o iarnă... Patul era desfăcut. Un pat în dreapta, altul în stingă sobei... ăla nici pat n-avea, îl culcă pe pămînt, pe rogojini, dacă mai strică şi rogojinile pe ei... şi pe paturi tot felul de mărunţişuri femeieşti spre care nici nu-ţi puteai arunca ochii fără să simţi zvicnituri ascuţite în gît. „Bitte schon. Danke schon. Cine l-a pus ?" Şifonierul era deschis cu uşile date în lături, cu-o oglindă mare, ovală, îngropată în una din uşi, şi deasupra, ca o pasăre destrămată, un combinezon negru de mătase. „Oare cum arată cînd se dezbracă de tot şi cum trebuie să fie cînd te culci lingă ea" — îşi spuse şi, ameţit, uită de frate-său.

— Dacă intri, intră o dată să închid uşa — îl zori supărată dintr-o dată, fata clin uşă.

„Bani ? ! O să-ţi dau una acu' de n-ai să-i poţi duce ! îşi aminti. Coropişniţă !" îi spunea în toate felurile şi se temea de ea. Era rea, îi plăcea să-l necăjească şi-avea ceva care-l speria. O chema Erika, era nemţoaică, sau spunea că-i nemţoaică, în orice caz ştia nemţeşte, era blondă şi se avea bine cu nemţii, deşi era o nemţoaică aparte, cum recunoştea şi ea, pentru că era mică şi oricîtă ciocolată mîncea nu se putea îngrasă. Irina era brună, subţirică, înaltă, c-un piept plin, rotund şi cu ochii alungiţi spre tîmple. Era îndrăgostit nebuneşte de ea şi-o iubea pentru că nu căuta să-şi bată joc, era serioasă şi nu semăna de loc, chiar de loc, cu Erika. O chema Irina şi semăna puţin cu Negostina, cumnată-sa, numai la păr şi puţin la ochi, (tot aşa de focosi, alungiţi spre tîmple, cu pielea obrazului întinsă pe oase) pentru că de fapt nu semăna cu nimeni şi nu era nimic din ce spunea lumea că este şi din ce credea şi maică-sa, poate şi Negostina. Maică-sa o judeca după Erika şi ea n-avea nimic cu Erika. Erau prietene de nevoie pentru că erau amîndouă logodite, logodnicii lor erau în Bucureşti, aviatori, se logodiseră în aceeaşi zi la un an după începerea războiului şi la trei luni de serviciu în oraşul lor (cînd aeroportul mai era în marginea oraşului, înainte de a fi distrus pînă la ultima bucată de beton şi ei trimişi pe front), trimişi parcă să^ nu se mai întoarcă şi să-şi bată amîndoi joc de ele, să nu le scrie un rînd. De altfel, convingerea lui era că ei, (nu ele, şi pe urmă poate şi ele) nici nu socoteau -ceva serios logodna aceea, şi nici nu era. Era o logodnă de război şi-atîta. Aviatorii, — amîndoi în rame subţiri de pînză cerată,

puși sub sticlă și înfipti în perete, deasupra șifonierului, în costume de paradă, cu bonetele pe ceafă, unul buclat și altul parcă fără păr, bine dispuși și veseli, — se uitau la el sau nu se uitau — dracu să-i pieptene — că ochii și zimbetul lor erau de carton, apă de ploaie, dar lui așa i se părea, ori de câte ori îi vedea și simțea un nod în gît, o uscăciune, și inima-i bătea mai tare și roșea cînd se furișa și-ntîlnea ochii Irinei.

— Ei, unde-ai fost ? Ce fugă te-a apucat ? Dă-i raportul, Speckjäger, îl înghionti, trecînd pe lingă el, Erika, năbădăioasă, și proptindu-se pe neașteptate, îl împinse spre Irina, îmbrînceindu-l peste pat.

— Eeei — strigă Irina. Scap ochiul !

Termină de prins ochiul unui ciorap, ridică ciorapul în dreptul lămpii, întinzîndu-l pe degetele răsfirate să-l privească în lumină și numai după aceea se uită și la el. Era în capot, ca și Erika, fără nimic pe dedesubt, un capot portocaliu, străveziu ca ciorapul și stătea picior peste picior, serioasă cum era ea totdeauna.

Lăsă mîna cu ciorapul în jos și se uită la el pătrunzător, îngustîndu-și ochii, parcă l-ar fi filtrat printre gene.

— Ia suflă ! Apropie-te și suflă !

Miluță o privi zăpăcit și zîmbi.

Irina zîmbi și clătină din cap, muștrătoare :

— E-adevărat ce spune neroada asta ? îți place să tragi la măsea ?

— Nu ! se apără Miluță și clătină din cap.

— Dar ce-ți place ?

— Știi tu — zîmbi el și-o privi pierdut în ochi.

— Fugi de-aici — pufni Irina.

— Nu mă crezi ?

— Nu știu. Poate da, poate nu — cochetă ea.

— Vrei să-ți spun ceva ?

— Ce-ai făcut azi ?

— Am fost la ateliere.

— Pînă acum ?

— Nu.

— Dar ce-ai făcut ?

— O să-ți spun altădată.

— Altădată, altădată — pufni fata. Ce-nseamnă asta ?

— Tu-mi spui tot ?

— Ce vrei să-ți spun ? Ia lasă-mă-n pace că mă supăr.

Erika se lovi cu mîinile peste coapse și se strîmbă de rîs :

— Oho ! Văd c-ați pornit-o bine ! Vă las. Auf Wiedersehen !

— Unde te duci, zăpăcita ?

— Jedem das seine ! hohoti Erika și dintr-o mișcare, scuturînd elin umeri, lăsă să-i alunece capotul la picioare și-l lovi cu căleiiul zvîrlindu-l spre pat. Mă duc la baie ! Ai grijă de fier ! Să nu vă ardeți — mai strigă încercîndu-se de rîs și dispăru pe ușa apropiată.

— Zăpăcită ! spuse Irina privind în urma ei și se ridică de pe pat aruncîndu-i ciorapii lui Miluță pe genunchi.

Avea ochi mari, de pisică, verzui-închiși, alungiți spre tîmple, buze cărnose, mici, față prelungă de copil, părul ca o coamă sălbatică, lung, negru-albăstrui și mîini mici de unghiile ascuțite, de un roșu violent ca al buzelor. Aplecîndu-se să scotocească ceva în sertarul șifonierului, capotul se desfăcu, aruncîndu-i lui Miluță un foc viu în obraji.

— Irina — șopti și simți palmele zvicnindu-i de dorință, inima bătkidu-i în gît și, c-un gest nestăpînit, se aplecă și-și înfundă fața-n mătasea caldă a ciorapilor, aspirînd adine.

— Prostule, șopti Irina, întoreîndu-se, cu genunchii goi rezemați de genunchii lui, și-i înfipse mîinile în păr împingîndu-i capul pe spate. — Nu așa — gînguri și-i luă ciorapii din mînă. Palma ei moale și ușor transpirată îi căută bărbia și el își ridică fața și-o privi cu ochii fierbinți fără s-o vadă, auzind alături, prin perete, apa la baie, corpul celeilalte lunecînd moale ca într-o foșnire și-ncepu să tremure.

Irina îl mai privi o clipă, în treacăt, grăbită, apoi, cît se poate de liniștit, cu-o oboseală leneșă, se așeză pe genunchii lui, aplecîndu-se să-și tragă ciorapii.

— Sînt grea? Au ! țipă. Nu mă strînge ! Ține-mă de-aici ! Aoleu, era să mă răstorni !

— Irina...

— Ce ai ? Ce-i cu tine ! ? !

— Nu știu...

— Tremură.

— Trebuie să mă duc. Plec — biigui el. Mă așteaptă mama.

— Cum asta ! se miră ea. Mă supăr ! Trebuie să ne conduci la bal '

— Ce bal ! ?

— Nu știu nici eu prea bine. O să-ți spun după aceea. Ce te uiți așa ? Și cum tremuri ! Ce-i cu tine ? !

— Bal ! Ce bal ? repetă el buimac și-și aminti de Bătrîn.

— N-ai auzit ? Ofițerii de la comandamentul german dau un bal la teatrul liceului. De adio ! Pleacă !

„Ah, da — își spuse. Omul cu planurile !”

— De ce să nu mergem și noi ? în definitiv... N-ai să mă crezi ? Mă crezi ? Pur și simplu m-am săturat.

„Cine-i ? Cum dracu să-l dibui ?”

— Erica m-a bătut atîta la cap : hai și hai, că-n definitiv...

„In definitiv, ce-ar fi... Să mă folosesc ! De ce să mă folosesc ? M-aș băga și-n gaură de șarpe după el, dar unde dracu mi-a fost capul ? Ce mi-a spus ? Parcă m-a trezit, parcă mi-a luat mințile cînd l-am auzit vorbind și n-am înțeles nimic.”

— Irina, te-arunc jos — amenință Miluță.

— De ce ? se miră fata și dădu din umeri, plictisita. Dacă vrei să știi, ai lor nici nu sînt atît de țărănoi ca ai noștri.

— Ești nebună ! Ai înnebunit !

— Ba da. Sînt culți, manierați și gentili. .

— Au nenorocit toată lumea, strigă Miluță și sări în picioare. Cum poți vorbi așa ? De unde-i cunoști tu ?

„Cum să mă duc ? Cum o să intru ? Cum îl dibui ?”

— Ce-ți pasă ? Și nu-s toți așa, îl contrazise fata. L-am ascultat pe unul cîntînd la vioară și mi-a venit să plîng. Ce ai cu ei ?

— Să-i ia dracu, izbucni Miluță. Merg, dacă vrei. Merg unde vrei tu, dar am crezut că vrei să mă necăjești. Nu-i vorba de nici un neamț și de nici un bal, nu-i așa — o încercă el. Nu te duci la nici un bal.

„Proastă ! Uite ce proastă e ! Probabil se adună să ce ? se întrebă. Doar nu fac 'bal să pună la punct cum să arunce orașul în aer. Asta știu ei prea bine, dar Bătrînul dacă pomenea ceva de bal înseamnă că știe de sosirea omului acela. Dar cum să-l ghicesc eu ? Cine dracu o fi.”

— Ba da, ba da ! Să ridă de mine Erika ? se apără Irina. Intrăm joi cumva. Vedem. Erika spune că nemții se retrag dar au să vină îndărăt. Crezi ? Ține cu ei. Eu nu — mărturisi ea — dar mi-e teamă... Vii ? Chiar dacă nu intri, te-ascunzi după școală să te știi lângă mine. Vrei ? N-o să pățești nimic.

— Crezi că de asta ! ? Ești o proastă — rise Miluță și ceva se petrecu sau se petrecuse pentru că nu mai tremura, îi luceau ochii și tot trupu-i deveni întins ca un arc. „îl dibui eu. Pun eu mina pe el ! Trădătorul ! Vîndutul ! Iuda !” își spuse și se mișcă spre ușă. „Să urc întii să văd ce-i cu mama și-o țin și pe ea ca-n șah,” își spuse și se uită cum îl privește Irina.

În ușă îl prinse de braț și-l privi îndelung, în tăcere, gravă, apoi deodată își mușcă buzele și-l împinse furioasă, țipînd :

— Pleacă ! Du-te ! Nu mă iubești ! — și întorcîndu-i spatele, se aplecă cu gura deschisă, gâfâind, își cuprinse piciorul cu mîinile mai sus de genunchi, și își prinse jartiera.

•

Cu traista în spate, bătrîna se făcea că merge pe-o stradă îngustă, urca strada spre bisericuță, se oprea și se odihnea din cînd în cînd, trăgîndu-și răsufllarea, și soarele o apăsa în față, rînindu-i ochii. Aerai fierbinte tremura, seurgîndu-se printre zidurile cenușii, lingînd varul și ealdarîmul aspru îi frigea tălpile. Privea drept înainte ulița îngustă strălucind orbitor, în lumina usturătoare și pășea încet, lăsînd o umbră nesigură în urmă. Cămașa aspră de tort se lipea de spatele ei, învinețindu-se de sudoare și fața i se înmuia pe încetul. Toate i se -arătau și i se fixau în minte c-o limpezime cutremurătoare.

Înainte ei, ușa de la circiuma Invalidului „La formarea ideilor” se izbi de perete și-un șuvoi gros de voci întăritate umplură strada ; strigăte, larmă de bețivi, miros ranced de carne arsă. Invalidul stătea la tejghea, în fund, și citea ca de obicei ziarele. N-o văzu cînd trecu. „Am să-l rog cînd mă-ntorc să-mi dea niște făină — se gîndi. Acuma-i prea multă lume și poate se ferește.”

Un ofițer neamț, fercheș, se ivi în ușă. Se uită la ea și se clătină. Cineva țipă scurt, înăuntru. În aceeași clipă, peste capul ofițerului zbură un pahar și se sparse la picioarele ei. Ea se opri, se uită la ofițer, ocoli cioburile și trecu mai departe. Ofițerul strigă -ceva după ea, se descheie la pantaloni și începu să urineze. „Schnell, schnell” strigă și urină, stropînd zidul.

Ea se scutură de silă și trecu mai departe, cu ochii goi, răniți de soare.

Merse așa pînă la capătul străzii, dar ce era ciudat, bisericuța nu mai era la locul ei. Totuși se închină : Ține-i, doamne, pe toți trei, ține-i în viață... și coti spre gară.

Gara avea zugrăvită o cruce mare, roșie, pe acoperiș și era o hardughie mohorîtă, cu ziduri afumate. întreaga suferință și deznădejde a bătrînului oraș părea că se adunase aici. Străzile curgeau murdare și înguste spre ea ; casele se făceau mai mici, trotuarele erau sparte, înecate în colb și pe ealdarîmul spart, zi și noapte, se vînzolea fără contenire, trupul zdrențuit al mulțimii refugiaților. Mașini și birje, cărate și furgoane militare huruiau zdrăngănînd din roți prin mijlocul drumului și în spatele gării, un șir de camioane deschise, cu motoarele duduind încă,

așteptau înecate în miros de benzină arsă și colb. Soldații lunecau tăcuți peste platformele desfăcute, se strungeau grămadă în mijlocul străzii, cu armele și ranițele grele în spate și capetele înfundate în căști turtite, lucind stins, și dispăreau pe o ușă îngustă și neagră,

într-acolo se îndreptă și bătrina.

Se strecură printre soldați, cu urechile pline de bocănitul greoi al pașilor lor frecăți de cimentul înfierbântat, și când se trezi pe peron, o apucă buimăceala. Baloturi, lăzi, lădițe, saci, cufere, geamantane luxoase din piele de vițel, scaune trântite de-a valma printre cutii de muniții, căști, porumbei, arme, cartușe risipite, hirtii, ranițe și turte de floarea soarelui împrăștiate pe ntreg peronul. „Am să iau câteva acasă. Numai de nu m-ar opri nimeni” — se îngrijoră uitându-se de jur-împrejur și văzu trenul care aștepta lângă peron. Cele două locomotive fluierau scurt, în răstimpuri, scuișind peste linii vâlătuci groși de aburi, și un miros greu de medicamente și trupuri bolnave venea din sala de așteptare. Uită de turte. O năpădi graba și înfrigurarea și porni într-acolo. Intră pe o ușă deschisă în urma unui slăbănog îmbrăcat în halat și se trezi între raniți.

„Doamne, dragii mamei, dragii mamei, șopti și-ncepu să strige încetișor, apoi din ce în ce mai tare : Toma ! Tomiță” — și glasul ei se amestecă și se pierdu în vaierul surd care umplea întreaga încăpere.

Vaierul creșcu și mai mult la apariția doctorului. Acesta păru că șovăie, străbătut de un tremur puternic. Era tânăr, dar părea bătrîn. Obrazul îi era supt, gălbejit, cu pungi sub ochi și când se întoarse spre ea, bătrina îi văzu ochii negri, uleioși, duși în fundul capului. Semăna puțin c-un prieten de-al lui Tom și-o întrebă cu-o voce tulbure și obosită ce caută acolo.

Ea se temu să n-o alunge, făcu un pas înainte și-i șopti rugătoare :

— Am un băiet, căpitan, pe front, dom'doctor, și altul...

Dar doctorul n-o mai ascultă. îi întoarse spatele și se pierdu printre bolnavi. îl văzu cum se apleacă de la unul la altul și-i cercetează și ea își coborî traista de pe umăr și se amestecă și ea printre ei și începu să le împartă plăcinte. Cum erau prea mulți, ca să-i ajungă pentru toți, prinse să le frîngă în bucăți. întindea fiecăruia câte-o bucată și raniții ridicau fețele și-o priveau, așteptînd-o.

Ea se apropia și-i întreba mereu același lucru, dar de fiecare dată într-altfel, dulce și rugător, sau șoptit și moale, răscolită de suferința lor și de propria ei suferință și citeodată atît de stins și de fără nădejde, că aiba îi auzeau întrebarea :

— Toma, puiu' mamei... Neluțu ! Nelu ! Tomiță ! Nu l-ați văzut ? N-ați auzit ?

— Aoo ! Cum mă arde !

— Apă ! O gură de apă !

— Mă arde, aaaa ! !

Ce să le facă ea, de unde apă ? Știa ce se poate și ce nu, dar avea o credință oarbă că trebuie să-l găsească și picioarele i se înmuiară de la genunchi. încercă să biiguie în gînd o rugăciune, să se întărească : „împărate ceresc, mîngîietorul, duhul adevărului carele pretutindeni ești și toate"... dar nu-și aminti, și-năibușindu-se se-ntoarse, se aplecă și-l văzu într-adevăr.

Era el și totuși nu era, cu cit se uita mai bine își dădea seama că nu-i el și totuși era și aplecîndu-se și mai mult, îi întinse o bucată de plăcintă :



— Mănîncă, dragu' mamei. De cînd mi te-o luat, îi fi flămînzit.  
— Nu m-o luat nimeni, taci — șopti ei. Și știi bine că nu-mi plac plăcintele cu bostan.

— Ce să fac — se frămîntă ea. — Am primit scrisoare de la Nelu.

— Peste o săptămână plec la Berlin.

— Fă ceva, dragu' mamei și scapă-l !

— De unde să-l scap ?

— E-n lagăr, în Germania.

— Ce-a făcut ?

— Nimic, nu te teme. L-o luat la muncă. Zicea că pentru mecanică, pentru aviație. Știi că lui îi plăcea la avioane, da' dacă n-o avut noroc, n-o avut. Se prăpădește pe-acolo.

— Ssssst...

— Te doare tare ?

— Groaznic. Noaptea — șopti el. Numai noaptea. Ziua citesc dar cum vine noaptea m-apucă și nu pot dormi...

— Vai, Doamne — se sperie ea și peste capul lui, în tavan, văzu ușa deschizîndu-se.

Apărură doi infirmieri cu o targa și în urma lor, alți doi și un om în cămașă milaneză, cu mînele scurte și pantaloni de doc țepeni pe el și lucioși de unsoare.

— Executarea — strigă.

Se propti în ușa și rămase acolo privind înăuntru. Infirmierii se puseră pe lucru. întinseră tărgile, se apropiară de doctor, vorbiră ceva cu el, apoi începură să aleagă dintre răniți pe cei consultați și să-i scoată afară. De cite ori ieșeau, trecînd pe lîngă omul din ușa, îl înjurau și îi strigau să se dea la o parte, dar acesta rămînea mai departe nemișcat, cu pantalonii lui lucind de unsoare, și mîinile groase, încolăcite pe piept, căutînd cu ochii pe cineva. O văzu pe ea, îl zări pe Toma și alergă spre ei.

— Domnule căpitan, ăștia-s nebuni.

— Nu încă — spuse Toma și i-l arătă ei, bătrînei, pe omul în haine lucioase de ulei. M-a scos dintre linii. M-a cărat o noapte în spate. Dă-i o plăcintă.

— Nu-mi trebuie, grăbiți-vă — spuse străinul și-i făcu semn din cap să-l ajute. Trebuie să-l iau repede, să nu-nceapă la gazare. Cuptoarele-s gata.

Tomiță gemu, se zbătu, apoi rămase moale, pierit, și ea cu șoferul îl scoaseră în spatele gării.

Camioane militare ședeau înșirate *în* aceeași ordine, cu motoarele duduind, numai că aveau acum platformele oblonite și capota trasă.

— Suie și dumneata și vezi să nu sară din mers, spuse șoferul.

„Cum să sară !” se miră, supărată, bătrîna, dar nu mai spuse nimic. Și de ce vorbește el de gazare, ce-i aia gazare ? Ce vor să facă ? Doar n-are păduchi, să dea cu gaz pe el și să-l tundă !” — își spuse și se ghemui într-un colț, sfârșită de durere și neputință, amețită de mirosul greu de benzină arsă, de suflarea dospită și acră a răniților sau morților care erau lîngă ea, și căldura înecăcioasă o făcu să-și piardă conștiința, îl mai văzu pe străin trăgînd prelată din spate și totul se înfundă în întuneric. Afară se auzi vînzoleală : auu, ah, pași alergînd greoi în jurul camionului. Cineva strigă : „Ai, domn' chestor, că-i dăm drumu' !” „Unde ne duc, să nu ne mintă” — se neliniști dintr-o dată și auzi pe altcineva

•cu-o voce amortită de răgușeală : „Măria lui Lepirdă e înăuntru. Pofțiți aici". Ușile se trântiră cu pocnet. „De mine vorbește" — îi trecu prin cap, motorul dudui mai tare, zgâlțind prelata și pe neașteptate, o smucitură puternică îi săltă pe toți, rostogolindu-i peste ea și-aproape o striviră. O să-i dea drumul, ce-o să-i facă ? O să-i roage și-o să i-l lase acasă. Numai Miluță de-ar veni să-l trimită după buruieni de cîmp.

Celelalte camioane porniră și ele. Se auziră și-acolo comenzi, strigăte, apoi totul se înecă într-un zgomot uniform. Răniții se liniștiră pentru câteva clipe, dar cum se mări viteza și începură zdruncinăturile, se porniră din nou și vaietele lor urcau chinuitoare, izbindu-se în pereții de pînză, în pieptul și-n fața bătrînei care gemea înăbușit, o dată cu ei.

Stătea în același fel, cu traista în spate, ghemuită pe podelele prin care răzbea praful inecăcios, își petrecuse palmele sub ceafa lui Toma, îi luase oapul în poale și-l mîngia în neștire, ferindu-l să se lovească de marginile camionului.

— Ai să te faci bine și-ai să-l salvezi. E un copil. Te iubea tare mult, îi șopti ea, aplecîndu-se deodată plină de nădejde, dar simți o lovitură puternică în piept.

Capul lui Toma căzu țeapăn, lovind podeaua c-un sunet înfundat.

— A-a-a-a-a — țipă ea.

•

Se trezi singură în pat, scăldată în sudoare, cu inima bătînd să-i spargă pieptul, lîn cămăruță plutea aceeași zăpușeală înăbușitoare din camion și parcă mai simțea încă ceafa țeपोasă, care se răcea și se făcea tot mai grea în palmele'ei, înțepenindu-se. Se răsuci spre perete și își șterse fața, dîndu-și seama că plînge încă și lacrimile-i curg în neștire, umezindu-i obrazul și palmele și plîngînd încă îl auzi pe Miluță urcînd scările, intrînd în casă și pășind direct și sigur spre ea, cu o grabă parcă ar fi fost lumină și el ar fi văzut pe unde călca.

Veni la ea la pat, o căută prin întuneric, îi găsi mîinile și i le apucă strîns între palmele lui fierbinți și nestăpînite, după senzația de răceală și moarte din vis.

— Mamă !

— Unde-ai stat ?

— Am avut treabă. Sînt mare, ce ?

— Mucosule ! Acum se vine ? Vrei să te-mpuște careva ? Nu știi că jandarmii pîndesc la barieră ?

— Am sărit gardurile. Nu te teme. M-am gîndit ce să facem sa-l putem aduce pe Nelu.

— Scîrnăvie, nu vezi cum arăți ?

— Cum arăt ? De ce mă faci scîrnăvie ?

— Gîndeste-te la tine, ce faci ! Să nu te bagi într-un bucluc să te ia, că pe urmă... La asta să te gîndești și să nu-mi umbli noaptea teleleu...

De ce vorbești așa ?

ilși trase mîinile :

— Nici nu-ți mai spun.

— Ce să-mi spui ? De Toma te-ai interesat ! Sau ție-ți umbli capul numai la haburi și la prostii.

— Ce prostii, mamă ? De ce vorbești așa ? Vor să demontam mașinile și să le evacueze.

— Și de asta-i întârziat ? Unde-ai stat atîta ?

— Se dă bal la liceu. Mai ții minte cînd mă duceam cu Toma Ja teatru ? Mă lași ? Poate vine și el.

— De unde știi ?

— Nu știu, da zic și eu așa...

— Am să-ți rup urechile, scîrnăvie. Ți s-a urît cu binele ? De bal îți arde ție ? Treci și te culcă.

— Mă duc, mamă. Uite na, să-mi sară ochii, să nu mai ajung ! Mă duc și mă întorc repede ! Numai să văd dacă nu-i cumva și Toma pe-acolo. Poate vine, mai știi ? Dacă-i în oraș, categoric vine.

— Dacă era în oraș, venea acasă.

— Unde acasă ? Ce, avem casă ?

— Aici unde sîntem. Mă-ta care te-o născut și te-o crescut, unde-o fi, să te-ntinzi în coate și-n genunchi, pînă la capătul lumii și s-o găsești. Să te duci s-o vezi.

— Mă lași ?

— Unde să te las ? Abia-i venit, nici n-ai mîncat. Treci și mîncă.

— Nu mi-i foame. Mă duc numai să văd ce-i pe-acolo. Poate-l zăresc... Negostina unde-i ?

— Nu știu. Treci și te culcă.

— Vreau să mă duc, mamă, numai oleacă. Poate-i și ea. Să văd cu cine-i ? De ce s-o dus ? Tot spuneai matale că...

— Guraaa ! Nu-i treaba ta ce spuneam.

— Cum vrei, da dacă nu mă duc, nu mai am cum da de Tom. Ți-am spus c-am vorbit c-un inginer de la noi și mi-a spus de bal și că l-o zărit pe Tom la comandamentul german. Să mori Să-mi sară ochii, na, dacă nu mi-o spus ! A fost chemat pentru evacuare și zice că s-a întîlnit cu el. Să chiorăsc dacă te mint !

— Na ! Să nu mai chiorăști ! strigă bătrîna superstițioasă și-l plesni peste obraz.

— Ce dai, mamă ? De ce dai ?

— Doamne sfinte, ce mă oborocești de cap ! Du-te și-o strigă pe Negostina. S-audă și ea !

— Bine, mamă, mă duc. Uite acu mă duc i

— Ce faci ? De ce umbli la dulap ?

— Afară-i rece. Iau o haină pe mine. Gata, am plecat. Culcă-te și dormi ! N-avea nici o grijă ! șopti Miluță din ușă fremătînd de bucurie și se repezi pe scări în jos.

Nici nu mai auzi ce-i strigă maică-sa din urmă. „Să-mi dea o palmă ! Las c-o să vadă ea fără mine" — tremură de nerăbdare și se întreabă ce să facă ? Să intre cu ea sau nu ? Sau să se furișeze în urma ei, să vadă cu cine merge. Mă cațăr pe burlan și tot intru. Intru ori ce-o fi. Dansez cu ea și dacă-i Negostina, e și mai bine. O țin în șah și pe Irina. Mă strecor printre nemți și dansez cu Negostina. Numai de-al dracului. S-o facă să fiarbă, că Negostina-i și mai frumoasă. Dacă ei asta-i place, să vedem și-așa" — își spuse și se opri în fața ușii fetelor, zăpăcit dintr-o dată, rușinat și atît de furios de rușinea lui, că nu îndrăzni să intre. „Sînt un fleț — își spuse. Dacă ea nu mă iubește, n-am s-o iubesc nici eu. Scurt pe doi. Să nu mă facă pe mine... că nu-s ce crede ea, manta de ploaie. Să-și caute altul, dacă are nevoie" și stăpînit de rușine și furie, izbi un pumn în ușă și-o luă la fugă pe scări în jos.

„Trag cu oblonul să .aflu ceva, am s-o gădesc pe cumnată-mea, poate și pe frate-meu, pe Tom, de ce nu? inginerul nu minte! și ne-ntoarcem toți trei. O inebunim pe bătrîna !”

Se uită prin curte după Negostina, dar n-o văzu. Dracu știe — își spuse. Toate-s ciudate în noaptea asta! Dacă am spus că merg, merg! Negostina-i la bal. I-a trecut și ei prin cap *că vine*. Și Bătrînul vorbea sigur de bal, de la el am auzit, dar nu știu precis. Sînt un timpit. Mă duc și dacă pot intra o dată cu ea, bine, dacă nu, dacă tăbărăsc fanții pe ea, mă cațăr pe burlan, nu-i prima dată și-o facă eu să moară de ciudă! I-arăt eu — își spuse — și-și aminti cum o văzuse o dată, în cameră, la mansardă, pe Negostina pregătindu-se să se spele. Intrase, și Negostina se dezbrăca, era albă ca laptele, îi zărise numai ochii care-i acopereau parcă toată goliciunea, sau toată goliciunea aceea albă și fierbinte cu rotunjimi era numai ochi, și el ieșise orbit, cu sîngele-n față și n-o mai putuse privi multă vreme, pînă ce tot ea, altădată, se dezbrăcase fără jenă înaintea lui și-i ceruse să astupe cu ceva geamul, să nu se vadă din drum, apoi întoarsă cu spatele, începuse să-și ungă pieptul și brațele cu cremă, privindu-se în oglindă. „Vino și masează-mă pe spate” — îi spusese, foarte liniștită, nearătînd prin nimic că i-ar putea trece prin cap ce-i cu el și cînd el se apropie și, tremurînd, își opri răsufierea și-o atinse cu mîinile, ea se scutură neplăcut — abia atunci înțelegînd ce se petrece — și-i strigă enervată : „Ufff! Ai niște degete ca de glas-papir. Fugi !”

„Sînt un prost” — își spuse și se simți străbătut de-o senzație atît de ascuțită de dorință și plăcere că se-ntoarse îndărăt și dădu buzna, fără să bată, în apartamentul fetelor.

— Ei, domnu, domnu, ce-s manierele astea? o auzi pe Erika ironizîndu-l și se opri în ușă, fără suflare, cu ochii zgîiți.

Erau amîndouă gata de plecare, dar nu erau singure. Irina se farda la oglindă, îmbrăcată într-o rochie decoltată, argintie, cu pantofi ortopedici în picioare (niște pantofi negri cu talpă de plută și toc înalt care-o făceau mai zveltă) și Erika, în rochie scurtă, peste genunchi, cu o blană de vulpe argintie pe umeri, izbucni în rîs și-i spuse ceva, în nemțește, ofițerului înalt și bătrînicos, care aștepta în mijlocul camerei, cu mîinile la spate, balansîndu-se pe virful cizmelor. Ofițerul îl cercetă c-un aer teapăn, privi la Irina apoi își dădu capul pe spate și rise :

— Was ist das ?

Irina se-ntoarse și-i zîmbi.

— Ai venit ?

— Ce-i cu ăsta ?

— îmi pare rău — spuse Irina și continuînd să-și întindă c-un pufuleț gălbui pudra pe față, se apropie de el. Vezi singur. Nu mă crezi? Dracu l-a adus! A venit să ne ia cu mașina. E aghiotantul comandantului.

Miluță o înjură brutal și răsucindu-se scurt pe călcîie, ieși gîtit ele furie, dîndu-și seama cît o iubește și cît e de gelos.

— Fii cuminte. Ești un copil cuminte. De ce te superi — șopti Irina alergînd după el și agățîndu-i-se de umeri, rămase parcă .moarta de oboseală, lipită de el, cu pămătuful de pudră în mină și capul plecat, furîndu-l cu coada ochiului. Se duce numai Erika, vrei ?

— Nu vreau nimic. Fă ce crezi — o repezi Miluță la fel de brutal, simțînd că-și iese de-a binelea din sărite și încercă să se scuture.

•— Ești prostuț și nu înțelegi, dar îți promit — îi șopti ea-n ureche și-nainte ca el să se poată desface, îl sărută apăsător pe gură și se desfăcu

singură, alunecându-i din brațe. Am să te fac fericit! Pa! și alergă în casă.

— Lasă-mă-n pace! izbucni Miluță în urma ei, scuturat de același fior ca la atingerea spatelui Negostinei și repezindu-se pe scări în jos își mușcă buzele să se stăpînească. Nu se mai poate. Nu mai pot. Nu mai pot — gemu și aproape-i dădură lacrimile. Înțelege o dată că nu se mai poate. Lasă-mă-n pace! o amenință și, oprindu-se după casă, izbi cu pumnii în perete, nestăpînit, pînă le auzi coborînd.

Neamțului i se auzeau numai cizmele: scîrț-scîrț, ele vorbeau tare, chicoteau vesele, nepăsătoare, parcă nimic nu s-ar fi întîmplat și risul Irinei îl izbi ca o palmă. Cum rîde, Dumnezeule, cum rîde! Parcă știe c-o aude și rîdea făcînd cu ochiul. „O să te fac fericit, prostule, tu nici nu știi ce-i aia, nici nu te-am lăsat să te apropii de mine, nici nu m-ai sărutat, n-ai sărutat o femeie în viața ta, ăsta-i primul sărut” — își spuse, scuturat de frisoane, și-aproape fără să știe ce face, se aplecă, bijbiind pe jos, găisi o piatră și-o strînse în pumni. O simți Mngă el, prin perete, auzi cizmele neamțului, un rîs nerușinat și pe Erika. „Verfluchter! Termină o dată cu -mascarada! Ce-i aia că suferă? Lasă-4, te iubește mai mult” — și izbucni într-un rîs scurt și nervos, parcă îl gîdila cineva pe dinăuntru. „Pastele și grijania — se-nfurie el. Vă arăt eu! Vă-nvăț minte! Numai să se-ntoarcă aviatorii!”

Auzi un pocnet metalic, motorul ambreind, își ciuli urechile, precizînd direcția și distanța și scoțînd un vrrîit scrâșnit din gît, ca un grohăit, zvîrli piatra cu putere. „O să le sparg capul. La toți o să le sparg capetele, cine se mai apropie de ea — și-o rupse la fugă. Va să zică mă faci anume să sufăr!? li bagi în cap, nenorocito! O să-i bag și eu aviatorului, numai să se întoarcă, să se termine porcăria și să se întoarcă și-atunei te A'ăd eu. Și de unde știi că sufăr? Poate nici nu-mi pasă. Nici nu-mi pasă, da. Știu eu cu cine am de-aface și nu-mi pasă! Se joacă și-atîta. îi umblă mintea la alte alea. E-o curvă” — gîndi — și-și repetă c-o ură voluptoasă, cuvîntul greu și rușinos care — ciudat — prin repetare își pierdu ocara, înduleindu-se mai degrabă... „Ah, la dracu! izbucni. O să-i sparg capul!”-Și înjură, urît, îl înjură pe frate-su care nu le mai scria și nu-i căuta — ce-i pasă lui! — și pe celălalt care-i chinuia cu scrisoarea lui nenorocită, și i se făcu rușine.

Sări pîrleazul prin fundul grădinii și alergînd în neștire, parcă să prindă mașina din urmă, simțea urcîndu-se în el o pornire din oe în ce mai grea și nesuferită, că putea să-i fie ciudă pe ea și putea gîndi așa, și asta-l făcea mai nestăpînit, parcă ar fi vrut să-și facă ceva, să se pedepsească, sfișiiindu-se singur cu dinții.

„Tîmpitul — își spuse. Cap sec! Ce era dacă-i spuneai să rămînă, o rugai și rămînei cu ea acasă... numai tu cu ea, nenorocitul, — că Erika se ducea cu neamțul ei boșorog” — și se opri dincolo de piață, împleticindu-se 'beat, cu ochii măriți de încordare.

Se trase în întuneric, la adăpostul unei cocioabe dărîmate, fndun-du-și picioarele în moloz și privi atent.

Era în dreptul dughenei de unde le cumpăra maică-sa bomboane și zahăr de gheață, cînd erau mici, și unde el își cumpăraseră primul pachet de țigări — cu o lună sau poate mai puțin înainte de-a apărea semnul acela pe ușa. Semnul se vedea bine în lumina lunii, se vedea la distanță și turnul catedralei cu ceasul retezat și oprit la șapte și paisprezece minute. „O porcărie. O să știe ea cine-s eu, lasă” — amenință și vru să se

întoarce, dar, de pe strada Măcelarilor din apropiere, ca un făcut se ivi omul cu căldarea de apă.

„Al dracului nenorocit ! Parcă-i moroi. Poate-i moroi” — își spuse și simți că i se ridică părul pe ceafă.

Moroiul se apropie încet. Venea în același, fel ca rîndul trecut aplecîndu-se țeapăn, cu brațul îndepărtat să nu-și ude pantalonii\_\_\_\_\_era cu neputință ca ăsta să fie omul cu planurile — și trecînd pe lîngă el se opri și-l întrebă albia auzit, privind îndărăt, parcă să nu-l vadă cineva :

— Unde-i strada Ion Creangă ?

— Asta-i strada Ion Creangă — biigui Miluță simțind că i se taie picioarele și-și aminti să facă repede cruce cu vârful limbii.

— Strada Ion Creangă o sută cincisprezece.

— Asta-i — rosti Miluță cu-o voce pe care nu și-o auzi, si-i clănțăniră dinții.

— Ion Creangă o sută cincisprezece — repetă moroiul.

— Da, da, sigur. Ia-o înapoi ! — șopti Miluță și se uită la pantalonul lui ud să-i vadă copita de la picior, dar nu văzu nimic, n-avea nici coadă, nici coarne și asta-i mai liniști bătăile inimii și-i dezlegă, limba. Ai găsit pe undeva vin ? Ce duci în căldare ?

— Benzină — răspunse moroiul c-un glas din care Miluță își dădu, seama că și el era speriat.

— Asta-i bună — se veseli brusc Miluță. Cum bezină ! ?

— Așa, bine. Vrei să și miroasă ? șopti moroiul încîntat de glumă, și întinse mîna să-l pipăie, să vadă parcă dacă el e de carne și oase,, dacă nu-i altă arătare. Să mă descopere ! ?

— Cine să te descopere ?

— Poliția ! Vreau să-i dau foc.

Miluță întinse și el mîna, ca din greșeală și-l atinse : era cald,, nu putea fi moroi.

— Cui ? întrebă și-i veni să ridă.

— Lui, șopti omul și i se uită speriat în ochi. Să se termine. Se ascunde pe -Ion Creangă.

— Cine ?

— Hitler, camarade, n-auzi, gîfii omul și tresări. Alaltăieri a venit, și Stalin. Da să nu mă spui ! se rugă și prinzîndu-i strîns brațul, i se uită din nou, fix, în ochi, cu niște ochi lucioși, încordați, duși în fundul, capului și buzele i se strîmbară, galbene ca ceara. Numai eu știu, da să nu mă spui — se rugă și rise șiret, făcînd cu ochiul. Nu mai stă din douăzeci iunie la Berlin, de la atentat. Se teme să nu-l omoare. S-a mutat pe Ion Creangă la o sută cincisprezece... He-he-he, nici nu știe cînd îl stropesc cu benzină și-i dau foc, hi-hi-hi, și ridicînd găleata să n-o verse, o rupse la fugă spre capătul străzii.

„Nebun. O să-l împuște — gîndi Miluță ușurat și-o luă în direcția, cealaltă, spre liceu. O să dea jandarmii peste el sau patrula nemțească și-l curăță”, își mai spuse el și parcă era mic, străzile și casele din nou mari, dintr-o dată, încurcate, pline de primejdii ascunse și el aștepta de după fiecare colț să apară cineva să-l oprească. „Are dreptate mama. Unde să-l gălesc. Unde mă duc ? se întrebă. Am să mă-ntîlnesc cu patrula. Ei, și ? Ce-o să-mi facă ? Le spun că mă duc la bal. Dacă-i bal, bal să fie ! Pun eu gabja pe planurile alea blestemate. Dar cunr ?” Ce dracu rri-am băgat în aventura asta ? Cum o să mă descorc ? Nu știu, văd eu — își dădu singur curaj — dar am zis că merg, merg, ce-atîta apă-n puiă ! Irina o să moară cînd o să mă vadă sau o sa-L

spun ce-a făcut, cu cine-a dansat și toate celelalte și poate-l zăresc și pe Tom. Poate chiar el să mă ajute să miros ceva. Mă 'dau pe lângă el, mă lipesc de el și mă dau pe lângă unul, pe lângă altul, întind nasul. Văd și eu ce-o fi. Hai, băiete, ce mai — și lungind picioarele, ocoli prudent locurile frecventate, oprindu-se și trăgând cu urechea să nu se trezească luat prin surprindere. Dacă se întâmplă ceva, eu oricum mi-am făcut datoria. Răspunderea e-a Bătrânului. Știe el ce face, de ce l-a pus pe el — și la urma urmei îi și plăcea. Era primejdios și neprimejdios totodată, în orice caz floare la ureche pe lângă altele — se laudă el — soarta orașului era în mâinile lui. Periculos era orișicum, dacă l-ar fi prins și după ședință, sau pe toți la ședință, oricum, ce mi-i Tanda, ce-mi-i Manda! Cel puțin așa știa că-i soarta unui oraș în mâna lui. Am zis că merg, merg. O-nnebunesc pe Irina".

Se strecură pe la bisericuță, în spatele haznalei, prin spărtura din gard, parcă uită de toate, de frică și toată porcăria și se ducea... chiar că-parcă se ducea la un bal adevărat, cu singura grijă numai că n-are lețcaie în buzunar și trebuie să tragă gușterimea pe sfoară, cățărându-se pe burlan. Dar ce conta? Ce contează?

O dată urcat, văzându-se în cabina proiectoarelor, se orienta orbește după zgomote, fără să ridice capul, de altfel nici nu-i păsa, era în plin întuneric, conurile de lumină îndreptate ca de obicei „spre scenă” făceau întunericul de nepătruns în spatele reflectoarelor. Nu mă prind,, dă-i în moaș'sa! și dacă mă prind... cum dracu? Cui să-i dea prin cap? Nici Irina nu se gîndește că sînt aici. Cum cobor, văd eu mai tîrziu, să mă orientez. Să nu cad berbece-n frigare.

Se înalță copăcel, copăcel, întinzînd gîtul și văzu parchetul lucind alb, presărat cu talc, și perechile rotindu-se sub ghemotoacele de hîrtie colorată atârinate de tavan. Care-o fi dintr-atîția? Cu mașina au ajuns, demult. Unde sînt?

Urmări scaunele înșirate pe lângă pereți, măsuțele mici, pătrate,, așezate la intervale, cu fețe de masă albe deasupra și sticle burduhănoase, răsturnate în căldările cu gheață rînduite lângă mese și se linse pe buze simțind mirosul pofcios de fleică la grătar și mititei. Știu să petreacă, mama lor, înjură și-i lăsă gura apă după o ciosvirtă rumenită. Civili nu erau prea mulți, totuși destui, cei mai mulți și mai mîncăcioși ofițerii germani și ai noștri se luptau cu halcile și șprițurile reci, aprinși și asudați dar în mare ținută, zornăindu-și decorațiile pe piept. Beau și mîncău lacomi, stînd în picioare, lângă scena unde cînta orchestra, grupuri — grupuri cu cite o fată sau mai multe în mijloc, fumau și nechezau ca belferii, ce le păsa! Un capăt de trotil, dinamită și pas-alergător la camioane! Urcarea și pe-aici ții drumul! Gata! Nici n-a fost orașul! Piatră pe piatră! Sodoma și Gomora!

Orchestra — două acordeoane, cinci muzicuțe de gură și-un clarinet, care nu era clarinet, un fel de fluier de metal, în orice caz așa ceva, cînta în poziție de drepți, salut și n-am cuvinte. Poziție strategică! Așa, parcă așa spusese Bătrînul. Cică au descoperit că orașul lor, cu ruinile și nenorocirile lui ar mai avea nu știu ce importanță strategică. Și-atunci, bum și gata! A fost vre-un oraș? Nici pomeneală — și pieptul i se umplu de-o durere pătrunzătoare eare-l înduioșă și-l făcu bărbat în proprii lui ochi. Iubesc aceste ziduri și-această sală și zidurile de dincolo de scenă, bisericuța lui Ștefan cel Mare și catedrala unde trăgeam clopotele la înviere și mă uitam din clopotniță și vedeam lumea, ieșind și împrăștiindu-se în stradă cu luminările aprinse — și-o neli-

niște smintită îl năpădi, parcă i se aprinse pieptul. Se uită și văzu chiar sub el... Stătea chiar sub el, la o masă, încărcată de sticle și farfurii pline, pe genunchii unui ofițer bătrîn, neamț, urît ca o spînzurătoare, c-o tîrtăcuță mică lucioasă pe un gît zbîrcit de curcan descărnat, și Erika Țopăia în spatele maimuțoiului, cu brațele petrecute după gîtul lui. Tîrțița bătrîna atîrna ca o spînzurătoare de-asupra mesei, încătărimată pînă-n dinți și cum stătea îi veni să-i dea c-un reflector în cap. Pastele și grijania... Măcar să fi fost dobitocul, mai de doamne ajută, dar prohodea moartea pe el. Să-l răstorni suflîndu-i în ceafă. Nu-ți spun eu ! Uite la el — scrișni Miluță și-l urmări întinzînd paharul ordonanței și sluga pocnind călcîiele și turnîndu-i ceva limpede și gălbui, care făcu spumă fierbînd și dînd pe delături. Șampanie. Ca-n filme — îi trecu lui Miluță prin cap și văzu spînzurătoarea cum se apleacă spre Irina și-i spune ceva. Erika traduse, Irina întinse palmele căuș deasupra mesei, boșorogu-i turnă, apoi se aplecă arătîndu-și ceafa zbîrcită și bău din pumnul ei. Pastele și grijania ! și-i auzi pe dobitocii ceilalți adunați în jurul mesei izbucnind în chiote, bătînd din palme și din picioare.

Apoi se întîmplă lucrul cel mai de necrezut : Apăru Tom. Era chiar Tom. Tom să juri. Tom, să pui mina-n foc. Mai slab, dar Tom. Îmbătrînise și, fie că din cauza luminii sau a depărtării, avea obrazul alb ca dat cu talc dar era Tom, el, fără nici o discuție. Fuma — fuma încă din liceu — împrăștiind fumul cu mîna și cînd ofițerii germani se dădură în lături făcîndu-i loc, — ceea ce însemna că-l cunoșteau bine și-l apreciau îndeajuns ca să renunțe la aroganța lor obișnuită — Tom, parcă jueînd un rol dinainte știut, se opri lîngă Irina. Spuse ceva și Irina sări de pe genunchii comandantului (sau ce-o fi fost bătrînul smochinit și nerușinat) și voi să-i dea o palmă lui Tom. Tom se feri. Ofițerii izbucniră în strigăte puternice. Irina spuse ceva și spuse și Tom. Pocni din deget, și herghelia în fireturi și cu tinichele pe piept, necheză și se uită la boșorog. Boșorogul o ținea mai departe pe genunchi pe Erika, sau mai degrabă Erika se ținea de gîtul lui, — dracu s-o ia, nu de Erika îi ardea lui. Irina se înfurie și-noercă din nou să-l pălmuiască pe Tom. Tom nu se mai feri dar îi prinse mîna. I-o strînse tare pentru că Irina îl mușcă, îl zgirie și se zbātu să scape. Lîngă ea, Erika dădea din picioare și rizînd se răsturnă pe spate în brațele bătrînului. Mai multe mîini se-ntinseră, o prinseră și-o culcară pe podea. Alte mîini se-ntinseră spre Irina. Se stîrni învîlmășeală, Irina apăru deasupra pe masă. Era schimbată îngrozitor și rochia subțire și argintie îi lăsa genunchii descoperiți pe fața albă de masă, parcă era o fetiță înspăimîntată sau un fluture. Avea picioarele lungi, fragede, minunat rotunjite, înălțate pe tocuri, brațele ca niște lujere pline — o minune toată — și cum se răsucea ca pe jeratic deasupra capetelor și mîinilor care se-ntin- cleau spre ea, cu rochia ei strălucitoare și subțire, lăsîndu-i gîtul și brațele goale, părea un fluture argintiu bolnav și speriat, zbătîndu-se să-și ia zborul.

Miluță asudă learcă, îl luă cu frig și, clănțănind din dinți, înțelese nu numai că ea nu-l putea auzi și n-avea cum să se apere și să ajungă pînă la el, dar și ce anume se pregăteau să-i facă.

/Ingenunche lîngă cablurile reflectoarelor și cu-o putere pe care nici nu și-o bănuia, smulse legăturile și-o rupse la fugă prin întuneric.

•



Bătrina se trezi cu oasele grele și oboseala adunată în trup mai pronunțată decît la culcare.

Tipetele despicau aerul dospit, răscolind întunecimea înăbușitoare.

— Curvo ! Mironosițe ! Miță ipocrită ! striga cea mai mică dintre iete, care de fapt era cea mai mare, cu-o voce spartă de trîmbiță, clototind de furie și bătrina își aminti cum trecuse prin fața magazinului luxos de parfumuri în care nu pășise niciodată și-o văzuse prin ușa deschisă, lîngă peretele din fund, urcată pe-o scară, pe cea mai înaltă dintre ele căutînd ceva, aplecată, cu fusta scurtă pînă la genunchi și, lîngă tejghea, un domn cu gambetă, mustăcioară și-o sticlă infiptă în ochi, uitîndu-se la picioarele ei.

— Huo, nebuno, ce vrei ? Plec ! M-ara săturat ! Găsesc eu ce să fac ! Asta nu-i viață !

— Dar oare-i viață ? Acasă la ta-tu ?! Să crapi de foame ! Să umbli cu miinile umflate de leșie ? N-aș crede ! Te-ai învățat cu ciocolată, cu ciorapi de mătase. Și ești rece și fudulă, nu știu ce găsesc boșorogii ăștia la tine !

— Huo, nebuno ! Scoli lumea, n-auzi !

— Să mă pupe-n... Ce-are lumea cu mine ? Mă ține toată noaptea și la pleoare... Porcul ! Măgarul ! Nemțoi scîrboși ! Ce i-ai făcut, scumpeteo !

— Nimic. Din gentilețe. Cred că i-am plăcut. Mi-a promis să mă ia în Germania.

„Dacă încep nerușinatele astea să vorbească de plecare, înseamnă că se termină”, gîndi bătrîna. Mult nu mai este. Și cu toată oboseala și durerile reumatice înțepenite-n încheieturi, se simți mai vioaie. Se trase spre marginea patului foșgînd salteaua de paie sub ea, picioarele ei atinseră podeaua sperîind șoarecii și, înălțată în capul oaselor, cu ochii încordați să zărească ceva, nimeri pe bîjbhte geamul burdușit în hîrtie de camuflaj și-l deschise.

Lumina dimineții năvăli buimacă înăuntru, cenușie și rece, făcînd-o să clipească mărunt, și bătrîna se întoarse și se uită dacă a venit Miluță și noră-sa.

Negostina dormea cu fața-n sus, cu-o mină suib cap, dezvelită și transpirată, c-un picior afară, cu genunchiul gol și rotund deasupra cearșafului și cu glezna subțire răsucită sub celălalt. Părul i se desfăcuse și i se împrăștiase pe pernă. Răsufla adînc ca un copil și buzele i se mișcau ușor parcă vorbea prin somn.

„Asta ar mai lipsi, să se înhăiteze cu astea”, își spuse bătrîna și depărtîndu-se ușurel de geam, atentă să nu facă zgomot, se apropie de pat. întinse mîna și trase cămașa nurorii în jos.

Miluță dormea lîngă ușa pe salteaua pusă de-a dreptul pe podea. Sforăia, (ceea ce însemna că era obosit tare) și bătrîna îl înveli și pe el — spre dimineață se făcea răcoare — apoi rămase la căpătiul Negostinei. O privi îndelung, cu teamă și îndoială, ea-ntr-o înșelătorie. Dacă o iubea — și-o iubea în felul ei cînd o răzbea prea mult singurătatea și deznădejdea —, dragostea ei era zgireită și aspră, plină de-o teamă ascunsă ca și cum cealaltă simțind, ar fi putut să-i scape din mîna și să-i facă un rău de moarte. De la începutul începutului, de cum i-o adusese Toma în casă, simțise că ființa asta care nu era încă muiere de-a binelea, dar nici fată nu mai era, are ce au puține femei pe lumea asta, duhul lui Dumnezeu sau coada Satanei în ea, și dacă băiatul ei nu era de-a

dreptul pierdut asta se-ntîmpla numai pentru că fata era prea crudă și neștiutoare. Era pentru că n-a mai apucat să stea cu ea, gîndi bătrîna, să i se uite mai adînc în ochi și să-i descopere puterea. Puterea care trebuia să-i dea ei aripi și pe el să-l pună la pămînt. Trecuseră patru ani — asta se-ntîmpla înainte de război, la-nceputul războiului. Toma plecase și i-o dăduse ei în seamă, nici ibovnică, nici nevastă cu frica soacrei în sin, și, bătrîna era speriată și uluită, nedumerindu-se de schimbările petrecute cu ea.

La-nceput era săltăreață și buiacă. Mînzoaică focoasă. Se uita la ea și putea jura că nu-i trecea prin cap decît cum să-i pună coarne lui bărbatu-su, și Tom, pe de altă parte, părea gata să le poarte or cît ar fi fost de grele. Nu mai pomenise bărbat tînăr și încă învățat pe deasupra, mai învățat ca ea, să se poarte cu-atîta nechibzuință. Țarcul rămînea totdeauna deschis și cînd se ducea și cînd se-ntoreea și era de-ajuns ca nora să se uite numai în ochii băiatului, cu ochii ei învăpăiați și sălbatici de mînz care nu suferă zăbala, și Tom, cu toată cartea care-o știa, să plece fruntea și să se supună fără să crîcnească. Și asta nu pentru că era slăbănog și bicisnic și puterea ei îl buimăcise încă de pe atunci — poate era și asta — cel mai sigur era c-o cunoștea ca nimeni altul și cînd a adus-o poate știa și ce-o să se-ntîmple cu ea. Cum o să ajungă. C-așa ajunge să se poarte numai o femeie care a păcătuit sau e pe cale să păcătuiască, — își spuse — sau iubește cu prea multă credință și știe (s-a statornicit asta în itoată ființa ei și i-a domolit zbunguilele) că nimic n-o mai poate clinti din credință și așteptare. Bătrîna însă nu prea credea în asta. Era prea mult. Era cel mai chinuitor și cel mai greu lucru ce se poate cere de la cineva — și ea știa asta — și încă de la o femeie care are duhul lui Dumnezeu sau coada satanei în ea. Asta ar mai lipsi, să se inhăiteze cu astea — își spuse ascultînd brambureala de jos — apa bolborosea la baie, amenințînd să inunde toată casa — și cuprinsă de neliniște, privi îndelung, ca de pe altă lume, chipul palid și mistuit al nurorii. Ce-i lipsea ? Ce-o rodea ? Părul negru-albăstrui în lumina zorilor și genele lungi, răsfrînte, clipiră mărunt.

— Dormi, dormi — îi șopti — odihnește-te.

— Nu dormeam, mamă. Mă gîndeam — spuse nora deschizînd ochii.

— Mai mare rușinea. Atunci scoală-te — o struni dojenitor bătrîna.

— Nu pot, mai lasă-mă, scînci Negostina și zîmbi alintată aruncîndu-și brațele subțiri și gingașe ca ale unei fete peste genunchi, făcînd, printr-o mișoare scurtă, să alunece cearșaful de pe ea.

Rămase încovrigată, cu capul plecat, legîndu-și umerii rotunzi și mici, cu gîtul subțire frîngîndu-se parcă sub clăia neagră de păr.

— M-am visat în livada liceului. Culegeam mere și cîntam. Unde mergem azi ?

— Ssst! Mai încet! Să nu-1 scoli pe Miluță ! La seceră — spuse bătrîna și din glasul ei dispăru acea urmă de duioșie și blîndețe.

— Mai ții minte livada liceului de fete ? întrebă Negostina fără să ridice capul și totul la ea, cum stătea și cum se legăna, lăsînd părul să-i acopere fața, arăta că încă nu se desprinsese din vis, voioșia și visul mai pluteau în ea sau împrejurul ei.

— Livada liceului — icni bătrîna, parcă se simți ofensată de întrebare și fața i se înăspri. A băut-o nesocotitu de taică-tu cu curvele — izbucni ea și răsuflă puternic, pufnînd pe nas, mînioasă. Aduna cîte

două, ca astea de jos, cu o bandă de lăutari după el, și se urca cu-amin-două în pat la maică-ta. Pe maică-ta o gonea în pivniță să-i aducă vin și afurisitul lua cana, trântind ușa peste ea și-o închidea acolo.

— Și de ce-mi spui mie, astea? șopti Negostina zvicnind din tot trupul și-și dădu capul pe spate. Pupilele i se dilatară: De ce?

— Pentru că m-ai întrebat — răspunse liniștit bătrîna, recăpătîndu-și stăpînirea de sine și-ncepu să se-mbrace foindu-se de colo' pînă colo prin cameră, aplecată din șale, tîrșindu-și tîrlicii lăbărțați ca niște bărci, în picioarele ei vînoase și subțiri.

— Pentru că ești rea, de asta, izbucni Negostina întepenindu-și fața, și buzele i se lățiră și urîțiră cuprinse de tremur, abia stăpînindu-și plînsul. Ești rea!

— Bine, îmbracă-te și fă focul — spuse bătrîna complet senină, parcă nu s-ar fi întîmplat nimic, parcă abia acum rosturile casei începeau să se așeze pe fîgașul lor Obișnuit.

Luă mătura de după ușa, tîrnul de gunoi, o cîrpă și puse niina pe clanță.

— Mălaiul s-a terminat. Vino jos după făină, la Invalid, spuse și închise ușa după ea.

Scara era veche, trosnea răgușit și șoarecii fugeau chițcâind pe trepte în jos. Se rostogoleau ca niște ghemulețe de lină cenușie.. Unii erau mari și grași, cu blana lucitoare pe ei, tremurînd sub burtă și pe spinare cînd fugeau, Dumnezeu știe cu ce se îngrășau și cum se înmulțiseră atîta. Ieșeau de peste tot, din scînduri, din pereți, parcă fătau pereții șoareci și cei mari nici nu mai fugeau; deveniseră îndrăzneți și lacomi, cu boturile ascuțite și ochii mici, rotunzi, învirtindu-se lucioși în cap, gata să sară la ea. Bătrîna tropăi tare din tîrlici și bocănea cu coada măturii să-i alunge.

— Bună dimineața, mătușă.

Una din fetele de la etaj stătea în geam și se pieptăna. Era tocmai fata pe care o zărise prin ușa deschisă a magazinului cățărata pe scară, cu domnul cu gambeta și sticlă-n ochi sub fundul ei și, cu toate că era mai bună decît cealaltă — cealaltă nici nu vorbea — trecu fără să-i răspundă.

— Am să-ți scot ochii dacă se mai întîmplă — o auzi pe cealaltă. Mi-ai ars fusta. Unde-ți umblă capul? Tu n-ai văzut? Dormi cu fierul în mîină? Ce-i în capul tău?

— Ia fusta mea și taci. Nu mă plictisi — aruncă fata din geam și bătrîna trecu repede pe dedesubt temîndu-se să nu-i zvîrle cu ceva în cap, poate chiar c-un șobolan sau c-un șoarece mort, cum mai făcuse.

Camera fetelor era cea mai bună din toată casa — mare, luminoasă, poate chiar și fără șoareci, deși șoarecii foiau peste tot și tocmai în camera lor erau poate cei mai mulți, pentru că era deasupra restaurantului și de multe ori fetele strigau pe geam să li se aducă pîine. • cu salam în cameră cînd nu erau singure și nu voiau să coboare, — băutură nu cumpărau niciodată; ie auzeai noaptea cu tot camuflajul, deschizînd geamurile și aruncînd sticle goale în curte, unde șoarecii se încuibăriseră tot atît de mulți ca și în circiuma Invalidului. Nu era chip să-i stîrpești. Dacă-i goneai de jos, veneau de sus, se strecurau prin pereți, erau ciur pereții de găuri. Trebuia săptămînal (sau chiar de două ori pe săptămîină) să ungi cu lut și să astupi găurile, dar fetele, cu unghiile lor lăcuite nu puneau mîna pe lut. Poate și uitaseră să mai umble cu mîinile pe altceva decît pe sticle de parfumuri. și pe sticlele

acelea pătrate și lunguiețe sau turtite ca ploștile, cu etichete frumoase, pe care le aruncau noaptea, ascultînd cum se izbesc de cite un pom sau cad moale și înfundat în iarbă și a doua zi se bat copiii cu ele, devenind sfioși cînd le ridică în dreptul soarelui să le citească etichetele. Aveau camera cea mai bună chiar deasupra firmei restăyr^ritu^ni, cu baia alături și geamuri la stradă — două geamuri, unul în față și unul în spate. Podul era plin, foiau noaptea parcă se rostogoleau nuci pritt"p^q^j-^tpși alta deasupra fostului garaj, cu pereții de seînduri văruiți pînă-n stradă, unde și deschisese invalidul circiuma : „La formarea ideilor”. Ce-i venise să-i zică așa, poate pentru că stătea toată ziua cu capu-n jos înțepenit pe scaun, cu proteza rezemată de tejghea și cînd nu servea — și mai mult nu servea — citea ziarele.

Era un om ciudat cum nu se mai pomenise — în orice caz ea, „bătrîna, nu mai pomenise — și bănuia că era și scrîntit. Altfel de ce ar ajuta-o pe ea și pe noră-sa atît de mult, sau i-o fi plăcînd de noră-sa.. dar era prea bătrîn, pentru asta, și pe urmă prea tăcea. Nu spune; niciodată nimic, orice l-ai fi întreat, dădea din cap sau nu dădea nici din cap, își măcina fălcile cînd se uita în stradă, sau la cine-i intra și-i ieșea din erîsmă și după ce prefăcea spirtul sanitar, îl limpezea și-l trecea prin pîine arsă pînă se făcea alb, dacă nu-l avea gata pregătit, sau mai bine zis devenea fără culoare, și înfigea cana de tablă pe tejghea, în fața clientului, cobora capul sau ridica ziarul, aplecîndu-se-n scaun, pînă nu i se mai vedea decît moțul rărît și cenușiu, din creștetul capului, și-ncepea să citească. Încolo era om bun, respectuos și săritor, bărbat să-i fi fost și nu ar fi fost mai bun. Negostina zicea c-ar fi fost profesor pe undeva prin centrul orașului înainte de a-l duce pe front. Poate de asta și stătea toată ziua cu nasu-n ziare și-i trăsise să pună firma aceea care se vedea de la barieră, din piață, unde se-nerueiau și se-nădeau toate străzile care uroau și coborau din oraș sau ocoleau orașul prin marginea mahalalelor : „La formarea ideilor”. Oamenii însă îi ziceau la Invalidul. Nici lui nu-i ziceau altfel. Invalidul, și crișmei tot Invalidul.

Firma era mare, de tablă portocalie, atîrna sub geamul fetelor. Ziua cînd erau acasă, și noaptea, cînd le veneau hătălăii, se aplecau peste geam și băteau în tablă cu pumnii să li se trimită pîine și salam sus. Cînd se îmbătău (și se-mbătău destul de des, mai ales sîmbăta și duminica seara), asta era distracția lor preferată; și să arunce cu sticlele goale dacă puteau, ochi capetele subofițerilor care treceau pe stradă și pomii grădinii. Unele sticle cădeau și se făceau zob chiar în fața circiumii, numai cioburi erau a doua zi dimineata cînd venea bătrîna să măture, dar Invalidul, cu nasul ciolănos ca un corn băgat în ziare, părea că nici nu vede. Sau nu-i păsa, puteau fetele de sus să năruie și casa. Sau îi era teamă, Dumnezeu știe, dar bătrîna putea jura cu mîna pe cruce că rira ieșit o dată din erîsmă, să lase ziarele dracului, și să se uite în sus, să vadă ce fac fetele.

Ei nu-i păsa la urma urmelor, — poate asta atrăgea clientela — la urma urmelor nu era casa ei, aveau să se termine toate astea și avea să se întoarcă la casa ei, nu merita să-și facă singe rău de pomană și gînduri din toate prostiile. Poate și Invalidul, știa toate astea și de asta și era așa. Poate știa chiar mai multe, poate ajunsese la o stăpînire de sine și la o înțelegere și mai mare decît ea și la urma urmelor ziarele acelea care tipăreau toate minciunile nu erau pentru el chiar totul, cum părea, ci poate doar un mod de a obține altceva, ceva care ei îi scăpa,

pentru că tocmai oamenii țicniți pot să aibă judecata cea mai limpede și mai nepărtinitoare asupra lucrurilor și-a timpului și timpul și lucrurile să li se supună, dovedind că nu erau chiar țicniți.

Bătrîna se uită să culeagă vreo sticlă de pe jos, dar nu zări nici una.

„Aha ! gîndi. De asta se ceartă ! N-au băut nimic az-noapte și-acu tipă cugetu-n ele”.

Curtea îngustă, cei zece pași pînă la gardul căptușit cu iederă, și grădina din latura casei, dormeau încă scufundate într-o ceață leneșă, prevestind arșița de peste zi, și dincolo de gard, drumul se zvîrcolea încărcat de zgomote ciudate. Le auzise și prin somn toată noaptea și știa ce erau. Altceva nu putea fi, ceea ce știa ea și știa de prea multă vreme ca să nu fie sigură de asta.

Se afundă în ceața aceea lăptoasă, străvezie, și, lăsînd două urme îngropate în iarbă, se apropie de grilajul de fier forjat.

Drumul era acolo, ca în fiecare dimineață, surpat între case, și mașinile lunecau greoaie pe el la vale. Ceața și colbul jilăvit se amestecau și făceau aproape cu neputință să urmărești lungul convoi pînă la capăt, dar ea stătea cu încăpăținare și urmărea totul c-o atenție plină de încordare.

Drumul cobora ușor în pantă, făcea un cot larg pe după comandamentul jandarmeriei, cu steagul tricolor filfiind deasupra, și urca greoi, bătut în pietroaie mari de riu, făcînd să se hurduce și să geamă toate măruntaiele camioanelor.

Urca pe lingă șinele de tramvai. De-o parte și de alta se-ntindeau dughenele și fostele prăvălii ale evreilor deportați, cu obloanele bătute-n scînduri și stema în șase colțuri desenată deasupra. 'în piață largă, la barieră, se innodau și se deznodau toate drumurile care duceau și ieșeau din oraș și pe lingă cei doi polițiști — unul român și altul german — în mijlocul pieții — care îndrumau circulația mîinînd camioanele de la dreapta la stînga pe linia de centură — și numai mașinile mici și motocicletele pe strada principală, spre centru — la toate colțurile, ieșirile și intrările pîndeau jandarmii să-i dibuie și să-i aresteze pe dezertori.

în majoritatea cazurilor aștia formau și clientela Invalidului, dar acum era prea de dimineață. La șase, la schimbarea gărzii, veneau, și, cu toate că de obicei picau de somn, adormeau de-a-ncipioarele, se așezau cîte patru la două mese, cereau spirt denaturat '(singurul de care se găsea în tot orașul) și jucau zaruri pînă nu-și mai puteau ține capetele pe umeri. Atunci ieșeau clătîinîndu-se, sprijinîndu-se de pereți pînă în spatele casei unde se ușurau și trăgeau cu armele-n șobolani, dacă nu erau fetele de sus acasă, să urce la ele, care mai vedea scara și mai putea urca.

Bătrîna trăia în iadul și-n blăstămăția asta din al doilea an de război, cînd, (tot jandarmii) au scos-o din sat, cu armele încărcate, avînd ordin să facă din casa ei și din tot satul lagăr de concentrare pentru prizonierii de război.

De la ea de acasă făcea jumătate de oră pînă-n oraș. Miluță nu făcea nici atît pînă la atelier. Mergea repede, era tare de picior, dacă făcea douăzeci de minute și nici atît — vara, doar iarna cînd viscoalea sau era ghețuș pe drum, făcea mai mult. Atunci se scula cu noaptea-n cap, ea cu Nelu, (mic pe-atunci, care rămîneau acasă, mai trăgeau un pui de somn pînă se lumina de ziuă) și Toma cînd umbla la liceu. I se făcea milă de el cît de dimineață trebuie să se scoale. De cele mai multe

ori, cînd avea de învățat (și Toma era ambițios și silitor, totdeauna avea de învățat, de citit), o puneă să-l scoale și-l scula înaintea lui Miluță. Pe Miluță îl scula numai cînd era gata cu masa, cînd cocea turtele pe plită și le puneă în pachet la amîndoi, lui Toma în servietă, lîngă cărți, lui Miluță în cufărașul vechi de lemn, rămas de la Costache, tot de ia ateliere, un eufăraș negru de funingine și de unsoare, pe care-l purtau toți la ateliere.

Bărbatu-su, Costache, chiar și rîdea : „La noi — zicea — oamenii se-mpart în două : Cei care intră pe poartă cu lădițele goale și care ies cu gentile pline. Șepcile și pălăriile, așa se măsoară oamenii. Șepcile se ridică în fața pălăriilor și cînd nu se mai ridică și oamenii se adună mai mult de patru laolaltă și se uită pe sub cozoroc la pălării, atunci telefoanele prind să zbirniie și vin bastoanele de cauciuc. Așa-i regula. Și dacă ridici pumnul, te trezești l. mititica și-ți vezi copiii și nevasta ia vorbitor, prin grătiuțe”.

Era un om sucit Costache (Nelu, dintre băieți, semăna cu el), i se cășuna mereu pe toate, vorbea în dodii, una caldă, una rece, nici nu știai cînd rîde și cînd vorbește serios și nu se ținea nimic de el.

Pe Nelu zicea că-l face popă, că-nhață și de pe viu și de pe mort, de Toma zicea să învețe de inginerie, să nu mai poarte lădiță, să treacă la geantă, dar vorbea prea mult de asta și Toma se rușina. Era om bun, nu vorbea din răutate, știa băiatul dar n-avea măsură. Asta-i, își spuse bătrîna. De asta a și sfîrșit cum a sfîrșit.

Rezemă coada măturii de poartă, lăsă fărașul la picioare și cu cirpa de șters sub braț își strînse coatele, împietrită, urmărind tot mai ostenită parcă, goana oarbă a mașinilor și privirile ei se-ncărcară de-o încordare tot mai intensă și dureroasă.

„O să se termine și asta. O să se sfîrșească — șopti : Or să se răzgîndească și-o să-mi dea pensia. Poate dacă vine Toma, îi dă drumu și lui Nelu. Face el ceva și-i am pe toți lîngă mine. Văd că la fete nu se mai aude nimic. S-au culcat. Și Invalidul nu s-a sculat încă, ce Dumnezeu face ? O, Doamne — se precipită, uite cum mă întîrzie ! O să-ntîrziem de la cîmp. Doar n-are de gînd să mă țină aici pînă-i vin lui jandarmii”.

Jandarmii trebuiau să apară dintr-un moment într-altul și Invalidul să deschidă — nu dormea, nu era plecat, nu avea unde, aprobezionarea și-o făcea prin soldați, numai că nerăbdarea și încordarea ei nu mai aveau margini.

„Dacă o ascultam și nu veneam, dar voiam să-mi fac și eu un rost, ca frate-miu, mă înnebuneau avioanele și-am ajuns de-mi mușc pumnii că n-am ascultat-o pe Negostina. Zi și noapte mă gîndesc la asta și mă gîndesc la ea. Aici ne-a dat la fiecare în primire cite o saltea de paie, împuțită de curg paiele din ea și cite un cearșaf și o pătură de la grajduri, de miroase a cai de te tîmpește și cite o pernă tot din paie, — își aminti — îmbrăcată într-o față de pernă de mort”.

Soarele răsărise, ceața se destrăma, agățîndu-se de pomi și de garduri. Deasupra drumului se cernea o lumină leșioasă, de cenușă, și prin lumina aceea, mașinile lunecau huruind unele după altele. Soldații ședeau țepeni deasupra, strînși pachet, cu armele-n miini și fețele împietrite ; mergeau să omoare și să fie omoriți ; aveau căștile turtite, trase pe ochi : mîinile încheștate pe arme și armele luceau rece în mîinile lor aspre, clătînîndu-se în același ritm, odată cu camionul și cu prelata

de camuflaj strînsă deasupra. Unii cîntau, dar pe fețele lor nu se vedea nimic : erau la fel de goale și cîntecul ieșea scrișnit și metalic ca un zăngănit de arme. Tunurile grele se hurducau în urmă și țevile lungi amenințau cerul.

Totul era (nesigur, încărcat de neliniște.

La picioarele ei, năruit între garduri, drumul se zvîrcolea ca o ființă strivită și bătrîna respira tot mai greu. Ținea coatele strînse la piept, fața îngropată în podul palmelor și ochii îi erau pustii și cu toate că privea totul în același fel intens și dureros, nu părea speriată. Mai curînd buimăcită de ce vedea, de mașinile acelea și de tunurile care se legănau greoi, surpîndu-se la vale, mașini și tunuri, unele după altele, mașini și 'tunuri, mașini și tunuri...

La un moment dat tresări.

Ușile mari ale cîrciumii se deschiseră larg, parcă săriră în drum smulse din balamale și-n prag apăru Invalidul.

Era în cămașă, descheiat la piept, lăsînd să i se vadă smocurile sure și învirtețate de păr care urcau mărăcinoase pe gît și pe obraz pînă-n ochi, sălbătîcîndu-i tot chipul. Fața roșie și zbîreită, cu care parcă frecase pînă atunci dușumelele, se luminează o clipă, și se schimbă netezîndu-se spre bărbie și-n monturile obrazului\*.

. Bătrîna, fără voia ei, simți că-și destinde și ea fața și-și simți buzele mișcîndu-se într-un zîmbet abia schițat.

Ridică repede fîrașul de jos, luă mătura și se apropie.

— Bună dimineața, Domnu...

Invalidul nu-i răspunse. Se uită afară peste capul ei — era înalt, voinic — și piciorul de lemn începu să scîrțîie și să bocăne îngrozitor rășpăluînd podelele. Se retrase cîtiva pași de-a-ndărătelea (parcă-l împingea cineva în piept), apoi se întoarse cu spatele la ușă, fără nici un interes pentru ce se petrecea afară și ocolînd de cealaltă parte tejgheaua grosolană de scînduri nedate la rîndea/netede numai și lucioase unde o frecaseră clienții cu coatele, se așeză pe scaunul larg de lemn, scobit ca o strană, poate chiar o strană de biserică — și se-ntinse în așa fel ca ciotul ascuțit de lemn să i se înfigă într-o scobitură anume făcută în tejghea. Ziarele erau lîngă el. Le trase mai aproape și-ncepu să citească rezemîndu-și ceafa de stîngia stranei și înălțînd mult gazeta desfăcută în așa fel că bătrîna nu mai văzu decît miinile Invalidului și cele două pagini ca un cearșaf priponit pe tejghea.

— Ceva nou, (Domnu ? întrebă.

— Să vedem — mormăi gros și răgușit. Invalidul și-ncepu să citească repede, îneapătîndu-se să pronunțe fiecare cuvînt răs-picat, parcă ar fi vorbit la radio, sau așa cum vorbesc de obicei crainicii la radio : De la cartierul general al Fuhrerului se transmit următoarele : în partea de vest a capului de pod normand, aliații au atacat ou puternice forțe în sectorul Saint L6. Trupele germane au fost împinse puțin înapoi... Tirul de represalii al armii V. 1 a continuat și ieri asupra Londrei și sudului Angliei. în Italia luptele s-au dat cu caracter schimbător la nord de Voltava, de ambele părți ale Tibrului și în sectorul Citta di Castello. Inamicul a reușit unele neînsemnate cîștiguri de teren...

Bătrîna își închipui un călăreț care saltă în galop -cînd îl auzea, parcă citea în bătaie de joc sau el citea serios dar vocea lui răgușită și groasă, ureînd și coborînd printre cuvinte semăna c-un călăreț care saltă în galop, abia mai țînîndu-și răsufierea

Lepădă eirpa și fărașul într-un ungher și luînd-o din fundul har-dughiei, ocolind scaunele și mesele răzlețite, pierdute în întinderea aceea de dușumele și pereți albi de scîndură văruiată, începu să măture.

„Mătur bine și dau cu Ibradolină. Azi fac curățenie generală\_\_\_” își spuse și-și aminti că trebuie să vină Negostina. Să-l văd ce-o să facă, o să lase ziarul sau o să citească înainte cînd o intra”.

Așeză mătura de-a curmezișul cu coada pe-o masă și tîrșindu-și tîrlcii se apropie și se opri în spatele Invalidului.

— Ce-i?

— S-o isprăvit făina de popșoi.

— Caută în ladă. Mai este ?

— Este.

— Cît ?

— Cam pe sfert.

— Bine. Ascultă-neoa ! Pe frontul de răsărit au fost întîmpinate atacurile sovietice în regiunea Colomeea. La vest de Luțk... Știi unde vine ? Acolo m-a rănit pe mine la-nceputul războiului.

— Și uite că războiul s-a-ntors tot acolo — se minună bătrîna.

— Războiul-i peste tot. 'Așa — reluă Invalidul — va să zică la vest de Luțk, trupele germane s-au desprins dintr-un arc prea înaintat. O altă desprindere s-a efectuat în regiunea mlaștinilor.

— Domnu — se rugă bătrîna (abia mai zărindu-se, înecată în praf) — dacă citești, știi mata unde... caută acolo poate dai și de Toma !

— Aha — făcu Invalidul și foșni ziarul. Să vedem. Așa.. Sergentul Stan Ion... Ascultă ! Sergentul Stan Ion din Drăgușani-Dorohoi, caută soția și cei doi copii refugiați, caporalul Petrăchescu Vasili din Straja-Rădăuți, caută soția refugiată : primăria comuna Lungulețu, plasa Ghergani, județul Dimbovița ne anunță că în această comună se găsește copila Trestiana în etate de opt ani, fiica lui Nicolae Popa, care a fost găsită singură în București în urma bombarmentului din 8 aprilie; soldatul Barafoaș Toader, concentrat la spitalul Z. I. 345, roagă din suflet a se comunica la spital unde se găsește fiul lui Gheorghe Barabaș. Atît, mătușă, pe ziua de azi.

— Nu mai e ? Nu mai scrie nimic ?

— Ba da. Stai. Cine știe ceva de sublocotenentul Gornea Dumitru dintr-o divizie de infanterie, este rugat să comunice urgent la adresa : Vasile Gornea, strada Apostol Mărgărit 2, București, telefon 3.40.90.

— 'Doamne, domnu — oftă bătrîna. Toma era sublocotenent la-nceputul războiului. De sublocotenent l-o luat cum o isprăvit școala.

— Acum e căpitan, decorat, citat pe ordin de zi pe corp de armată. Berlin 15, Reuter, 'transmite. Cele mai apropiate regiuni ale frontului de Est vizate de sovietici sînt acum : Brest Litovsk, Bialistok, Gradno, Covno și Dunabury. În urma grelelor eșecuri întîmpinate în sectorul Carel, domnește liniștea. Numai nu stîrni atîta colbul, că mă-năbuș !

— Dau cu bradolină, Domnu, trebuie să iau grosul înainte.

— Dă cu bradolină, cu ce-i ști, numai nu... După evacuare, din interese strategice, orașul a fost în întregime aruncat în aer și mișcările de desprindere germane au continuat. La sud și la vest de Lida forțele germane au fost retrase cu cincisprezece kilometri spre vest. O acțiune dinspre Caen a dat greș. În sectorul capului de pod Caen și Bayeux luptă 4 corpuri de armată și douăzeci divizii blindate aliate. Ți-am spus ce să faci. lîți scriu eu și trimitem la „colțul refugiatului”.

— Și nu ne cer bani, Domnu ?



^— Cred că nu. Să vedem. București 15. La un regiment de gardă a avut loc o pioasă solemnitate închinată eroilor neamului. După slujba religioasă s-au distribuit pluguri, sape, coase, familiilor eroilor din dania domnului profesor M. Antonescu. De fapt, am trimis ceva și Toma poate să fie abonat la „Universul”. S-ar putea să-i pice sub ochi.

— Și-ai dat adresa de-aici ?

— Dat adresa, tot, în regulă. Dacă mai zoreai podelele și cu bradolină...

— Fugșoarecii, Domnu...

O umbră se ivi în ușă și se lungi pe podele. Cum stătea chircită la pământ, aplecată, cu picioarele sub ea, bătrîna ridică fața, Rămase cu cirpa udă în mină simțind cum îi alunecă printre degete picurii uleiși, cu miros pătrunzător.

Soarele lumina din spate o ființă parcă aeriană trecînd prin rochița subțire, ca printr-o sită, conturîndu-i picioarele pînă sus, și cînd, clipind mărunț, orbită de întuneric, o recunosc pe Negostina, bătrîna trînti cirpa în lighean :

— Hai, o dată, intră. Ce-ai înțepenit acolo — îi strigă. Doar nu ești de sticlă !

— Bună dimineața — spuse nora cu glasul ei curat.

Cobori în circiumă încet. Era înaltă și zveltă, cu părul și ochii negii. Mlădiindu-și trupul, trecu pe lîngă bătrîna, cu buzele strînse, și se opri o clipă uitîndu-se disprețuitor, parcă ar fi vrut să dea cu piciorul în ligheanul de foradolină.

— Bună dimineața — se auzi glasul Invalidului de după ziar. Ai adus ceva ? In ce iei făina ? Vezi că sînt și niște ouă. Fă o omletă grozavă cu ceapă verde cum știi că-mi place mie și-ți sărut mina.

— S-a terminat și uleiul — spuse Negostina.

Invalidul nu mai spuse nimic. Tăcu puțin apoi răsfoi ziarul nervos și citi mai departe cu o voce înverșunată și neagră :

— Ieri, 14 iulie a. c, după amiază, a avut loc inaugurarea noului restaurant al Consiliului de Patronaj, instalat în subsolul noului palat al Ministerului de Interne. Solemnitatea a avut loc în prezența doamnei mareșal Antonescu, a domnilor general Pantazi, general Șteflea și domnișoara Negulescu... Mă întreb ce-o să se aleagă de toate doamnele și domnișoarele astea din Consiliul de Patronaj — izbucni pentru prima dată în ziua aceea și bătrîna întoarse capul și privi (fără să-l vadă) în direcția tejghelei, punînd izbucnirea lui pe seama noră-sii.

„Nu, nu-i bătrîn — gîndi. Poate să fie bătrîn, cum poate să fie și tînăr, pentru asta-i și mai rău cînd înnebunește un bătrîn. Și *asta* — se-ntoarse și-o urmări din ochi pe noră-sa — ce se tot fîție ? De ce nu pleacă ?”

— Vezi că-ntîrziem — spuse.

„Sîntem la un loc cu prizonierii la muncă — își aminti. Sîntem tratați mai rău ca prizonierii”.

— Mîncarea-i gata. Apa fierbinte-n ceaun, numai să pun făina — spuse Negostina și ieși,

„Murim de foame - își <aminti. Sîntem obligați să muncim douăsprezece ore pe zi și cișrigăm 140 de mărci germane pe lună...”.

Se tîri în genunchi printre mese și-ncepu să frece dușumelele.

„Din care se fac următoarele rețineri : patruzeci de mărci că nu ești căsătorit, treizeci pe lună mîncarea, rămîn șaptezeci, dintre care mai cumpăr și eu săpun, cremă, în fine, trebuie să mă întretin din toate.

•Of, săracu, gîndi și ea, de fiecare dată i se rupea sufletul cînd se gîndea la el. îl mîntuie de zile. îl mîntuie și pace. Șaptezeci de mărci socotit în bani românești, au valoare de 4 200 lei. Dar ce folos".

învîrtea repede, repede, cîrpa chiftind de unsoare, sufla greu, tot mai precipitat, ca-ntr-o alunecare în gol, o alunecare pe nesimțite oa-n vis, cînd te împotrivești din tot corpul și nu te poți ține, și-ntreaga ei ființă începu să se desprindă din tot și din toate și să plutească.

„Aici am rămas. gol, fără haine și m-am îmbolnăvit". Da, era ca o plutire, sau nici plutire; un zbor în sus, o destrămare. îl vedea, îi vedea, îi auzea și-i simțea în ea dureros de vii pe toți trei și pe bărbatu-su, pe fiecare în parte, ca un dor chinuitor. „în Germania nu poți să-ți cumperi haine fără o cartelă care este numerotată cu 120 puncte. Dar să nu credeți „ă poți să cumperi ceva cu punctele, trebuie să plătești o sută de mărci pentru un costum; și pe de-asupra mai sînt și din celofibră. Apoi cartela n-o primești decît după șase luni de muncă". Mîinile lucrau și genunchii se tîrau pe podele și fața aspră, slăbită se încorda de efort, dar nu simțea efortul, numai încordarea și nerăbdarea urcînd în ea, apăsîndu-i pieptul și lucra ca și cum Toma era pe undeva, Nelu și Miluță așteptau în drum să termine de -curățat podelele și să alerge la ei. Dumnezeule, cu Toma credea c-a terminat, cu fiecare în parte ajungea la un punct cînd credea c-a scăpat. Miluță era în fabrică, Toma ieșise inginer, toți vorbeau de el, tot orașul, că terminase cu media cea mai mare, ziceau că nu mai terminase nimeni înaintea lui c-o medie mai mare și unde era acum? Dumnezeule, că n-apucase să intre să lucreze undeva, să intre cu geanta sub braț cum zicea Costache, cum i-ar fi plăcut lui Costache să-l vadă intrînd la el la cazangerie, și l-au luat. A mai dat o dată pe-acasă îmbrăcat în haine de sublocotenent și gata, nici nu mai știe ce i-a spus. Că n-o să fie nimic. El nu-i făcut pentru armă ș? n-o să pună mîna pe armă, zicea, parcă așa zicea, să n-aibă ea grijă. De Miluță o să fie mai rău, zicea, că dacă-l ia, drept în foc îl bagă, în linia întîia. „Noi nu sîntem ca ucenicii" — îi scria Nelu. De Nelu era cel mai rău. „Sîntem ca muncitori salahori. Și o dată veniți aici, nu mai puteți să pleci decît după terminarea războiului german cu întreaga Europă". Doamne, Dumnezeule, că încă la plecare n-a lăsat-o să-i dea nimic. Niște nuci a vrut să-i bage în buzunar, și n-a vrut nici nucile să le ia. Asta a îndurerat-o cel mai mult. Și Toma. lînvățînd atîta carte, ieșînd totdeauna primul peste tot, se fudulise, colegii lui se plim-bau cu mașinile, aveau în casă fete tinere care-i serveau la masă și lui îi era rușine. Nu spunea nimic, nu arăta dar inima ei de mamă înțelegea "și suferea. De Miluță zicea, să nu se bage în politică la ateliere, cu războiul și ou nemții în țară o să fie greu și primejdios, să-l țină din scurt. Nelu era mic, nici n-avea grijă și cînd colo Nelu: „Sîntem aproape •la patruzeci de km. de granița Olandei, la cincizeci de km. de Franța și la șaptezeci de km. de Belgia".

„Dragii mamei, dragii mamei înstrăinați", gemu.

De Miluță o duruse inima de la început, de -cum împlinise treisprezece ani și intrase la ateliere. O durase inima și n-ar fi vrut, era prea crud și prea nedepins cu munca, dar lui Toma îi trebuiau bani la liceu, celălalt nu cîștiga, era prea mic, Costache singur nu dovedea, și Miluță a-nțeles că nu-i altă ieșire și s-a rugat de tată-su să vorbească acolo cu cine trebuie și să-l primească.

Se ridică de pe podea și-și îndreptă spinarea, „...patruzeci de mărci că nu ești căsătorit, treizeci de mărci pe mîncare".

Auzi pîrîiturile oaselor și se simți frîntă, c-o oboseală atît de grea că parcă era îngropată de vie.»Peste două luni la 15... da, peste două luni împlinea cincizeci și unu. Nu era mult pentru o viață de om, da, îiotărit, nu era mult, dai- de cînd începuse războiul se simțea de parcă avea două mii. iDouă mii — repetă. La anul două mii va fi sfîrșitul pămîntului. Așa ziceau bătrînii. Scrie la biblie. Nu citise ea, dar spuneau oamenii mai bătrîni decît ea. Citeau și tălmăceau după capul lor. Dar poate că-n anul două mii nu va mai fi război, asta da. A fost atîta acum că oamenii s-or sătura pînă-ntr-a șaptea spiță.

își clătină capul să se dezmeticească și se uită la ușă.

Se uită în așa fel, parcă de-acolo...

îl auzi pe Invalid citind: „Bonurile valabile azi 15 iulie 1944: pîine, bonurile numărul 269 și 270 ; săpun, bonul 276 pentru 250 de grame..." și lumina începu să-i joace pe dinaintea ochilor. Dumnezeu, unde am pus bonul de săpun ? Am pierdut bonul de săpun ! Mă omoară Negostina. Dacă nu-i sub icoane... Și de fapt nu era nici apă, nici curcubeu, parcă o apăsa cineva cu-n deget în coada ochilor și stîngul începu să i se sbată. Semn rău — se sperie. Uite că vin și jandarmii. Doamne, ce tîrziu s-a făcut ! Acu să vezi ce lasă pe jos ! Degeaba am mai muncit".

îi auzi urcînd pista ușoară de beton din fața ușii, tropăind să-și scutire colbul de pe 'bocanci și-i văzu în ușă pe toți zece sau unsprezece cîți veneau grămadă, parcă nu se mai puteau desprinde unul de altul, cu puștile în spinare și capelele pe ochi, fără fețe, numai umbre țepene și mișcătoare. Se buluciră, ou plutonierul înainte, scund, gras și fălcos, gîfiind de căldură de pe acum și bătrîna se rezemă de-o masă eu cîrpa de bradolină în mină și se uită cum le rămîn urmele mari și albe pe podele.

„Aici sînt nenumărate bombardamente. Vin englezii și bombardează mereu uzinele. Apoi drumul lor pentru bombardarea Berlinului..."

— în Germania se folosesc acum așa numitele „grenade de asaltare" pentru găsirea celor îngropați în urma bombardamentelor — citi Invalidul ridicînd doar o clipă ochii să vadă cine-a intrat.

— Pe-aici, dacă le-am arunca, ce-am găsi ? rise plutonierul făcînd cu ochiul spre jandarmi și eu toții nechezînd se opriră rezemați cu mîinile de tejghea și se aplecară să descopere fața Invalidului de după ziar.

— Un butoi de spirt, ha ? Ne dai și nouă oareșce, să ne clătim gura ?

„...îl au pe aici, căci este drumul cel mai scurt. Lansează cîte o rachetă de luminează ca ziua".

— Ce mai noutăți ? Nouă he-au picat șapte aznoapte — se căina plutonierul. Pe aici ce se aude ? Păsărelele — arată cu ochii — sînt sus ?

— Bursa a înregistrat ieri următoarele cursuri — îi informă Invalidul. Steaua Română 1525 ; Concordia 1325 ; Creditul Minier 820 ; Radio 600 ; Mica 870 ; Letea 700 ; S.T.B. 1410 ; Consolidada trei la sută, una mie nouă sute treizeci și cinci virgulă treizeci...

— Și-adică cum ? Cum devine ? întrebă nedumerit plutonierul, darnimeninu-irăspunse.

„La lagărul italienilor au lansat 4 bombe care au distrus 150 camere..."

Invalidul se apucă să toarne în căni mari de tablă, de cîte un sfert de kilogram, spirtul medicinal pe care-l avea pregătît.

„Au murit peste o mie, plus răniți de nu le mai dai de număr..."

Se 'apleacă toți peste tejghea, cu puștile în spate și urmăreau tăcuți cum se oficiază. Cănille se-nșirau -una lângă alta. Invalidul turna de-a dreptul dintr-o canistră de tablă de vreo cinci kile pe care o ținea strimbându-se de efort, sprijinită în piciorul lui de lemn, proptit în tejghea. Turna cu cea mai mare grijă să nu verse nimic pe-alături și fața i se înroșea de încordare. Broboane mari de sudoare îi apăruseră pe frunte. Parcă era duhul sau damful spirtului care de obicei se turna peste răni să nu se cangreneze, și provoca o usturime îngrozitoare. Termină operația, mai inspecta o dată, scrupulos, alinierea cănilor, - îndreptă una care avea toartă spre el și pe deplin împăcat, ca omul care și-a făcut datoria, se întoarse la ziar.

— Ascultați aicea — rosti sec. Rugăciunea constituind garanția morală a sufletului nostru și scutul protegitor contra încercărilor soartei. doamna Alexandrina Grigore Cantacuzino, în calitate de președintă generală a Societății Ortodoxe Naționale a Femeilor Române, invită pe doamnele membre să ia parte la 15 august 1944 orele cinci, pe. me. la a patra priveghere de la biserica Cărămidarii de jos din strada Infinit zece.

— Bine, asta înțeleg eu, dar cum devine cu bursa — spuse plutonierul și făcu cu ochiul spre cănille aliniate de pe tejghea. Hai să trăim ! strigă pe neașteptate și-ntinse mîna.

Toate mîinile se-ntinseră ca la comandă. C-un clinchet metalic cănille se ridicară.

— Să trăiți !

„Aici este un frig îngrozitor. Se lasă un fum de nu vezi omul la un metru, un fum amestecat cu praf, de innegrește pămîntul. Și-așa suflă de tare, de te dă jos de pe picioare”.

Crăcănați, cu capetele pe spate, beau parcă fără oprire și încăperea se umplu de gilgiituriilacome, de icnituri și răsufări grăbite.

— Ah, ce pușoară ! Trece ca focul prin tine !

— Domn' plutonier !

— Cum dracu urcă și scade bursa asta ! O poartă cineva ? Șapte sute Letea ! Opt sute Creditul ! Atîția bani au ăia ? N-aș crede. Ia citește mai jos !

— Domn' plutonier !

— Du-te naibii, nu vezi c-am pus o-ntrebaie ?

— Facem un septic ?

— Domni, doamne, domnișoare, oricînd aveți o clipă de răgaz, vă puteți duce pe strada Cameliei 28 București, tramvaiul doi, trei, șase, doisprezece și douăzeci și patru, stația Matache Măcelarul unde puteți afla tot ce vă interesează din trecut, prezent și viitor. Spune exact totul de la naștere pînă la moarte, soarta și norocul oricui...

— Eu aș urca mai degrabă la porumbițe ! Or fi acasă ?

— Bate-le cu arma-n tavan.

— N-ajung !

— Sloboade un glonț...

— Banca Marmorosch Blank et compania, societate anonimă. Adunarea generală realege ca administrator unic pe domnul general Ion Manolescu.

— La care-s zarurile, arde-l pe nenea !

— Cine dă ? Dom-plutonier, pe ce ?

— Pe escorta prizonierilor, la mîna întîia.

— Se face ! Dă-ncoa la mine ! Cine ține minte ?

— Țin eu, dă-i drumu !  
 — Tai-te împrejur ca jidovii  
 — Holbați ochii acilea !  
 — Uite un șase-șase !  
 — Ai făcut pe dracu ghem, duci prizonierii !  
 — Nu se știe ca pământul. Altu la rind. Simioane ! Altu mai gras !  
 — Astra, fabrică română de vagoane, motoare, armament și muni-  
 ționi, societate anonimă, își încheie bilanțul pe 1943 cu un beneficiu  
 net de 105.381.030 lei. Grațioasa Sibiu, societate anonimă cu un beneficiu  
 de 16.228.698 lei. Banca comercială italiană și română cu un beneficiu  
 net de lei 26.613.278...

„Nu poți să-ți faci mai mult de un costum de haine pe an, 1 pere-  
 che bocanci de gumă, 2 cămăși și două perechi de izmene. Totul îl cum-  
 peri cu cartela pe oare ți-o dă numai după șase luni de muncă. Închi-  
 puieste-ți, dragă mamă și dragă Negostina, dacă nici ață de cusut nu-ți  
 dă fără cartelă ou puncte”.

lîndoindu-și trupul bicisnic, bătrîna șterse ou cîrpa moale urmele  
 de bocanci, — o dorea inima să lase așa — și oprindu-se lingă masa  
 unde se înghesuiau jucătorii, urmărind zarurile, în picioare și pe scaune,  
 cu gîturile țepene, întinse mîna și-l trase pe unul de cot.

— Ce-i mătușă ? Vrei și dumneata ?

— Nu te supăra, dragu mamei — se rugă bătrîna, Nelu al meu,  
 nu-i printre ei. V-am auzit c-ați prins șase. E înalt așa cam oa matale,  
 drăguță, buza de sus ușor crestată. Abia se vede. A căzut cînd era mic.  
 Nu cumva... zi și noapte mă gîndesc să nu-i dea prin gînd... Că mi-a  
 scris și-n scrisoare...

— Cum îl cheamă ?

— Pe un băiat, Nelu, care-i la muncă-n Germania. Pe celălalt  
 Toma Dimitriu. E inginer, maică, inginer căpitan.

— Fugi de-acilea, mătușă. Ne-ai mai întreat. Cum o să dezerteze  
 un căpitan ? își scutură jandarmul umerii și icnind din tot trupul,  
 întinse mîna după zaruri. Nici căpitan, nici celălalt, dacă zici că-i în  
 Germania. Ce-am prins az-noapte îs olteni gorobeți, dintr-un regiment  
 de artilerie. Caracudă măruntă.

— Jandarm !

— Mucles ! Am înțeles, dom-plutonier. Sînteți oltean. Uitați aici  
 cum s-aruncă un zar ! Am o mîna ! Pot să lucrez și la Gestapo !

— Săracii de ei, puii mamei — se înduioșă bătrîna și-și frămîntă  
 mîinile murdare așteptând s-o maă întrebe cineva ceva sau să-și oontinue  
 întrebările, dai-nimeni n-o mai băga in seamă. Și de ce să-i împuște.  
 Poate le-a fost frică. îs oameni și ei.

Nu știa unde vine Olanda, nici Franța, nici granițele alea de care  
 vorbea Nelu, dar oriunde iar fi fost era tot o bucată de țară, tot pămînt,  
 peste tot unde trăiau oameni, hălăciugă, câtă frunză și iarba și Miluță  
 cum vrea el să răzbească printr-atîta omenire, și atîta pază, că de jan-  
 darmi era plin pămîntul și să ajungă pînă la ea !

Se retrase binișor, puse ligheanul la locul știut, se spălă pe mîini  
 cu apa care țîșnea pe-o țeava din perete și era călduță, sălcie și rea la  
 gust, frecîndu-și unghiile cu nisip și cenușă, să cruțe săpunul... Aoleo,  
 bonul — își aminti. Și ștergîndu-se cu poala fustei, se uită ce mai avea  
 de făcut prin „locantă”. Așeză la locul lor scaunele și mesele și se gîndi  
 să urce pînă sus să caute după icoane. Nu mîi era coajă de săpun în

toată casa și trebuiau spălate cămășile. Dacă se-mputeau de mirosul soarecilor, măcar păduchii să nu le mănince, mai mare rușinea și mai erau și rufele Invalidului. Așa scria și Nelu. Săpunu pe cartelă și așa. „Nu-ți dă mai mult de zece metri de apă. Nu poți nici să te cirpești. Rufele trebuie să ți le speli singur și după toate astea n-ai nici săpun”.

Cînd se uită o vazu pe Negostina în ușă, ou farfuriile în brațe. Fața ei slăbuță, oacheșă și delicată dogorea și se mistuia parcă în aburii calzi, iurcînd din farfuriile pe care le ținea una într-o mină și alta în cealaltă...

— Ce-ai mocoșit atîta? Ce-ai făcut? se stropși și se înciuda mai rău că nu se poate stăpîni.

— Am căutat ulei. Pînă am împrumutat...

— Nu cumva — șopti bătrîna.

— Ba da — făcu nora simplu dînd din cap și se uită la ea cu mirare. De unde puteam lua din altă parte? N-ai auzit că omul ăsta vrea și el o mîncare ca lumea! Și eu m-am săturat să te văd mîncînd tot borș de lobodă și lobodă.

— Hai, bine, bine — încercă s-o potolească bătrîna și ochii îi sticleau de furie.

— Arde-v-ar focu! izbucni izbită de liniștea strecurată în încăperea și se-ntoarse amenințătoare spre găinarii nerușinați și obraznici care lăsaseră zarurile și stăteau cu gurile îmbăloșate și ochii holbați spre Negostina.

•Cîțiva săriră de la masă și voiră să-i ia farfuriile din mină. Se-mbrînciră să-i ație calea. Unul mărunțel și frumușel, întinse mîinile s-o prindă dar ea zvicni umărul, șerpui cu fața ridicată-n bătaie de joc, fără să se uite la nimeni și așeză farfuriile dinaintea Invalidului. Invalidul întinse palma peste ziar și voi să-i prindă mîna, dar ea și-o feri și se întoarse. Un zîmbet jucăuș și sfruntător îi miji pe buze. Ochii i se îngustară ca la pisici și răsufliînd tot mai adînc, cu nările tremurînde, își ridică brațele, cu mîinile subțiri și frumoase și prinse să-și aranjeze părul.

— Ei, ce-i? Ce vreți?

— Hai, ce stai? îi strigă bătrîna.

— în ultima vreme populația Parisului a fost alarmată de primejdia pe oare o reprezintă sutele de milioane de șoareci care trăiesc în subsoluri și prin ruine — citi Invalidul.

— Unde vă grăbiți? întrebă plutonierul.

— La cîmp. Noi nu vînam oameni cu puștile — spuse Negostina dulce, șoptit, în felul ei jucăuș și provocator, privind lung, ca-ntr-o așteptare, de la unu la altul și izbucni în rîs.

Plutonierul, vexat, se ridică de pe scaun, roșu-n obraz, și veni spre ea. îl dădu pe-un jandarm înalt într-o parte, pâlindu-l cu umărul și-și netezi obrazul într-un fel leneș și nepăsător, să vadă parcă dacă i s-a-năspit barba.

— Gura mai mică — o sfătui el. Să nu pățești și altceva decît știi tu,

— Ce știi eu?

— Ce știi — sublinie plutonierul. Ce ți-a făcut unul sau altul și poate să-ți facă mai mulți deodată. Înțelegi?

— Negostina, hai o dată — își pierdu bătrîna răbdarea.

Cum nu vedea nimic din cauza hăndrălăilor oare se-nghesuiau ca armăsarii gata să dărîme tejgheaua, se apropie nestăpînit, furioasă, înghiontîndu-i cu coada măturii și apucînd-o autoritar pe noră-sa, o smuci să-i rupă brațul și-o împinse spre ușă.

— Să vă fie rușine — strigă peste umăr cu o față neagră de furie. Dacă ar fi băiatul meu aici, ați face drepti în fața lui. Am să-i spun să vă rupă-n culcări — amenință ea și ieși pe ușă. Și tu — o boscorodi când ajunse în. curte pe noră-sa, să nu te mai prind că te joci cu focul ! Ce-i asta ! se minună ea. Cum de-ți trece ție prin cap să-ți pui mintea cu niște nelegiuți ! Fugi șapte văi. Ocolește-i ca pe cîinii turbați. Pe toți, ardă-i focul — și cu o voce schimbată, șopti, imblinzindu-și deodată fața : Tu, fată, n-ai băgat de seamă sub icoane ! Mai e bonul de săpun ? Miluță s-a sculat ?

— S-a sculat și s-a culcat înapoi — spuse nora. Zice că l-a văzut pe Tom as-noapte. E-n oraș.

— Și de ce nu spui mai repede, uitato de pe lume ! Unde-ți stă mintea ? Parcă ești o uitată pe lume ! se supără bătrîna și innebunită de nerăbdare, începu să sufle tare luînd-o la fugă.

•

Miluță dormea răschirat pe saltea, despuiat, cu pieptul plin de sudoare, sufla greu și vîna gîtului, (cum stătea cu gîtul răsucit) i se zbătea într-una oa-ntr-un sughiț. Era speriat, visa ceva urit, gema, icnea, parcă fugea și-l ținea moartea de picioare și el se zvîrcolea să scape. U-u-u... au-u-u făcea, parcă se certa cu cineva, apoi se apăra, plîngea și se zvîrcolea, venea o fiară flămîndă, dădea peste el, îl călca în picioare și el se apăra cum putea bolborosind într-una și icnind.

Cînd bătrîna îl atinse cu mîna, nici nu-l atinse bine și el tresări cu putere și sări în sus.

— Eu sînt, mamă, liniștește-te — îl ogoi bătrîna punînd mîna pe el și-l trase în jos cu putere.

— Mamă ! N-ai plecat ? șopti el și se lăsă moale pe saltea.

I se închideau ochii de somn.

— Ce zice Negostina ? L-ai văzut pe Toma ?!

Băiatul o privi și dădu din cap. Părea că se desmeticește sau abia se încrîncenează mai tare.

— L-ai văzut cu-adevărat ? Nu ți s-a părut ? îngăimă bătrîna și de tulburare i se aprinseră și ei obrajii și-o năpădi tușea.

— Mamă, mămică, șopti băiatul c-un fel de exasperare și se strînse de ea pătimaș, tremurînd tot, cu-o față galbenă, răvășită, cu ochii sticloși, scuturat ca de friguri. — Nu știu mamă, nu știu nimic. Poate nici nu l-am văzut. Poate nu era el. Mi s-a părut, izbucni Miluță și desprinzîndu-se de dînsa se trînti cu fața-n saltea, cu mîinile încleștate pe cap și horeai într-un fel în care nu se putea ști bine dacă plînge sau doar me buștean.

Bătrîna îl întrebă de mai multe ori ce s-a întîmplat dar el nu răspunse și ea în cele din urmă îl lăsă. Se ridică de pe saltea înălțîndu-se pe vîrfurile picioarelor pînă la icoana sfintei fecioare.

Se închină, rostind o rugăciune scurtă pentru liniștirea băiatului și căută bonul de săpun. Îl găsi, îl șterse de colb și-l întinse noră-sii :

— Să nu uiți să tragi o fugă, diseară, să nu se isprăvească pînă mîine. Hai ! Ai pregătit tot ce trebuie ?

— Nu miraeăm acasă ? Să mai cărăm cu noi ?

— Hai, hai, da' repede. Și-așa am întîrziat. Lui i-ai lăsat ?

— Miluță, — strigă Negostina. Mînoarea ta-i după sobă, în blidar.

— Lasă-l — spuse bătrîna. O mîncă după ce ne-om duce noi. Azi nu te duci la fabrică ?

Băiatul tot nu răspunse, răsufli în același fel prelung și zgomotos, parcă plîngea sau sforăia prin somn și ele mîneară repede, strînseră ce rămase într-un ștergar, cu niște cepe și cartofi fierți de aseară. Negostina luă traista pe umăr, secera în mînă, își legă basmaua albă pe cap să n-o ardă prea tare soarele — bătrîna secera și un ulcior de apă — și porniră amîndouă zorite.

„Mînearea este în felul următor : un sfert de pîine pe zi, douăzeci de grame de unt scos din cărbuni, o feliuță de salam de cal și un castron de ciorbă de cartofi fără verdeață și fără nici un pic de grăsime. Toate astea le dă la ora douăsprezece ziua și-ți mai dă tocmai a doua zi la douăsprezece”.

Cît se moșmondiseră ele, cît mîneară, soarele se ridicase, dar nu cine știe ce, zvîntase doar roua și-împrăștiase ceața încît aerul limpede, străveziu, părea că seînteiază. iuți venea să-ntinzi brațele și să zbori.

Negostina, cu buzele strînse, împietrită toată ca o arsură, pășea absent, amintindu-și primul >an cînd se dăruise lui Tom și erau la mare, singuri într-o vilă a unui prieten al lui, arhitectul Andrei Deleanu, îndrăgostit de ea, care trăia cu-o altă femeie într-altă vilă, la Eforie și venea seara cu mașina și toată banda pornea. în viteză pe faleză, tăind valurile care se prelungeau înspumate pe nisip. Ea cu Tom sta pe canapeaua din spate ținîndu-se de mînă sau Tom rămînea ou femeia lui Andrei, și ea, în față, visa cu fruntea lipită de parbriz, lîngă prietenul, iui Tom, proprietarul mașinii și proprietarul vilelor, care era îndrăgostit de ea și conducea ca un nebun, virînd scurt, la intervale, cînd îl apuca amocul, intrînd de-a dreptul în mare și așteptînd ca ea să țipe și să-și lase mîna pe mîna lui peste volan, să-l potolească. Ea nu țipa și nu se mișca, rîzînd în sinea ei și fiind fericită că țipă cealaltă. Avusese atunci prima mare revelație a farmecelor ei nelimitate. Din cauza asta o stăpînea o senzație continuă de beție încît voia să se trezească, sau să se îmbete mai tare, ceea ce de fapt era același lucru pentru că nimeni în vara aceea nu depusese nici un efort cît de cît serios să devină treaz cu adevărat. Oprea mașina, lăsa fără jenă să alunece rochia de pe ea, rămînînd în costumul de baie sau dacă avea chef, scoțîndu-și și costumul și, ridieîndu-și brațele se arunca în mare. Cei trei rămîneau pe nisip și-o priveau pînă n-o mai zăreau și ea înainta în larg, fericită și puțin speriată de fericirea ei și de singurătate, apoi se-ntorcea, se-mbrăea în fața lor, urmărindu-i cum o privesc consternați și muți, ca pe-o zeităte ciudată. își reluau locurile în mașină și se duceau la cazinou sau la „Belona” să bea și să danseze.

„Mi se pare că ne-am împrietenit pînă la urmă. Era drăguță de fapt și nefericită, puțințel cam vulgară, dar dacă i-a mers tot așa și-i merge și-acum, are toate șansele să fie la modă. Vulgaritatea nu se mai observă în război”.

întoarse capul din aceeași împietrire și absență și privi goana mașinilor. Asta era tot ce mai putea face : . să se-mpietrească și să lase să pătrundă cît mai puțin în ea din ce vedea.

Un nor de colb întuneca totul și aerul înecăcios mirosea a motoare încinse, a benzină arsă, a fum și duhoare rîncedă de motorină, de uleiuri și parcă de praf de pușcă, de moarte. Mașinile huruiau într-una rostogolindu-se la vale, zguduind pămîntul și Negostina ar fi vrut să aibă iarăși în față marea de la Costinești, să pășească leneș răscolind



nisipul :(mai puțin fin decît la Mamaia, însă mai plăcut pentru că nu-ți pătrundea atît de nesuferit peste tot) jucîndu-și umerii în mers, nepăsătoare, dar pășea tăcută și temătoare cu umerii lăsați și fața delicată, parcă era și ea bătrîna ca soacră-sa. „Măcar de-ar spune ceva — își spunea — de n-ar fi așa tăcută”.

— Unde mergeți? Nu-i voie!

-De lîngă gardul de sîrmă, se desprinsese o santinelă.

— La cîmp, la grîu. Ni se scutură grîul — îi arată bătrîna secera.

— Luați-o la stîngă.

— Trebuie să trecem prin sat. Casa noastră-i lîngă plopul cel mare, îl vezi? Qgoru-i de partea cealaltă.

— Fără discuție! Nu-i voie, gata — se burzului soldatul și le-arată drumușorul străjuit de pelin, cotind și înfundindu-se în umbra copacilor. Luați-o pe-acilea!

O luară pe unde li se spuse, complet năucite, pentru că nu puteau înțelege de ce, și, după alți cincizeci de metri, le opri altă santinelă.

Acesta era mai tînăr și părea mai dirz.

— Halt, spuse. Intrați în ogradă.

— De ce să intrăm în ogradă? Noi mergem la secerat — spvise bătrîna și-i arată și acestuia secera.

— O să vedeți înăuntru. Fără vorbă multă!

Dinspre șosea apăru o familie de tîrgoveți, un bărbat bătrîior, cu șapcă și-o sacoșă în mîină, o femeie corpolentă, într-o rochie decolorată, cu pantofi vechi în picioare, cu o altă sacoșă, și-o fată urită, bondoacă, gătită cu o rochie de mătase albastră, cu o sacoșă și ea.

— Halt! strigă soldatul și-i opri așezîndu-și arma de-a latul pieptului ca pe-o barieră. Luați-o după domnișoara și bătrîna aia.

— Noi căutăm mălai. Am venit după mălai și după legume — explică omul năucit și el.

— Luați-o pe acolo.

— Știi cumva...'

— Luați-o pe-acolo. Nu discut.

Casa era împrejmuțită cu gard de sîrmă, păzită peste tot de santinelle și ograda plină de soldați și de tot soiul de oameni, bărbați și femei (cele mai multe) și mult tineret, băieți și fete, unii aproape copii.

Cînd o văzură pe bătrîna, cîteva fete se repeziră și-o întrebă de ce le-a adunat aici, ce-o să facă cu ele și bătrîna dădea din umeri și le arată și lor secera.

Negostina însă ghici.

— Uite colo — și-i arată bătrînei un camion oprit lîngă o magazie descoperită, plină pînă la geamuri cu hîrlețe, lopeți și cazmale.

— Aha — făcu bătrîna și înțelese și ea. Aproape se resemna.

— Să vedem — spuse Negostina și-și mușcă un colț din basma. Asta-i o porcărie. O să le spun cine sîntem!

Ușa casei se izbi de perete și-n prag apăru... „Asta-i nemaipomenit — își spuse Negostina și-și mușcă buzele. Ori l-am uitat eu, ori am început să am vedenii...”. Unul din ei, chiar el, dacă era el, arată cu mîna ceva, parcă brazdă ograda casei și livada în două, urmînd o linie nevăzută spre șosea. Era el, sigur, el, înalt și subțire, cu fața osoasă și celălalt, colegul lui, c-o mișcare sprintenă, trase porthartul de la șold, îi desfăcu, scoase o hîrtie pe caiete o despături și i-o întinse. îi spuse ceva și zîmbi înălțîndu-se pe tocuri, parcă să i se vadă zîmbetul, și-n clipa aceea ea...

Era tot atât de înalt ca primul dar mai subțirel, cu-o față netedă, umbrită de-o mustăcioară scurtă — nu, nu putea fi el, nu purta mustăți, și barbă, dar poate că... și se mișca tot timpul sucindu-se și răsucindu-se-parcă-l frigeau sau îl strungeau cizmele. El e, sigur, Andrei. Lăsă hârtia, în mâinile celuilalt și răsucindu-se mereu întorcea capul și se uita cu priviri stăruitoare și adânci, parcă aștepta sau căuta și el pe cineva prin mulțime, parcă o presimțea pe ea. Apoi, cum nu găsi ce căuta, se-ncruntă și coborî în ogradă. Cîțiva soldați luară poziția de drepți și el le dădu un ordin scurt și se-ntoarse așteptîndu-l și pe celălalt să coboare. Tre-cuse atîta vreme de-atunci că ar fi fost imposibil să-și amintească de ea chiar dacă ar fi fost el. Soldații se repeziră în pas alergător la magazia de unelte. Luară fiecare cît putură cuprinde în brațe, târnăcoape, hîrlețe și lopeți și-ncepură să le împartă, târnăcoapele la bărbați, hîrlețele și lopețile la femei, cum se nimerea, fără nici o socoteală. Ea primi o lopată. Schimbă cu bătrîna oare primi un hîrleț vechi, cu vârful ascuțit și lucios.

Cu lopata (cel puțin la început) nu prea avea nici bătrîna nici, ceilalți ce face. Trebuia întii scormonit pămîntul, răscolit, săpat, și pe urmă zvirlit cu lopata. Nici ou hîrlețul aproape nu aveai ce face. Pămîntul era tare ca fierul. Te chinuiai în zadar.

Oprită să-și tragă răsuflarea fără nici o urmă în ea din ce fusese., cu ochii fierbinți de efort, rezemată în coada hîrlețului, se uita împrejur la chipurile necunoscute și crispate, îndușmănite de caznă și-l zări din nou. Era îngrozitor s-o vadă așa și totuși voia s-o vadă. în definitiv nu era vina ei, nu era cu nimic vinovată că timpul fusese atât de crud cu ea și poate și ou el, deși nu se vedea asta pe deasupra, răzbunîndu-se parcă pentru acea scurtă fericire de-o vară. îl urmări și-l văzu neliniștit, de ceva, fără astâmpăr, la fel de tânăr, parcă mai înalt, din pricina ciz-melor elegante care păreau să-l strângă în continuare, deși nu atât de tare ca atunci cînd ieșise din casă și, la un moment dat, privirile li se încrucișară. Fu ca un scurt circuit electric. Totuși se stăpîni să-i dea. iui posibilitatea să se umple de electricitate și el tresări, primul, șocat, iradiind prin toată fața mirarea și bucuria care-l cuprinsera și, plin de stupoare, rămase cu ochii pe ea, nevenindu-i a crede. „Dumnezeule, își spuse, n-o să mă mai poată suferi niciodată, cum arăt acum. Mai bine nici nu vorbim. Cînd vor trece toate astea și va veni Tom și. vor fi toate ca înainte, dacă ne vom revedea atunci și el va fi din nou ca la mare, adică se va mai putea îndrăgosti de mine, o să-i descriu această scenă și vom face amîndoi haz de ea. Altfel, ce rost ar avea ?” Se uită să vadă ce face bătrîna și o văzu aplecată pe coada lopeții, chircită., cu obrazul înăsprit și uscat ca pămîntul, icnind și săpînd fără să observe nimic. „Sancta simplicitas”, își spuse și strîngând mai bine hîrlețul în mînă, se aplecă și ea și începu să sape. Așa cel puțin ani o scuză. Și-n definitiv... Nemaipomenit — își spuse. Să mă întîlnesc cu Andrei! Andrei / Andrei ! Și-i repetă numele în gând, mai puțin rușinată de postura în oare o găsea.

Broboane de sudoare i se prelingeau pe frunte, se adunau în coada ochilor, i se aninau de gene și ea își scutură capul îndirjită, cu dinții strânși, blestemînd în gînd războiul și propria ei soartă și plăpîndă și gingașă cum era, părea că doar mișcarea ritmică și energică a hîrlețului o ține să nu cadă.

— Negostina ! Nemaipomenit ! Dumneata ești ?

— Da, eu. Dar mai sînt eu ! ?

Se ridică sprijinindu-se în hîrleț și-l privi drept în ochi, buimăcită de apropierea lui, tulburată, dar nu găsi puterea în ea să se bucure.

— Ce surpriză ! exclamă și, zîmbind trist, se îndreptă, neîndemâ-natic, cu hîrlețul tîrșit după ea, potrivindu-și basmaua la spate, uitînd ele bătrina. Timidă, aproape sfioasă cum nu-i era firea, se opri lîngă ei și, lăsînd să-i cadă hîrlețul din mină, suflă greu apăsîndu-și pieptul cu mîinile.

Purtau amîndoi cizme aproape la fel, erau la fel de înalți, poate și semănau dacă s-ar fi putut uita atent la ei, dar n-o interesa asta, își apăsa pieptul cu mîinile privind în jos. Observă mîinile unuia cum nu se puteau stăpîni, veneau singure spre ea și după asta știu fără greș că era el.

— Extraordinar ! îl auzi. Asta-i nemaipomenit ! După cum ești îmbrăcată nici nu te-aș fi cunoscut dacă nu...

— într-adevăr — conveni ea și, ridicînd ochii, privirile i se fixară liniștite și pătrunzătoare pe ochii tulburi, apoși, cercuiți de un inel portocaliu, ai arhitectului și cu toate că el era evident superior în situația de față și putea chiar să se răzbune, Negostina văzu rictusul gurii lui, parcă l-ar fi fulgerat o arsură și știu că încă o iubește.

— Cum ai ajuns aici ? Ce-i cu dumneata ? întrebă el și părea în continuare buimăcit, desființat mai mult decît ea de-ntîmplare. Pe neașteptate, cum ea continua să-l privească, se fistici și mai mult și făcu prezentările :

— Camaradul meu, Radu George. Doamna Dimitriu. Soția căpitanului Dimitriu — explică el aferat, neștiind cum să șteargă sau să atenueze impresia confuză de jenă și nesiguranță pe care o aveau și-o citea și pe fața ei. Dacă mai sînteți soția lui Tom, frumoasă doamnă...

— E destul de penibil că mă vezi în halul ăsta, n-ar mai trebui să glumești — îl muștră ea rece și-nehise ochii simțind că l se face rău.

— Iartă-mă — se rugă Andrei.

— Locotenent Radu George — se prezintă ofițerul necunoscut și luîndu-i mîna pe care ea i-o întinse c-un gest amintit parcă sau transmis de demult, dintr-o altă viață, i-o sărută ușor.

— Negostina Dimitriu ! șopti mecanic amintindu-și fulgerător de seara cînd Tom se-mbătase pentru celălalt, deși putea fi perfect liniștit, și așteptă ca proprietarul vilelor de la mare și a Fordului Steysehen (își amintea precis pînă și veverița roșcată pe care o avea la parbriz și cu care îi plăcea să se joace), să se apropie și să-i sărute mîna., dar el rămase țeapăn, mohorît, privind-o aproape eu ură, așteptînd parcă sau întrezărînd prin ea imaginea celeilalte.

— M-am schimbat chiar atît de mult ? întrebă ea și simți un fior rece prin spate.

— Nu știu... mi-i foarte greu să-ți spun.

— Atunci, domnilor — se întoarse ea spre nicăieri, cu zîmbetul de circumstanță pe care-l avea încă de-atunci pregătit — dacă n-aveți nimic împotriva... s-o cunoașteți și pe mama lui Tom. Mamă — strigă. Uite un prieten de-al lui Tom.

— Arhitectul Andrei Deleanu — se prezintă proprietarul vilelor de la mare și-al limuzinei cu care făceau toate nebuniile, plus nebunia de a nu face nici o nebunie, Tom stînd cu amanta lui în spate și ea cu el în față, lîngă veverița roșcată.

— Mai ai Steyschenul ?

— Ciudat ! Mi se pare că totul e ireal — spuse el.

— Războiul a schimbat totul — rise ea și arătă cu mâna. Mie mi se pare că tot ce s-a petrecut atunci la mare, e ireal.

— Nu știu de ce aveam impresia că Tom — începuse el, și se opri uitându-se stingherit la bătrîna.

Negostinaroși.

•— Tom nu ți-a spus ?

— Niciodată.

— Și crezi că asta are vreo importanță ? îl provocă ea.

— Nu, firește — se eschivă el. Constatam doar un fapt.

— Ai fi putut să-l constăți și fără s-o spui — zîmbi ea cu același zîmbet studiat, de circumstanță, dar care știa că-i stă bine —, și lui, cel puțin acolo, nu-i dispăcea.

•— Iartă-mă — se rugă el din nou.

„De ce se tot roagă” — se-ntrebă ea.

— Prietenul lui Tom ! șopti bătrîna în extaz, uitându-se de la unul la altul parcă ar fi implorat o confirmare imediată și ochii prinseră să i se umple de lacrimi și de speranță. L-ați văzut ? Știți ceva de el ?

— Ce știe toată lumea, doamnă — spuse Andrei lipind călcîiele și înclinîndu-se ca un om de lume. Puteți fi mîndră — o asigură el. Ați dat naștere unui geniu al tehnicii. Tom e o mare personalitate. Cel mai capabil inginer român, care s-a distins cel mai bine în războiul ăsta — și cu voie sau fără, poate sub imperiul unor amintiri neplăcute și al vechiului orgoliu rănit, glasul îi sună neplăcut, rece și ironic.

— L-ai văzut, maică ? Știi ceva de el ? repetă bătrîna, blajin, și așteaptă răbdătoare.

Arhitectul roși brusc.

— Uite, aici, măicuță ! Și se bătu ostentativ cu palma pe umăr, ostentație care nu-i scăpă Negostinei. Am prea puține trese pentru asta. Cu băiatul dumitale stau de vorbă generalii și șefii cei mari. Nu coboară pînă la noi, l, trupă — rosti el cu dispreț și se uită țintă la Negostina. În tot războiul ăsta l-am văzut o singură dată la un „jurnal de front”, înțelegi ? A ajuns una din vedetele frontului !

— Și dumneata ? nu se putu stăpîni să nu întrebe Negostina.

— Eu ? Ce importanță are ? Nu mai sîntem la mare. Am găsit ce-am dorit. Un loc călduț în spatele frontului. Nu sînt un erou ! Gust mai curînd poezia din Weimar, decît pictura din Reichstag.

— Doamne, doamne — șopti bătrîna și se moleși dintr-o dată, fața i se întunecă, peste ochi i se lăsă o ceață și, prin ceața aceea, privindu-l pe fercheșul și încă tînărul ofițer, clătina cu amărăciune din cap : Nu știu ce spui tu, băiete — oftă — iartă-mă că-ți spun așa, nu te cunosc, vîd că noră-mea te cunoaște... da ești cam de-o baie cu Toma al meu și-ai putea să-mi fii copil. Slava asta de care-mi spui, pentru mine-i deșertăciune. La ce-mi folosesc mie tinichelele lor... că mi-o citit cineva. Invalidul de la noi, că l-au decorat și nu știu ce, dat pe ordin de zi... dacă el o fi mort, sau bolnav, sau în suferință...

— Asta așa-i, măicuță. De asta eu nici nu m-am băgat, îmi aștept porția după război, dacă va mai rămîne o porție și pentru mine...

— Și ce ? se supără bătrîna. Crezi că el singur s-a băgat ?

— Nu știu. Nnam căderea să judec — spuse arhitectul.

— Deocamdată nu aveți nici un motiv să fiți îngrijorată — interveni și celălalt care se recomandase Radu George și care tăcuse pînă 'atunci privind-o aproape scandalos de provocator și de insistent pe Negostina. Domnul căpitan Dimitriu...

— Știți ceva de el ? întrebă Negostina și-l privi atent.

— Nu. Dar dacă doriți, mă pot interesa — promise el și-o privi în așa fel oa și cum ar fi vrut să-i spună că pentru ea nu există nici o barieră în lume, că e-n stare să facă orice, bine c-a descoperit-o, în sfârșit, și poate să-și pună devotamentul la picioarele ei.

Suna fals și penibil.

— Mulțumesc, sînteți foarte drăguț — zîmbi ea — dar nu știu ce-ați putea face.

— Distinsul meu camarad — o-ntrerupse grăbit Andrei, c-un aer jignit și furios și se încorda roșindu-se ca un om care se pregătește să se arunce într-o apă adîncă — domnul locotenent-căpitan *in spe*, Radu George, avocat de profesie și-un imbatabil cuceritor, galant oum e, vrea să spună că se va interesa, prin mine, la Comandamentul German, unde e de presupus că lucrează Tom. Firește, dacă-i în acest oraș sau pe acest front — se înclină el țeapăn și zîmbi desfăcîndu-și larg brațele, adresîndu-i parcă o invitație să aleagă între el și camaradul lui pișicher și fanfaron.

— în cazul ăsta — spuse Negostina și-și desfăcu și ea brațele. „Ce caraghios, gîndi. Parcă sintem la un menuet, la curtea regilor Franței !” Mai ales că n-am încă nici un motiv să mă îndoiesc de prietenia dumitale față de Tom — spuse ea.

— Și față de dumneata, sper — insinua el.

— Desigur și față de mine — cedă ea, blind. Și-acum v-aș ruga (se adresă ea la amîndoi) să ne dați voie să plecăm.

— Bine înțeles. Se-nțelege — se grăbi arhitectul. Nu-i așa, *mon cher*?

— Nici vorbă, nici vorbă — se grăbi să aprobe și acesta, fierbînd însă de furie și, întinzînd brațele amîndouă, îi apucă mîna și i-o duse la buze privind-o pătrunzător ca și cum n-ar mai fi putut să se despartă de ea.

— Hai, fată, ce tot vă măștiți atîta — își ieși bătrîna din sărite. — Se scutură griul — și întorcîndu-le spatele porni spre poartă.

Lovită de grosolănia bătrînei, Negostina își smulse mîna din palmele transpirate ale avocatului, fără să se uite la el, aruncîndu-i doar o privire fugară și ciudoasă arhitectului, ca și cum din cauza lui s-ar fi întîmplat totul, și fără nici un alt gest se repezi după bătrîna.

— Stai ! La revedere ! Te rog ! Stai puțin ! strigă arhitectul implorînd-o cu-o privire năucă și rătăcită, și, nervos și disperat se luă după ea. Trebuie să te mai văd. Dacă nu pentru mine, cel puțin pentru Tom.

Negostina întoarse capul și izbucni în ris.

— A ! Da ! Mi-ai promis că o să te interesezi.

— Sigur, sigur — strigă Andrei înăbușindu-se de emoție. Perfect. La opt. Ce zici ? Nici nu ne-am înțeles. Unde te găsec ? Vino la opt în fața Comandamentului German, în centru. Sau la șase — se răzgîndi el și se bătu cu palma peste frunte. La opt e prea tîrziu. La șase, da ? Te aștept.

Negostina încetă să mai ridă și ajunsă la poartă îi mai făcu semn moale cu mîna : Pa !

•

— Ce dracu ! Ce te-a apucat ? o luă în primire bătrîna devenind ceea ce era în dreptul ei să fie, soacra bănuitoare și 'arțăgoasă.

Negostina nu răspunse. Păși apăsate, cu fața împietrită, absentă, ca orice noră îndărătnică și independentă.

— Ce faci? Ce-a vrut cu tine? o scormoni mai departe, bătrîna, o scormoni pînă Negostina își ieși din fire.

— Miluță ce vrea? Plutonierul de jandarmi ce vrea? Tom ce-a vrut? izbucni și se-ncruntă trăgîndu-și privirile înăuntru, întorcîndu-se să nu i se mai vadă flacăra mistuitoare care i se răsfrînge și-i pîlpîi în obraji. Ce vor toți!

Bătrîna se opri, trăznită.

— Ce vorbe-s astea?

— Ce vor toți! — repetă îndărătnic 'Negostina și încruntîndu-se își mușcă buzele pînă la singe. Ce te uiți așa?

— Cum vorbești! Fată cu școală — o dojeni bătrîna. Niciodată nu te-am auzit vorbind așa!

— Nici n-o să mă mai auzi — promise Negostina. Să nu mă întrebi nimic. Să nu mă tot scormonești atîta! Ce am să-ți spun îți spun și fără să mă întrebi.

— Și-i demult asta? întrebă bătrîna.

— Ce se-ntîmplă cu mine, sau cu el? Cu mine nu se-ntîmplă nimic. Mi-a murit sufletul. Fii liniștită. Și cu el i-o poveste mai veche. O știe și Tom. Credeam că i-a trecut.

— Ce ți-a spus la urmă?

— Să ne-ntîlnim. Mi-a dat întîlnire la șase să-l aducă pe Tom — se trezi mintînd și nici ea bine nu știa de ce făcea asta. Are relații multe. E bogat! în anul cînd ne-am căsătorit, în vila lui am stat. În una din vile — preciza ea și roși gîndindu-se cît de scrupuloasă cu realitatea e în asta și cum mințise adineauri. Ne-a pus la dispoziție toată vila cu servitori cu tot. Trei servitori și el, personal, seara, cînd: venea să ne ia cu mașina. Aveam nouăsprezece ani neîmpliniți, abia ieșisem din școală și credeam că așa o să fie toată viața. A ținut numai două luni. Acum, uite — și-și săltă traista și secera pe umăr.

— Cit ești sănătoasă, fată, nu trebuie să te plîngi. N-ai de ce te plînge, spuse bătrîna. 'Ce mă miră pe mine e că Toma nu mi-a vorbit niciodată de prietenul ăsta al lui de care spui.

— Nici lui nu i-a spus nimic de mata — preciza Negostina. Și cam asta-i tot. Ești mulțumită?

— O să-neepeam postata din vale să nu ne bată soarele-n cap, schimbă vorba bătrîna. E mai ușor, decît să vii cu capul la vale. ^

— Da, e mai ușor.

— Nu mai avem mult.

Șoseaua și orașul rămaseră acum definitiv în urmă, departe, parcă la capătul lumii, înecate în apa ruginiu spălăcită a grînelor răscoapte, scuturate și-nnegrite de arșiță, pierdute ciudat în păpușoaiile înalte și numai virtecuşurile sure de colb ce se ridicau dintr-aeolo anunțau prezența lor neliniștitoare.

„Ce-i minciuna? Și ce dacă? Toți trăim în minciună — își spuse Negostina. Uite cum nu-i place cînd îi spui adevărat”.

— Mamă.

— Ce-i?

— Nimic. Se răzgîndi. „Ce rost ar avea să-i spun?” Mă gîndeam... Lasă.

Oa un oțel dat pe polizor, soarele alb ardea, aprinzînd aerul, frigîndu-le mîinile și spatele, dogorînd pămîntul. „Tom nu i-a spus, trebuia

s-o mintă, și-a mințit-o într-altfel". Pășeau ca pe-o plită încinsă și când ajunseră, fețele le erau negre de sudoare și colb și cămășile ude în spate. Dar ce-mi pasă. Nimic n-are nici o importanță. La atîta lucru am și eu dreptul.

Căută o tufă de pelin la marginea ogorului, lăsă traista și secera în țărînă. „M-am abrutizat cu totul, vreau...”, își legă mai strîns basmaua pe cap să nu-i vină părul în ochi și aplecîndu-se : „N-o să mă-mpiedic”, ciocni de două ori cu secera în aer să aibă spor și să nu se taie la deget cum o văzu că face pe bătrîna, și s-apucă de lucru. „Eram făcută pentru altceva. Nu să trăiesc ca o vită”. Se aplecă și un vâl de uscăciune învîlvorată o izbi în obraji „lîngă o altă vită. Să mă coc în soare, să îndur toate”. Un praf lipicios și nevăzut de pelin îi umplu nările și-i amări cerul gurii, strecurîndu-i-se pînă în gîtlej. Și pentru ce ? Ce-aștept ? Și de ce ? într-o zi spusese s-o aștepte în fața cazinoului și el o așteptase cu brațele încărcate cu flori. Firele de griu erau rare și foșneau într-un fel ciudat cînd le atingeai, parcă erau de sticlă. Altădată îi adusesse o orehidee. Minune. Păiele țepoase erau gălbui, negricioase la noduri, cu frunzele rare, răsucite de căldură și ea aduna mănunchiuri mici, să nu se scuture, le tăia dintr-o zvicnătură cu secera, potrivit vîrfului în jos și tot atît de repede, fără să se uite, nevăzînd decît țarina zgrunțuroasă și griul din față arunca brațele pe spate și lăsa mănunchiul în miriște. „O tîmpenie și o porcărie totul. Se săturase. Se săturase. Era sătulă pînă peste cap”. Se oprea să-și deznoade spinarea și să-și tragă răsufierea și-și freca cu monturile mîinilor, îndelung, pleoapele jilave de sudoare. „Ce tîmpenie ! Ce porcărie ! Trebuieai să plece cu el pe front !” Ochii o usturau, parcă avea nisip fierbinte sub pleoape. ^Trebuie să se mărite”. Gura-i era uscată, buzele arse, simțea înțepături mici urzicîndu-i pielea pe spate, „...sau să se mărite cu celălalt”, singele îi zvicnea în tîmple și-i vîjîiau urechile. „O s-o aștepte... Poate-i aduce și acum flori. Ce era rău în asta ?”

Lîngă ea bătrîna făcea 'același lucru dar părea că-l face mai spornic. „Și-n definitiv a promis”. Spinarea ei gîrbovită era deprinsă demult și pentru totdeauna ou treaba asta, fiecare mușchi învățat și strunit, fiecare mișcare știută. „Și dacă nu s-a-ntîmplat nimic atunci cînd era fericită și însetată de ea însăși, cu atît mai puțin acum”. Se tîra aproape-n genunchi și-nainta pe nesimțite, stăruitor și fără grabă, cu spinarea-n griu, lăsînd două dire de țărînă răscolită în urmă și mănunchiurile dese din miriște. „Nu-i îndrăgostită, nici n-a fost, de ce să se teamă ? și el e același, poate, și acum. Același. Adică bleg”. Era uimitor cît de repede i se mișcau mîinile și cît de vioaie se făcuse. Parcă ceva din pămînt ar fi urcat pînă la ea, o forță necunoscută, și mîinile noduroase și mari, cu palma bătucită și aspră ca o copită, îmbătate de puterea aceea tînără, ar fi lucrat de la sine, fără nici o legătură ou trupul becisnie și ostenit. Și ce era și mai uimitor, aproape de necrezut, nu se ridica niciodată să se odihnească, să-și tragă răsufierea. Părea că nici nu răsufle. „Pînă n-o să mai răsufle nici eu” — își spuse Negostina și se ridică. 'își șterse sudoarea de pe ochi, cu capătul basmalei și, aruncîndu-și brațele-n sus să se întindă, privi în zare, pe cîmp, lumina despuiată care pîlpîia luîndu-i vederea „e groaznic! te apucă disperarea” — gîndi, și zări, ca printr-o sticlă topită, un om venind spre ele. Venea sau se-ndepărta, sau stătea pe loc, nu se-ntelegea pentru că era departe și ce-o înfiora dintr-o dată... Dumnezeule ! Coborî mîinile, înălță gîtul și prin pleoapele întredeschise privi roată-mprejur zarea și-și dădu seama, cu-o-nfio-

rare buimacă, aproape cu spaimă, că erau singure în tot câmpul. Doamne, Dumnezeu! — își mai spuse o dată. Câmpul întreg și lumea întreagă se scufunda sub ochii ei de ani de zile în fum și-n moarte și cerul, deasupra, se căsca pirjolit și gol, c-o apucă amețeala. îi zvâcneau tâmpilele și dintr-o dată totul parcă începu să se-nvîrtă.

„O groază — își spuse. Te-apucă groaza. Parcă ar fi murit toți — și se clatină și întinse mâinile să se sprijine de ceva. Poate au și murit — tresări și se opri. Poate n-am rămas decît noi! Noi două și omul ăsta... Care om?”

Nu mai era nici un om.

Se uită și văzu un lan de porumb.

„M-a bătut soarele-n cap — își spuse și scoțindu-și basmaua se șterse pe față și-și făcu vânt să se răcorească. Insolăție. O să capăt insolăție. Dar stai. Uite...”

Mogildeața neagră apăru în marginea porumbului.

— Mamă! — strigă și mogildeața parcă o auzi.

Se trase înapoi și dispăru în porumb.

— Ce-i? întrebă bătrîna.

— Un om — spuse ea.

— Apleacă-te și seceră. Lasă omul! gifii bătrîna șoptit și vocea ei părea de țărîna.

„O urăsc sau am să ajung s-o urăsc” — își spuse Negostina și se aplecă repede, aprinsă-n obraji, c-o față buimacă, prostita parcă de căldură „sau o s-ajung” și-noepu să seceră. Strînse paiele cu spicele grele în vîrf „să-nebunese sau să mă urăsc și pe mine...” Harști — făcu seceră. Un mănunchi — harști, „și pe el...” Alt mănunchi — harști, „și pe toată lumea”. Cu zimții și cu vîrfu-n jos. „Nu mai pot”. Să-ți păzești degetele. „N-am făcut-o niciodată”. Harști — „Am s-o fac acum” — Harști. „Am să fac acum” — harști. Secera bătrînei taie mai bine. Ar trebui ascuțite secerile. Date la ascuțit. Cine să le ascuță? Cînd s-au tocit zimții, smulge. Mai mult smulge decît taie. Rupe mai mult. Numai în deget dacă o scapi.. Fișșșș — harști. Fișșșș — harști. Bătrîna n-are grijă. Uite la degetele ei. Chiar dacă ar scăpa seceră, tot n-ar ajunge la sînge. Poate nici n-are sînge. E de lut. S-a transformat toată-n pămînt. Ridică sus mănunchiul și-și privi mîna. Așa or să ajungă și degetele mele? „Ale mele pe care le-a sărutat... Le-a sărutat? Cine le-a sărutat. Cum intră pămîntul în om? Cînd intră? Pe nesimțite, pe încetul, cînd e uscăciunea mai mare, prin gură, prin praf, prin ochi, prin urechi, prin mîini. Dumnezeu! O să mă duc la el, să mă scoată de-aici. Nu mai pot. Numai insolăția. De n-ar arde atît soarele! Ce spunea? L-am văzut? Oare l-am întîlnit cu adevărat? Poate acolo la mare. lîl lăsase la mare lîngă veverița roșcată, între valurile curate, înpumate, și veverița roșcată. Acolo totul era curat, parcă era plămădit din aer... și el din aer.

Sări în sus.

— Negostina! ziceai de un om. Unde-i?

— Ce om?

Își încorda ochii și-l văzu.

— Uite-1!

— Doamne, fată, cum vine! Parcă-I trage umbra-ndărăt. Parcă ar fi îrahămat la umbră!

Bătrîna își desdoi șalele, răsuflă puternic, toată numai o apă, parcă se îneca, apoi tot mai lung și mai liniștit, ca prin somn se uită ca la

se



ceva vrăjit. Parcă vedea ceva la care se gândise neîncetat, demult, și ce vedea era chiar dorința sau gândul ei împlinit. „De aici nu mai poți scăpa, numai dacă ai boală grea căreia nu au ei ce să-i facă, sau o boală molipsitoare. Ca de exemplu mama sau tata cuiva este pe moarte sau chiar mort, cu certificat de la medic sau de la primărie pentru acest caz”.

— Parcă-i el — șopti. Aș vrea să fie el, dar simt că nu-i el.

— Cine, mamă ?

— Cum cine ? Tu nu-l simți ?! Tu nu-l simți venind niciodată pe Toma ?

— Tom ? Ba da, mamă, dar el e... Cu el e altceva — se răzgîndi Negostina. Nu vine așa. Apoi se lumină... și se înveseli brusc. Dar, știi chiar vine ! Dar asta în somn.

— Ești o proastă, nu așa — o repezi bătrîna. Să-l simți ziua, cu ochii deschiși.

„Sîntem la un loc cu prizonierii la muncă. Sîntem tratați mai rău ca prizonierii. Murim de foame. Sîntem obligați să muncim douăsprezece ore pe zi și cîștigăm o sută patruzeci de mărci...”.

— îl simt și ziua, dar acum nu mai vrea să vină. Nu știu ce-i cu el. Parcă-i supărat pe mine, nu știu ce i-am făcut. Să nu fi pățit ceva.

— Dacă ar fi el, așa cum vine, înhămat la umbră, l-ai cunoaște ?

— Nu știu, mamă. E prea departe. Și Tom, ți-am mai spus, nu poate veni așa.

— N-are a face ! Dar nu-i el. Nici Nelu.

„V-am scris opt scrisori în care v-am scris numai de bine ca să poată ajunge, căci altfel le rupe la cenzura din Viena. Scriu această scrisoare printr-un om bolnav pe care l-am cîștigat cu cincisute de lei, bani românești, numai ca să v-o aducă. Dar totodată cu scrisoarea sînt și eu fugit din lagăr”.

— Nici Toma, nici Nelu. I-aș simți.

— După ce ?

— Asta nu pot spune. Cînd o să fii mamă, o să știi singură. Acum hai să mai secerăm, pînă ajunge.

„Dacă reușesc să trec granița germană și de controlul de la Viena...”

— L-am visat as-noapte...

„Să știi că sînt în Bulgaria și vă voi scrie”.

— Lasă visele. Și azi dimineață parcă ziceai că te-ai trezit în grădina lui tată-tu. Visele te-mbată. Ce ți-a spus ofițerul ? Ce voia ?

— Să mă întîlnesc cu el. Ți-am mai spus. Zicea că se interesează de Tom.

— Altă treabă n-are ?

— Ți-am spus să nu mai vorbim de asta. Poate n-are.

— Trimite pe una din fetele acelea să se ducă. Poate-i om de treabă.

— Și dacă nu-i ?

— Or să fie împăcați amîndoi. Nici ea nu-i. Dar de ce vine-așa greu ? Parcă-i împiedicat ! Hai, omule ! Hai, o dată !

„...iar dacă nu, înseamnă că m-au prins și sînt internat în lagărul de pedeapsă nr. 21”.

— Și dacă m-aș duce eu...

— Dacă ai fi de capul tău, poate te-ai duce. Dar omul ăsta se mișcă prea încet. Hai o dată, împiedicatule. Hai că mi s-a făcut foame de cînd te aștept.

„In acest caz trimiteți-mi o telegramă că unul din voi a murit, Tom sau Miluță, sau cumnata, sau alt caz...". Vine ca la moarte. Se teme! Uite, uite la el! Pare-i chior! Mă, ehiorule — începu să strige. Nu vezi că nu-i nimeni? Hai mai repede.

— Vin! Stai că vin! se auzi glasul lui stins ca o șoaptă ieșită din fundul pământului, și bătrîna-și făcu o cruce.

— M - a auzit — spuse și păru speriată.

— Un dezertor! icni 'Negostina. Sau un fugit. Un evadat!

„Băgați-mă voluntar și chemați-mă prin legăție sau prin orice, numai salvați-mă căci altfel nu mai este cu putință să ne vedem".

— Păi, ce credeai? spuse bătrîna și se gheboși la pămînt, se-n-groapă din nou în grîu.

„Sînt și bolnav, gol, dezbrăcat, prin clima asta nordică aproape de Marea Baltică, dacă voi vedea că e cu neputință să mă întorc, mă voi sinucide, cum au și făcut unii, în felul acesta voi scăpa de toate".

De la imășul vitelor pînă la ele era o zvîrlitură de băț, o zvîrlitură de băț de la postata începută din capătul ogorului, dar omul părea că nu va mai străbate niciodată distanța aceea.

Apoi -ce se-ntîmplă ou el, se sperie sau ce, începu să fugă. Dai- nu fugea cum se fuge, parcă se fărîma în bucăți și se aduna și iarăși se fărîma, aruncîndu-și mîinile și picioarele și-nainte de-a ajunge la jumătatea postatei, se prăbuși. Căzu ca fața-n miriște, c-un umăr întors și-un picior chircit și ele săriră să-l ridice. Un miros acru și întepător de sudoare și mahorcă le năpădi, parcă luaseră în brațe un sac cu pleavă dospită și omul se agăță de brațele ei, cu ochii holbați, cu gura strîmbă, •horcînd zgomotos.

— Te doare ceva? Ți-e rău? Ce te doare? întrebă bătrîna și-i așeză brațele în lungul pieptului, îl descheie la cămașă, și-i făcu vînt cu palmele, să-l răcorească. Poate de căldură — spuse. De ce-ai alergat? Veneai așa, ce te-a apucat s-o iei la goană — îl dojeni ea și glasul, sau dojana sau poate adierea aceea abia simțită — venită de la palmele ei, păreau să-i facă bine.

„Aș prefera să fac închisoare la Văcărești sau la Galata și să nu fiu aici".

Avea fața scofilcită, vînată pe sub ochi, și ochii sticloși și holbați, trași în fundul capului. Pe tîmplele scobite și-n pomeții obrazilor îi rămăseseră dungile cenușii de sudoare, cum se amestecaseră ou colbul și se uscaseră. Sufla greu dar nu mai horcăia. Pieptul uscat, cu coastele ieșite se cutremura în răstimpuri, mîinile i se strîngeau convulsiv pe brațul bătrînei, dar se liniștea pe-ncetul, spaima care-i holba ochii -slăbea, se-ndepărta și omul la un moment dat închise pleoapele gemând apoi și le deschise și se uită lung de la bătrîna la noră.

„Să stau eu pînă se termină războiul. Inchipuiți-vă cînd se va termina războiul, abia începe cu America și Anglia!"

Se ridică icnind, se uită de jur-împrejur și o lumină de zîmbet îi trecu peste față.

— Lăsați-mă aici — șopti străinul cu zîmbetul acela speriat, și-și luă mîinile de pe brațul bătrînei. 'Chiar o împinse ușurel, fără vlagă, să plece de-acolo. Vedeți-vă de treabă și lăsați-mă aici — spuse — și de sfortare i se aprinseră obrazii pămîntii și-i asudă fruntea.

„Este cu neputință, că de altfel eu nici nu mai pot îndura mai mult decît maximum un an".

— Nu vorbi — spuse bătrîna. Odihnește-te!

— Lasă-mă — se rugă el. E așa parcă .aș fi ajuns acasă. Dacă aș putea, v-aș ajuta și la strîns. Numai să-mi vin în fire...

Se-ngropară în grîu, începură să secere și din cînd în cînd întorceau capetele și se uitau la el peste umăr.

„Pleacă zilnic, noaptea, cite cinci-șase băieți, în diferite direcții, în Franța neocupată, în Olanda, îndărăt în România și unde văd cu ochii”.

— Vii de-acolo? întrebă bătrîna și îndreptîndu-și trupul aștepta în picioare răspunsul.

Străinul nu spuse nimic.

Negostina se ruită și-l văzu mișcîndu-se căznit, cu mișcări rupte, parcă zvîrlite din el, cum alergase încoace. Se propti în palme, se ridică și rămase rezemat în coate, privind cîmpul din fața lui și pe ele-n picioare, cu secerile în miini.

— Știți? Ați aflat ceva?

— Ce să știm, omule? Ce să aflăm?

— Nimic, nimic, șopti străinul și se lăsă moale la pămînt.

„Terminînd, repet încă o dată că miine 19 decembrie 1942, plec din lagăr într-un transport de bulgari”.

— Stai, stai, odihnește-te — spuse bătrîna. Tot așteptîndu-te, nici n-am mîncat. Te-am zărit de departe. Te urmărește cineva.

— Poate. Dar am ajuns acasă — spuse el.

„Dacă reușesc să trec de controlul german de la graniță...”

— Ai ajuns acasă, da. Vrei să mînînei?

„Mor în acest lagăr zilnic cincisprezece-douăzeci de prizonieri. Murim de foame. Mîncarea este în felul următor: un sfert de pîine pe zi, douăzeci de grame unt scos din cărbuni și un castron de ciorbă de cartofi fără verdeață și fără pic de grăsime”.

— Mi-i frică să nu vină. Mă tem să nu vă fac rău. Au cîini lup, cîini dresați și de cîini mi-i frică mai mult.

— De ce? îl încuraja bătrîna. Doar nu ești copil mic. Stai și te odihnește, și-ți trece.

— Am ajuns acasă — repetă el. Unde-i copilul?

— Ai ajuns acasă. Odihnește-te!

„...dacă nu voi fi în lagărul nr. 21. În orice caz să nu vă mai gîndiți la mine”.

— Dar de ce? Iar a-nceput... Auziți? Vijîie și se zbate. Pune mîna pe pămînt... Pune mîna sub mine să simți cum se zbate.

— Spune-i să tacă, — izbucni Negostina — și-și duse mîinile la cap.

— Taci, omule. Nu te mai gîndi la nimic. Odihnește-te, se rugă bătrîna.

— Am ajuns acasă.

— Ai ajuns acasă. Hai să-ți dăm de mîncare.

— Nu. Ascundeți-mă. Luați-mă de-aici. Aveți unde mă ascunde?

Se uitau la el și el le privi cu ochii holbați, se săltă pe coate, se șterse de nădușeală și mîna i se opri pe gura uscată.

— Mi-i sete — șopti. M-ascundeți?

— Dă-i să bea — porunci bătrîna și ascultă ca o șoaptă îngrozită, vocea băiatului ei: „Aici sînt de toate națiile prizonieri: ruși, belgieni, olandezi, francezi, polonezi, apoi din aliați, italieni, unguri, cehi, slovaci, croați, bulgari și cei din urmă nenorociții de români!”

Se lăsă moale în țarină cu picioarele adunate sub ea și rămase nemișcată ca o momîie de lut. „Sînt și negri africani”. Ședea și-! privea,

nu-și mai lua ochii de pe el. „Dacă nu vrei să muncești unde vor ei, te bagă în lagărul de pedeapsă nr. 21, mai îngrozitor ca o închisoare”. Buzele-i tremurau nestăpinit și fața ei avea ceva orb și absent. Tremura toată, asudă și i se făcu sete. O sete care-i ardea gitlejul și pieptul și-o simțea urcându-i-se ca o amețală pînă-n cap. „Mor în acest lagăr zilnic cincisprezece-douăzeci de prizonieri. Unii se sting de foame, alții de sete și boli...”

— Tu, Negostina — șopti și vocea îi era uscată și aspră, parcă se împrăștia și se sfărîma în aer ca o țărînă. Ce tot descînți acolo? Dă-i omului să bea! Hai o dată!

— Au dat furnicile. Afurisitele astea se bagă peste tot — spuse ea și îngenunchind lîngă străin, îi întinse să bea.

Acesta scoase un sunet moale din gît, apucă lacom ulciorul cu miinile tremurînde și ochii îi luciră. Bău hulpav, cu sorbituri mari,, eogîlț-cogîlț, care alunecau ca niște lostopane și apa i se revărsa din gură, șiruindu-i pe bărbie și piept. Dinții îi clănțăneau pe gura ulciorului și ochi-i creșteau în cap, alburii și se mișcau repede, lucioși și sălbatici în orbitele negre, parcă i-ar fi fost teamă să nu se repeadă cineva, să-i smulgă ulciorul.

„Pe mine m-au dat la lopată cu încă cincizeci-șaizeci de inși să aruncăm praful și cenușa de la cărbunii rămași, de unde s-a scos fierul, pe niște curele care sînt la doi metri înălțime. Of, dumnezeule, gemu bătrîna. Puteți să vă închipuiți cît praf îmi cade în cap, îmi intră în ochi și-n gură”.

Cu cămașa pe el, duhnind a sudoare ca un cal scos din ham, cu capul gol și barba cîlțoasă, murdară, acoperindu-i ca o miriște dureroasă obrazii și nodul din gitlej, ce i se zbătea spasmodic împingînd în jos cogîlțurile de apă, străinul părea crescut de-aeolo, de-a dreptul din pămînt.

Pieptul și umerii îi zvicneau, horcăia încîndu-se, bînd fără socoteală, c-o lăcomie smintită, și bătrîna se sperie deodată, înșfacă ulciorul și ștergîndu-l cu podul palmei de cîteva ori apăsasat, se săltă pe genunchi să-i vină mai la îndemîină și bău și ea.

„Murim de sete. De foame, de sete și frig”.

Ca și cum și-ar fi pierdut sprijinul, străinul se clătina brusc, ca sub o izbitură primită prin pămînt. Fața i se schimonosi, scoase un țipăt urmat de-un vaier prelung, și-ncepu să se zbată.

— Mamă, mamă, repede! Ce are? strigă Negostina.

•— I s-a făcut rău — spuse bătrîna și-aruncă apa din ulcior peste el. A băut lacom pe inima goală și l-a apucat greața.

— Să nu fie rănit — spuse Negostina. Uite sînge. Uite urme de sînge.

Străinul scoase un alt țipăt și nu putură nici măcar să pună mîna pe el, așa se zbătea, cu dinții încleștați, cu ochii sticloși, parcă se lupta c-un duh rău și batjocoritor ascuns pe undeva, iscat din nevăzutul pămîntului, din puterea nopții care venea, de coase și cuțite ascuțite sfirtecat pe dinăuntru, crîmponit și mistuit, făcîndu-l să se zbată, parcă-l schihuia ducă-se pe pustii și pe codri.

„Doamne, Dumnezeule” — bolborosea bătrîna. Pe pădure și pe pustietăți! Și aceeași bolboroseală ieșea parcă și din gura străinului — pu-pu-pu-pu — făcea neputîndu-și stăpîni buzele, și aerul îi ieșea pe nas și pe gură, scurt și șuierător — pu-pu-pup-pu... lovindu-se mereu cu capul, izbindu-se de pămînt, parcă încerca printr-o ultimă sfortare

să-și facă loc și să intre în pământ, să scape, să se liniștească sau să se ridice și să fugă cât mai departe de locul acela, de duhul blestemat care se cuibărise în el.

— Gata, moare! Moare! Uite-1 că moare! strigă Negostina.

— Doamne, Dumnezeule! Doamne, Dumnezeule! Tatăl nostru carele ești în ceruri — bolborosi bătrina fierbinte, căzînd cu genunchii în țarină și prinse să însăile cruci grăbite deasupra muribundului. Ai grijă, doamne, de acest biet suflet de creștin chinuit, doamne și de băieții mei, de băietu meu, de Nelu, doamne, acum și pururea și-n vecii vecilor, amin. Acum și pururea, amin! Amin și pururea. Ah. 'Dumnezeule, țipă disperată și aplecîndu-se atinse cu mina fruntea străinului.

Fruntea era rece.

— Dumnezeule! Doamne, Dumnezeule! A murit — șopti. S-a liniștit — și rămase parcă moartă și ea, tăcută, privind în neștire obrazul supt, golit de singe, ca o mască halucinantă, cu gura strîmbă, schimonosită, cu fruntea cretoasă și-nerețită de încordare.

O încordare surdă, cutremurătoare, ca și cum mintea care se-ntu-necase în ultima ei licărire ar mai fi vrut să cuprindă și să-nțeleagă lucrul acela simplu și de nepătruns care era însăși viața și moartea sa, și omul de stinsese ou încordarea aceea pe față.

„Ah, Dumnezeule, uite și moartea! Asta-i moartea” — își repetă într-una, buimacă, Negostina. Moartea a venit lîngă mine. Mă doare capul. Trebuie să fac ceva și nu mai știu ce. Am uitat. Mă doare capul. Ce "Dumnezeu să fac? Își plecă fața și se uită și văzu moartea la picioarele sale. Se urcă pe mine, își zise și-i veni s-o ia la fugă. Dar nu putea. O durea capul și nu putea nimic. Dacă toată eîmpia din jur ar fi fost apă, fie chiar și nemișcată, ca o mare vrăjită, ar fi strîns buzele și dinții, ar fi închis ochii și s-ar fi aruncat în adineimea răcoroasă, curată, fierbinte, să se spele, curată, fierbinte, să se frigă de țarină afară de moarte. Dar pământul era piatră, cuptor, soare, o ținea pe loc și o topea și nu era nimic de făcut decît să moară, și ridică fruntea și privi drept înainte spre soare — asfințea? răsărea? se mișca încet atingînd aproape eîmpia și lovind-o între ochi și în cap. Pu — pu — pu — îi zvîcneau tîmplele și singele-n ochi, pu — pu — pup și soarele se-ntindea și sîngera pe eîmpie, umplea aerul și tîmplele și ochii ei de zvîcnituri fierbinți și ascuțite : pu — pu — pup —.

Bătrina, alături, grea ca pământul, ușoară oa zvîcniturile, șoptea făcînd mereu cruce și se ruga deasupra mortului, și Negostina aștepta să termine deși știa că chiar dacă ar termina și chiar dacă omul s-ar ridica din miriște și-ar începe să umble ca-n minunile Bibliei, ea tot nu s-ar putea mișca și nimic și nimeni n-ar mai scoate din ea frica de moarte. Sta în soare, cu picioarele, cu mîinile, cu fața descoperite, pîndînd agonia și dogoarea care se scurgea pînă în ea parcă temîndu-se să se miște, să nu înceapă a cînta sau să vadă din nou și mai dureros, sfîrșitul agoniei omenești. După o veșnicie, cînd nu mai zări nimic decît niște rotocoale și cercuri, sărînd și înerucișîndu-i-se în fața ochilor, o desluși prin întuneric pe bătrina, ridieîndu-se.

— Plecăm? S-a făcut tîrziu și-o să întirzii. Nu știi ceva de durere de cap?

— În pământ e un lacăt — spuse bătrina. Un lacăt și-o piatră. Cînd s-o urni piatra și s-o desface lacătul, primește, doamne, sufletul răposatului la loc tihnit și de verdeată, unde nu-i durere nici suspin, că el se duce singur, fără lacăt și fără piatră, și durerea și suspinul

rămîn între noi. Alină, Doamne, pe morți și ai grijă de vii, ca dacă-i omori pe totii, n-o să mai aibă cine te ruga și slava ta o să se stingă-n deșert. Acum și pururea și-n vecii, vecilor, amin. De Nelu, pe unde o fi și ce face, îndreaptă-i pașii și adă-l acasă că picioarele noastre se împiedică de piatră și capetele de lacăt și nici piatra și nici lacătul n-au dezlegare decît în moarte — c-asa-i rînduit Tu — sfîrși ea și se ridică în picioare.

— Hai, o-nghionti Negostina. Ajunge !

— Fugi acasă și adă un hîrleț — îi porunci zorită bătrîna, c-o voce schimbată. Trebuie să-l îngropăm. N-avem ce face altceva. Adă-l și pe Miluță să ne ajute. O luminare și chibrituri... Și-un lemn, un par, ce-i găsi o scîndură, pentru cruce. Repede ! Eu rămîn să-l priveghez. Am mai'stat ou morții și nu mi-i teamă. Cît e de grea piatra, lacătul nu se deschide, numai noi ne lovim mereu și ne uităm la lacăt și cine înțelege ceva ?

' — Cum să rămii ? Ce vorbe-s astea ! ? întrebă Negostina, dar nu mai așteptă răspunsul.

își muscă buzele pînă la sînge și-o rupse la fuga, ridicînd coatele și ferindu-si' fata și ochii să nu se izbească în cercurile roșu și albe, urmele soarelui' care săreau împrejurul ei pe eirnpie, improșeînd întunericul.

*Urmare în numărul viitor*

n a

de Maria Banuș

Cină,  
și aceasta-i de taină,  
jintină,  
secțiune  
pe verticală,  
pinza de apă, deasupra,  
formele dense-n lumină,  
pe masă, Plinea solară,  
sticla de vin irizată,  
final dintr-o carte de Dickens,  
tablou de gen, în pulberi de aur.  
— Ce-a spus profesorul ?  
(Ecoul fântinii:  
— Ce-a spus profesorul ?) —  
Așa mă-ntrebau și pe mine,  
și eu, o frunză, pluteam,  
copil gălbui, poticnit printre formele dense  
— Cum ții furculița ? —  
(Și iarăși, din ocne, ecoul)  
Mama, actorul ce-ntreabă,  
cu ton adecuat, de mamă, la cină,  
cu ton cabotin, de om printre oameni,  
sînt eu, o frunză, copilul gălbui,  
poticnit printre forme tari și vrăjmașe.  
Fîntînă, aici, la răscruce,  
o cină-n undele mici de lumină, deasupra,  
vorbe ușoare, aceleași:  
•— Ține-te drept ' .  
— Ce-a spus profesorul ? —  
motiv muzical care trece  
prin vii și prin morți,  
prin pături de humă,  
prin stratul memoriei lichide..  
Mîncăm și la masă cu noi stă și timpul,  
bătrîn croitor, el coase mereu, nevăzut, —  
într-un colț, umil, suveran, pretutindeni,  
prezent în tabloul de gen,

adînc în substanța culorilor,  
în tragic ulei luminos,  
el coase mereu,  
însăilează panouri suple de umbre,  
trece un fir muzical prin acul subțire,  
clipele vechi și noi le prinde-mpreună,  
în clopot de falduri,  
în baldachinul lichid de nor și lumină,  
sub care-mplinim cina de taină.  
Fîntînă, amestecatele vîrste și glasuri,  
dinții lor tineri mușcă din aer, nerăbdător,  
bicepsii joacă sub mîneca scurtă-a cămășii,  
zvicnește-un cuțit în afară,  
și sfișie pînzele moi ale clipei,  
clopot gîngaș,  
cină de taină și despărțire,  
fîntînă, răscruce,  
săgeți indicînd drumuri străine, opuse,  
pe tărîmuri faste, nefaste,  
pe cărarea de sus,  
șerpuitoare-n frunziș de lumină,  
unde ei au pătruns —  
prin viscerală penumbră-a fîntînii  
în care alunec  
tot mai afund,  
de unde mai văd,  
mai aud,  
stranii frînturi dintr-un rol,  
jucat cu ritualele gesturi,  
de copil — de bătrîna —

## S c r i s o r i

de Nina Cassian

Ți-aș fi scris mai demult, dar am așteptat  
întîi să fiu în afara singurătății, adică  
în afara aceluî ținut în care copacii  
stau în poziție de rugă,  
îngenunchiați înăuntrul lor,  
și rîurile curg de asemeni înăuntrul lor,  
jiindu-și totodată trup și suflet,  
cu neputință de deosebit; am așteptat  
să plece și păianjenul care  
se desenase singur cu un vîrf de argînt pe umărul meu,  
și iată-mă acum, gata să-ți spun  
că nu te iubesc.



i

f        *Stau pe un acoperiș oblic de tablă verde,  
in plin soare, aș putea luneca,  
dar cuiul soarelui mă pironeste  
și cerul însuși dispune norii perpendicular pe mine, încît  
mă fixează în ordinea lui, și sînt ca un Hol  
de aur verde, cu un ochi mai mare decît celălalt,  
și cu o ureche lungă, — cei tiare m-au făcut  
au fost asimetrice — stau pe acoperișul înclinat  
|        și-mi amintesc dunga oblică a părului  
pe fruntea ta, întreaga ta făptură oblică  
in raport cu universul și cu mine,  
J        unghiul trupului tău indicînd un punct cardinal mistefio's  
— și-ți spun că nu te iubesc.  
t*

### III

*Aveai o tăcere pe care puteam construi un oraș.  
Nu se clintea nimic, zideam în gol,  
,        într-un gol sclipitor de fulgere inspirate.  
Odată am construit chiar o planetă,  
cu munți mătăsoși, în formă de păsări adormite,  
• cu trei cascade în care înfipsesem cîte  
șapte pești violeți și undeva, țin minte,  
ingropasem în acel sol inventat, un obiect  
pentru noi, numai al nostru, care  
'        era însuși sensul planetei, sursa ei de uraniu. O,  
tăcerea ta — dar poate nu auzeam eu,  
poate că tu cîntai între timp, sau ridjeai, sau iurlai,  
iar tăcerea nu era decît o formă aparte  
•        a cîntecului, a rîsului, a urletului tău,  
poate că tăcerea ta era de fapt planeta necunoscută intens populată,  
' iar -eu nu clădeam în gol isclipitor  
ci încercam doar să acopăr ceva existent,  
•        așa cum acoperi un bolnav de friguri  
cu o pătură, cu încă una, cu paltonul, •  
cu patru perne — pînă nu se mai vede,  
— dar nu te iubesc.*

j        -

### IV

*îți scriu această a patra scrisoare  
într-o odaie de lemn, la o masă de lemn,  
'        lemn pretutindeni, îngrozitor de mult lemn,*

și pretutindeni inscripții, cu cerneală,  
cu creion chimic, cu vârjul cuțitului,  
nume, date, privighetori, trenuri,  
chei. (Poți descuia un  
tren cu cheia și poți călca privighetoarea  
amorțită pe șine și să te iscălești  
și să pui data). Mi-e frică.  
Dincolo de cadrul de lemn al ferestrei  
palpită mîneca întunecată a bradului  
noapții, într-o noapte,  
m-ai așteptat, era vară, pe pat așezaseși cărțile mele.  
Cînd am intrat, m-am văzut,  
poate că nu trebuia să înlocuiesc  
trupul meu de cărți, de hîrtie, de lemn,  
cu trupul meu trecător, așa gîndesc 'aefum  
cînd nu te iubesc.

## V

Dacă ai încerca să arunci în mine  
cu luni, cu marți, cu miercuri,  
luni, marți și miercuri ar ricoșa  
și ar cădea la pămînt fără sunet,  
joi și vineri  
nu mă mai pot răni,  
nu-mi pot lăsa nici măcar semnul  
ca o minusculă umbrelă japoneză, al vaccinului,  
joi și vineri nu au putere,  
duminică — nu știu ce-nseamnă duminică,  
•— nu te iubesc.

## VI

Stau acum și mă uit în oglindă.  
Pot întineri și pot îmbătrîni după plac.  
Dacă vreau, pot să semăn cu un animal  
sau cu o plantă, sau chiar  
cu desenul tehnic al unui aparat de zbor.  
Peste toate înfățișările mele ai curs odată tu  
ca o lavă vulcanică, ba nu, m-am împietrit,  
dovadă evenimentele din oglindă,  
anotimpurile ei contopite,  
mutațiile, și mai ales mîna mea  
care ți-a sprijinit cîndva ochii

să nu cadă din orbite ca două -picături imense  
și care scrie acum că  
iată, nu te iubesc.

## VII

fi șaptea scrisoare ți-o scriu rezemată de zidul  
unui tribunal.  
îmi amintesc gura ta oblică,  
îmbrățișarea cu care mă sugrumai,  
tot fastul acelei săli de bal  
în care erorile mele s-au îndrăgostit  
una de alta, la prima vedere,  
faptul că ai lăsat clepsidra să cadă, că, brusc,  
timpul m-a părăsit,  
si-mi amintesc gestul cu care m-ai trimis la moarte.  
Stau rezemată de zidul unui tribunal,  
dar voi spune doar atât:  
Nu te iubesc.  
Și voi spune din nou : Nu te iubesc.  
Atât. Nu te iubesc.  
Nu te iubesc.

**Veronica Porumbaeu**

## Variații pe o temă în albastru

Da : sufletele-n viață fără pată  
pictate-au fost cu fețe de copil,  
în poala unui sfânt mărunț, umil,  
cu fruntea peste vremi înnegurată,

ori în ștergar brodat cu fir subtil  
de slavă, și-n vecie le desfată  
cu-nmlădierea vocilor, o ceată  
de îngeri, însoțindu-se c-un tril

de harfe străvezii. Și-apoi, zugravul,  
nedrămuț iubindu-le candoarea,  
le-ncinse-n aur pur îngîndurarea  
să n-o atingă ploile, nici praful,  
și se retrase, cu-o albastră haină,  
la Voroneț, în colțul său de taină.

## I s p a ș ă

*Din pensulă, un smoc de trăsături,  
șerpuitor purtate prin cenușă.  
Strîmbat de chin, la dreapta, lîngă ușă,  
un șir ciudat de capete, cu guri*

*căscate-ori zăvorite. Pungi de gușă  
ori cearcăne puhave. Ochi impuri.  
Și descărnate fețe, de torturi,  
cu glasul mort sub cîlții din călușă.*

*Multiplicat, un palid-gol obraz,  
din care și paleta și-a retras  
nuanțele, în cele patru scînduri  
răspwtrezite-n țărână. Fără gînduri,  
portrete reci, de-a pururea damnate  
la neculoare, pentru mari păcate.*

## Psalmistul cu cobză

*Cine primește-n nouri și salută  
acest alai imaculat și blind  
de suflete-n copilăresc veșmînt ?  
E Regele David c-o alăută.*

*Cine topește vremile curgînd  
pe povîrnișuri veșnic în dispută,  
într-o suavă, mie cunoscută  
suire a culorilor în cînt ?*

*Cine alină veghile de spaimă  
cu filfiri de fragede măsuri,  
și doinele și psalmii, cînt și vaer,  
din care veacuri au vibrat în aer ?  
în gamele ce vechiul vînt îngaimă,  
de unde noul murmur de păduri ?*

Voroneț, martie 1966

Serbam Bascovici

## S-a stins o lumină

S-a stins o lumină la hanul  
în care pe toți v-am primit...  
Dar Ucăre crama-i de struguri  
Si-n poarta ogrăzii castanul  
Cu suflet din stele-a urzit  
Surisuri ce-i pUpăie-n muguri.

Veniți toți din drumuri, de'seară  
La cină, n-am uși cu  
De vreți și culcuș, ca-n stupine  
Vin visele-n roiuri, de ceara  
Ard candele, doar în pridvor  
f. stins o lumină la mine.

Veniți toți din reci nopți de ploaie...  
Lăuntrice focuri vi le-am  
Aprins azurate-n camme...  
fcald chiar cAnd ?fre ^W^A  
vînt pe la ? J ne  
Stins azi ca-n pleoape la mine.

Dar dacă s-ar trece tot jarul  
Si buhna-ntre grinzi ar cobî  
Strigare-aș prin neguri afara  
Să-mi vie în tropot ^garul  
Sub geamul cernit mi-ar luci  
O spadă la șold ca o para.

Si cînd din copită mai tare  
Mi-ar bate la scara \* " ^ t  
Doar sufletul meu l-ar ^  
Să-l ducă prin noaptea cea mare  
Cînd hanul în beznă V^ut  
Lumina din urma și-ar stinge.

## Tot inima

**Tnt** inima bate și-aici  
Ca-n valuri și-n frunzele vie n  
Cal stele cu pulsul blindețn  
Can spin palpitînd la furnici.

Chiar mînge de-o crezi Iacei mici,  
Sau dor cînd n-au ușe parețu,  
Tot inima bate și-aici.

Dar dacă la piept un arici  
L-ai strâns când nu-s prieteni drumeții.  
Iertarea e leacul tristeții  
Cu mâna la frunte când zici:  
Tot inima bate și-aici.

## Cî n t e c

de Sorin Stoian

Frumoasă toamnă cu oglinzi adinei,  
Cu drumuri de mesteceni peste care  
Se-acleacă luna roșie, târziu,  
Egală pentru visători, cu sunet  
De aur, în ulcioare de lumină...  
Cu mere dulci și proaspete și blinde...

Frumoasă toamnă peste-un lac albastru,  
• în inimă de codri ruginiți  
Departa-n Ipotești când vine seara,  
Și sună cornul tulburat, încet,  
Și cade bruma peste vii, subțire  
Cu umbra întristatului poet...

Frumoasă toamnă poposind la hanuri,  
Lîngă drumeții cu sufletul frumos,  
Cu vin de viață lungă povestind...  
• Baladele stejarilor puternici...

Frumoasă toamnă, pururi visătoare,  
Tu care vii în oameni cu argint  
Și cu povești de seară murmurate,  
în parcurile cu fîntini de-azur,  
Răsfrînge-ți chipul în oglinzi de aur,  
Pe-al patriei prea fermecat contur...  
Fă serile rrdai lungi și mai bogate,  
în cîntece de plopi tidburători  
Și toarnă vin în inimile noastre,  
Frumoasă toamnă, pară de culori...  
încît târziu de-atîta bogăție  
• Ce strălucește pe acest pămînt  
Cu aur negru, cerbi de armonie,  
Ne vom preface-n cîntece, vibrînd...

# SCRIITORI ROMÂNI COM K M I M m V M

## Poezia lui Lucian Blaga (I)

(„Poemele luminii”, „Pașii Profetului”)

de N. Tertulian

*Tfjâl* Opera lui Lucian Blaga reprezintă o problemă istoricului literaturii și culturii probleme pasionante și complexe. Oricare ar fi zona particulară a acestei opere bogate pe care ar aborda-o cercetătorul: gândirea metafizică a filosofului, poezia lirică sau lucrările dramatice — profolema-eheie pe care va trebui să o soluționeze va fi aceea de a descoperi nucleul vital, celula generatoare a personalității din care s-au dezvoltat printr-o impresionantă creștere arborescentă diversele ramuri ale creației blagiene. La o privire superficială s-ar putea forma impresia că între exuberanța vitalistă din „Poemele luminii”, cultul organicității vieții din „Pașii Profetului”, drama metafizică din „în marea trecere” sau „Lauda Somnului” și metafizica „misterului potențat” sau teoria cenzurii transcendente nu ar exista o legătură sensibilă și directă, că studiul poeziei și filozofiei lui Blaga se pot desfășura relativ autonom. În „Istoria literaturii române” G. Călinescu a studiat într-adevăr separat (împins și de nevoi metodologice dictate, de arhitectura lucrării) poezia și filozofia lui Blaga, analiza poeziei desfășurându-se fără a se face apel la filozofia poetului, dar în finalul „Principiilor de estetică” criticul formula un avertisment reve-

labor „Un critic fără cultură filozofică, fără Wal'tans'cbauung e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof?” Fără îndoială, judecând lucrurile *in abstracto* sau *sub speculae absoluți*, s-ar putea concepe și o separație radicală a celor două planuri în activitatea uneia și aceleiași personalități: filozoful de tip științific tinde într-adevăr la un maximum de *obiectivitate* a propozițiilor și teoremelor sale, la epurarea lor de orice coeficient de subiectivitate, la „dezantropologizarea” rezultatelor investigațiilor sale, în timp ce o operă lirică, care nu ar fi impregnată integral de subiectivitatea poetului, este un nonsens, o contradicție în termeni. Extrapolind lucrurile din domeniul filozofiei în cel al unei științe exacte, apare evident că poezia lui Ion Barfoiu poate fi studiată fără a se face apel la rezultatele cercetărilor poetului în zona algebrei superioare. Teoretic este de conceput și cazul unui poet și filozof, care în fiecare zonă a activității sale ar porni de la aspecte diferite ale vieții, autascopia lirică din versurile sale și teoremele sale cosmologice situându-se în planuri de creație spirituală radical deosebite, (un Croce ar fi subscris bucuros o asemenea viziune a

lucrurilor). Dar Blaga nu s-a vrut nici un moment un filozof în sensul „științific” al cuvântului, ci dimpotrivă s-a considerat un metafizician, autorul unei lumi siui-generis creată de speculația și imaginația sa : filozofia era pentru Blaga un act prin definiție **subiectiv**, expresia necesară a unei personalități **singulare**. Poezia și filozofia apar aci ca două trunchiuri ale aceluiași arbore. O serie de publiciști s-au arătat iritați de tendința de a acorda sub raport metodologic prioritate analizei filozofiei cu prilejul studierii operei lui Blaga și de tendința de a raporta analiza poeziei la cea precedentă a filozofiei : teama latentă sau explicită a multora, era ca o judecată în multe privințe negativă a valabilității sistemului filozofic să nu afecteze, printr-un transfer mecanic, judecata de valoare asupra poetului. Problema centrală nu este însă una de ordin metodologic, ci constă în a descoperi identitatea structurală a motivelor inspiratoare atât ale poeziei cât și ale filozofiei, subliniindu-se totodată diferențele calitative între aceste două forme de expresie ale personalității blagiene, dictate de însăși natura lor bine distinctă. Poezia și filozofia lui Blaga exprimă o poziție identică în fața realității, se mișcă în cadre și tipare comune, sint consubstanțiale una alteia — dar în timp ce poezia lirică ne oferă itinerariul raporturilor poetului cu universul în starea lor genuină, ne oferă imaginea avatarurilor și aspirațiilor sale **in statu nascendi**, evocând prin însăși natura ei elanurile, tristețile, aprehensiunile, convulsiile și **catharsisul** sensibilității liricului Blaga, filozofia va exprima direcția aspirațiilor scriitorului în forma solidificată a abstracțiunilor și a unui eșafodaj conceptual de natură pur teoretică.

O propozițiune centrală a sistemului filozofic blagian ; omul nu devine cu adevărat om decât atunci cind depășește activitatea imediată, strict specializată, cu caracter pur utilitar („biologic” va zice Blaga) și cind se ridică

deasupra ei minat de o aspirație către totalitate, către zări „dezmarginite”, intrând în „orizontul misterului” are un caracter pur filozofic și se supune inevitabil rigorilor analizei critice filozofice. Resorturile secrete ale acestei atitudini filozofice ni se desvăluie însă cu maximum de elocvență urmărind dialectica sensibilității poetului în poezia sa lirică sau dramatică, acolo unde jocul resentimentelor și aspirațiilor sale se materializează într-o formă transparentă, purtind sigiliul concretului și trăirii directe.

Poezia care deschide volumul de debut al poetului : „Poemele luminii” are un sens programatic. Atracția lui Blaga pentru zona „tainei” și a „misterului” ni se desvăluie ca o atracție pentru viața organică, pentru alchimia misterioasă a proceselor firii : descompunerea universului în tiparele unei logici abstracte îi trezește antipatia, fiind echivalentă cu sterilizarea și mortificarea, cu claritatea prozaică a lumii comune. „Sporirea tainei” capătă în poezia lui Blaga sensul protejării minunilor și frumuseților imanente ale lumii ; universul este privit „organismic”, ca o imensă corolă și aspirația poetului este de a vedea perpetuate și potențate formele de viață naturală, tainele ascunse „în fiori, în ochi, pe buze ori morminte” :

„Lumina altora  
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns  
în adâncimi de întuneric,  
dar eu,  
eu cu lumina mea sporesc a lumii  
taină”.

Conceptul de „mister” va juca un rol central în sistemul filozofic blagian. Teoria cunoașterii elaborată de Blaga. va avea ca obiectiv primordial ideea de „potențare” a misterului, prefigurată în poezia citată mai sus prin gestul de „sporire a tainei”. În mișcarea lirică a acestei poezii, acțiunii descendente a intelectului uscat și rece, exprimând o lume îmbucătățită și searbădă, i se opune gestul ascendent, de îmbrățișare generoasă a minunilor și tainelor lumii.





nare din zilele genezei. Îmbrățișarea mistuitoare a îndrăgostiților în noapte este proiectată pe fundalul pământului aprins într-un incendiu sui-generis de virtuțel stelelor căzătoare

„In zori cînd ziua va aprinde noaptea,  
cînd scrumul nopții o să piară dus  
de-un vînt spre apus,  
în zori de zi aș vrea să fim și noi  
cenușă,  
noi și — pămîntul”.

(„Noi și pămîntul”)

Contemplînd ochii negri ai iubitei, poetul descoperă în ei izvorul mării de întuneric a tainicei nopți înconjurătoare („Izvorul nopții”). într-o visată ascensiune pe un pisc, îi aude numele răsfrînt de bolta cerului („Sus”). întins pe iarbă alături de ea într-o zi de vară, cufundați într-o tăcere ireală, aude în adâncurile pămîntului bătaia inimii ei („Pămîntul”). Locul geometric al aspirațiilor lui Blaga în acest prim volum de versuri fiind zona spațiilor desmărginite iar postura sa favorită fiind dansul frenetic și exuberant în acest „medium”, setea poetului de a se cufunda extatic în solarele vârtejuri cosmice se identifică cu însăși prezența divinității. Dumnezeu primelor versuri ale lui Blaga este o simplă denomirațiune sinonimică pentru marile sale elanuri cosmice.

„O, vreau să joc, cum niciodată n-am  
jucat!

Să nu se simtă Dumnezeu  
în mine  
un rob în temniță — încătușat”.

(„Vreau să joc !”)

Este demn de semnalat faptul că încă în acest volum de debut ideia divinității nu apare asociată cu teocratica reprezentare tradițională a unei forțe transcendente și transumane, ci apare ca simpla expresie mitică și simbolică a aspirațiilor „omenești, prea omenești” ale poetului. Impulsul caracteristic al lui Blaga

de a identifica extazul dragostei pentru femeia iubită, cu extazul în fața acestui Dumnezeu pur imanent, devine astfel perfect explicabil. îmbrățișarea erotică se transfigurează și aici într-o îmbrățișare cosmică :

„Nu-mi presimți iubirea cînd privesc  
cu patimă-n prăpastia din tine  
și-ți zic :

O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu  
mai mare !”

(„Nu-mi presimți ?”)

Există în „Poemele luminii” și altă postură lirică a poetului Blaga, aparent contrastantă cu cea definită mai sus, extrem de revelatoare însă pentru fizionomia întregii sale opere : gesticulației marilor sboruri în spațiile infinite i se alătură gestul reclusiunii din vîlmășagul imediatului într-o poezie a liniștii și a desprinderii de contingent. La umbra unui gorun, vitalitatea imediată este supusă extincției treptate și poetul are senzația că prin vine îi curg „stropi de liniște... nu de sînge”. Contactul cu lumea reală se suspendă progresiv și poetului i se pare a intui liniștea sîcriului cioplit din însuși trunchiul gorunului („Gorunul”). Altădată desprinderea din timpul imediat e sugerată printr-o imagine remarcabilă, Blaga afectînd a percepe însăși vibrația imaterialelor raze ale luminii lunare :

„Atîta liniște-i în jur de-mi pare că  
aud  
cum se izbesc de geamuri razele de  
lună”.

în acest cadru sui generis se realizează comunicarea cu „viața netrăită” a strămoșilor, după cum numai pe undele acestei liniști imateriale se perpetuează „dorul sugrumat / și frînta bucurie de viață...” a poetului însuși. Tăcerea extatică și pacea neturburată a unui „ascet de piatră” sînt evocate în „Stalactita” care începe cu versul epigramatic : „Tăcerea mi-este duhul” : „Lin / lin, / lin — picuri de lumină / și stropi de pace — cad necontenit / din cer / și împietresc — în mine”. Cum am spus, contrastul

între postura dansului frenetic în spațiile infinite și cea a cufundării în atmosfera unei liniști dematerializate, este doar aparent; cele două poziții se unifică și se echivalează prin identitatea gestului de desprindere din realitatea imediată și prin „construirea din intern” a unor *spații* adecuate aspirațiilor poetului.

Nu ne este îngăduit a uita paralelismul relativ care există între orientarea aforismelor cuprinse în micul volum: „Pietre pentru templul meu” și direcția lirică a „Poemelor luminii” (ambele volume au apărut în același an: 1919). Volumașul de cugetări debută cu un juvenil și fulminant atac la adresa concepțiilor care pun la baza lor cultul realității empirice și măsurabile (în primul rând materialismul mecanist): în opoziție cu determinismul scientist, Blaga exalta „lumea lăuntrică a idealelor, care te silesc să-ți pui în mișcare toate puterile personalității tale” (p. 34). Aversiunea la adresa utilitarismului și prozaismului realității imediate era convertită pe plan filozofic într-o aversiune la adresa materialismului „îngust”, iar idealismul moral al tânărului poet și filozof tindea să-și găsească expresia în viziunea unei expansiuni nelimitate a eu-lui și subiectivității. Setea de absolut și ardentul idealism moral nu se puteau satisface decât printr-un „eroic” act creator al subiectivității; „E vremea să înțelegem odată, că dacă în noi înșine nu găsim contactul imediat cu vecinicia, nu-l găsim nicăiri în altă parte. Năruie-se timpul, cu toate căte sînt în el: Noi sîntem tari!” (ibid. p. 6). Cel care își inaugurase activitatea publicistică scriind diverse articole entuziaste consacrate lui Bergson (în „Românul” din Arad în 1914, „intelectualismul în filozofie” în „Convorbiri literare” din 1916, ciclul din „Gazeta Transilvaniei” în același an) era ispitit să identifice realitatea „practică” cu realitatea divizată și dominată de inteligență și să-și găsească punctul de rezim în pura „durată”

a conștiinței, în fluxul purei efervescențe interioare. „Înainte de a începe lupta pe toate fronturile împotriva intelectualismului, ar trebui să ne dăm seama, că însăși viața de astăzi individuală și socială, mecanizată cum e, ne îndepărtează de adevărata viață, aruncîndu-ne în imensul gol al intelectualismului rigid și sec.” (ibid. p. 66). Este interesant de a observa că încă unul din primii comentatori ai poeziei lui Blaga, prof. I. Breazu, semnală legătura între polemica anti-intelectualistă (anti-mecanicistă!) a tânărului filozof și elanurile vitaliste ale autorului „Poemelor luminii”.

Juvenilul idealism moral, ținuta eroică și profetică — le regăsim intacte în „Poemele luminii”. Contemplîndu-și propria inimă, poetul își descopere rînd pe rînd vocația Prometeukri gata să înfrunte zeii, a cugețătorului indian înfiorat printre lotuși de contactul cu veșnicia, a martirului sîngerînd pentru o cauză sublimă și — în sfîrșit — a profetului unei alte umanități, cînd „peste veacuri lungi și goale și pustii” se va ridica o altă lume „din neamuri mari de zei”, („Inima”). Accentul final reformator — profetic, implicînd aspirația către o transformare radicală a omenirii, este caracteristic pentru exaltarea tinerescă din această fază a poeziei blagiene.

Oricît am descifra în beția infinitului și a desmărginirii din „Poemele luminii” elanurile spiritualiste și metafizice caracteristice operei de mai tîrziu a lui Lucian Blaga, nota particulară a poeziilor din acest volum o constituie realul fond de vitalitate care transpare din ritmurile lor. Rupînd cu dinții mugurii unui vlăstar primăvărat și zicîndu-și că din amarul lor vor răsări potirele de nectar, poetul își transcrie propria senzație: „și cald din temelii tresar / de-amarul tinerelor mele patimi”. Blaga descopere uneori nu fără voluptate că marile și generoasele elanuri vitale au ca substrat și jocul instinctelor primare, că oricîtă idealitate ar intra

în nobilul sentiment al dragostei, plăcerea liberei deslănțuirii a pornirilor nu joacă cel din urmă rol :

„Sînt beat de lume și-s păgân !  
Dar oare-ar rodi-n ogorul meu  
atîta rîs făr' de căldura răului ?  
Și-ar înflori pe buza ta, atîta vrajă,  
de n-ai fi frămîntată,  
Sfînto,  
de voluptatea-ascunsă a păcatului ?"  
(„Lumina raiului")

Poetul temperează în fața iubitei ideia purei spiritualități a amorului, amintindu-i că în sufletul uman puritatea coexistă printr-o dialectică specifică cu impuritatea și conchizînd „fără umbră de căință” : „Nu știi, / că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?”. În „Pax Magna” își mărturisește franc dualitatea funciară a ființei sale, descoperind voluptatea extazului cosmic în „aprinsele dimineți de vară” cînd se simte „un picur de dumnezeire pe pămînt”, dar ascultîndu-și „în nopți adinei de iarnă” și acel glas „ascuțit din întuneric”, care-i strigă „că dracul nicăieri nu ride mai acasă ,/ Ca-n pieptul meu !”. Din lectura unor asemenea poezii apare limpede ideia că nu spiritualismul rarefiat constituie vocația „Poemelor luminii”, ci că amestecul sui generis de vitalism și idealism formează mai curînd nota lor definitorie.

La apariția volumului de debut al lui Lucian Blaga, critica literară a fost frapată mai ales de talentul „imgistic” al poetului, de „creatorul de imagini integrale”. Comparațiile de genul : după cum numele săpat stîngaci în scoarța copacului devine uriaș cu trecerea anilor, tot astfel numele iubitei săpat în inima poetului crește uriaș odată cu curgerea timpului („Cresc amintirile”) — rețineau prin frecvența lor tipică atenția criticii. Eugen Lovinescu remarcă în 1922 „admirabila noutate” a comparațiilor, considerînd că „cele mai multe dintre poemele d-lui Blaga nu sînt decît, imagini cizelate și prețios încadrate...”

(„Critice”, vol. VII, p. 143). Ceea ce a rămas mai puțin observat este faptul că nu rareori aceste „imagini” și „comparații” capătă aspectul unor mici și grațioase „mituri”, fantezia poetului exercitîndu-se în a construi explicații imaginare și mici legende în jurul a diverse fenomene reale. Aceste fenomene par a deveni „complexul de semne al unui mister” — spre a utiliza terminologia de mai tîrziu a teoriei cunoașterii blagiene — și poetul tinde a ne „revela” pe plan sensibil taina ascunsă în ele. Că grația și fantezia miniaturală constituie deopotrivă particularități ale sensibilității blagiene se poate ilustra și prin delicata fantezie din „Visătorul” : păianjenul gata să se urce pe raza lunii visînd că-i un fir de-al său, poezia încheindu-se pe nota unui ușor zîmbet malițios la adresa „îndrăzneței” tentative, în „Eva”, farmecului inefabil al feminității i se desvăluie originea sui generis : întinzîndu-i mărul, cu glasul ispitei, șarpele i-a mai șoptit Evei „încet, nespuse de încet”, cîteva cuvinte misterioase, pe care nici Dumnezeu nu le-a putut auzi :

„De-atunci femeia-ascunde sub pleoape  
o taină  
și-și mișcă geana parc-ar zice  
că ea știe ceva,  
ce noi nu știm,  
ce nimenea nu știe  
nici Dumnezeu chiar”.

Lacrimile ar fi generoasa invenție a „Domnului”, dăruite lui Adam cel izgonit din paradis spre a-i învălui privirea săgetată mereu de amintirea raiului („Lacrimile”). Din simburele negru aruncat de dinții Evei după ce mușcase mărul păcatului, ar fi răsărit multe trunchiuri de copaci și în urmă copacul din lemnul căruia ar fi fost cioplită crucea lui Isus („Legendă”).

Uneori poetul se descoperă pe sine însuși ca centrul unor presimțiri și nostalgii enigmatice către zări necunoscute ; inima i se pare o scoică în care „prelung și neînțeleș” răsună zvonul unei mări fără nume : „O, voi

ajunge, voi ajunge / vreodat' pe ma-  
lul / acelei mări pe care azi / o simt /  
dar nu o văd ?"

Setea de viață și „oarbele năzuinți”  
care-i impregnează ființa, avânturile  
fără țintă precisă de care se simte  
stăpânit, nu-și pot găsi cîmpul de rea-  
lizare decît în zările cosmice desmăr-  
ginite — aceasta este pînă la urmă  
ideea care domină primul volum de  
versuri al tinărului Blaga. Poetul în-  
chină un imn de adorare stelelor, mi-  
grației lor misterioase spre zări și  
abisuri fără nume, descoperindu-și o  
afinitate deplină cu traiectoria lor cos-  
mică și cu expansiunea lor în in-  
finit.

„C-o mare de însemnuri și de oarbe  
năzuinți  
în mine  
mă-nchin luminii voastre stelelor,

Pribeag, cum sunt,  
mă simt azi cel mai singuratic suflet  
și străbătut de-avînt alerg, dar nu  
știu — unde.

Un singur gînd mi-e rază și putere :  
o stelelor nici voi n-aveți  
în drumul vostru nici o țintă,  
dar poate tocmai de aceea cuceriți  
nemărginirea !” \*)

Cel de al „doilea” volum de versuri  
al lui Blaga „Pașii profetului”, apărut

\*) In scrierea sa autobiografică „Hro-  
nicul și cîntecul vîrstelor”, evocînd pe-  
rioda studiilor la seminarul teologic  
(1916), climatul de izolare aproape to-  
tală la care-l constrîngea epoca răz-  
boiului și evoluția defavorabilă a aces-  
tuia, Blaga definea astfel starea sa de  
spirit din acel moment imediat pre-  
mergător genezei „Poemelor luminii” :  
„Golul dinafară îl compensam lăun-  
tric... în izolarea mea, mă simțeam tot  
mai mult ca un cetățean aproape fără  
tărîm, al unei patrii spirituale mai  
presus de hotare și timp. Din ozonul  
tare al patriei siderale, mă împărtă-  
șeam și eu, cum puteam, deocamdată,  
ca un mic nucleu de foc în devenire.  
Mă mișcăm fizic într-jun ocol cu dia-  
metrul de-un kilometru, dar lăuntric,  
detașat de contingențele geografice și  
istorice, mă situam într-un orizont, ce  
era al Universului” (p. 169).

în anul cînd poetul publică și miste-  
rul păgîn „Zamolxe” (1921), poate fi  
considerat opera lirică cea mai „te-  
restră” (în sensul filozofic al cuvîn-  
tului), cea mai impregnată de contac-  
tul cu materialitatea și cu sevele or-  
ganice ale lumii, cea mai îndepărtată  
de cultul transcendentelor din ansam-  
blul poeziei blagiene. Beția extatică a  
sborului în nemărginire din „Poemele  
luminii” pare să facă loc cufundării  
voluptoase în suavul și materialul uni-  
vers al unei pure *natura naturans*.

Quasi-unanimitatea criticii mai vechi  
a semnalat amprenta decisivă pe care  
ar fi pus-o nietzscheanismul asupra  
începuturilor poetice ale lui Lucian  
Blaga, văzînd în același timp în *Za-  
molxe*, de pildă, o primă încercare  
de autohtonizare a dionisicului nietz-  
scheean. „Dl. Lucian Blaga a înscris  
în literatura noastră un interesant ca-  
pitol al influenței nietzscheene... —  
scria Tudor Vianu în „Masca timpu-  
lui”. Laolaltă cu o mare parte din ti-  
neretul modern al lumii, d-l Lucian  
Blaga a vibrat cu filosoful din Naș-  
terea Tragediei, cu poetul care a pro-  
dus accentele din Ditirambii lui Dio-  
nysos și cu noua învățătură protetică  
a lui Zarathustra, dănuitorul. Ce se  
poate desprinde din această influență  
este acel sentiment frenetic al vieții  
în care constatăm cu groază și volup-  
tate fragilitatea tiparelor individuali-  
tății, mai întîiu amenințate, îndată  
apoi resorbite în curentul eliberator  
al energiei universale...”. Blaga însuși  
într-o scrisoare adresată unuia din  
primii exegeți ai poeziei sale, profe-  
sorul Petre Drăghici, părea să recu-  
noască o asemenea filiație nietzsche-  
eană a începuturilor sale : „Influențe  
nietzscheene se găsesc probabil în  
poezia dioniscă și individualistă a în-  
tîiului meu volum — de la „In ma-  
rea trecere” cu „Lauda somnului” sînt  
oarecum în opoziție diametrală cu el :  
pierderea în anonim — spiritualiza-  
rea pe un plan dincolo de viața pur  
biologică”. Este incontestabil că fre-  
nezia dionisicului nietzscheean, cu as-  
pirația de a sfărâma limitele indivi-

dualității și de a deschide poarta contopirii cu marii curenți cosmici a putut exercita o seducție reală asupra autorului „Poemelor luminii”. Chiai-mai tirziu, în „Fețele unui veac” (1925), Blaga va situa *dionisicul* lui Nietzsche alături de *dinamica* lui Van Gogh și de *viziunea* lui Strindberg ca fiind „componentele însemnate ale noului fel de a vedea viața, de a trăi și a concepe lumea”. Problema care se ridică este de ce natură putea fi o asemenea influență și câtă afinitate reală se poate descoperi între spiritul nietzschean și spiritul primelor opere ale lui Blaga. Faptul că vitalismul lui Nietzsche se afirma ca o atitudine iconoclastă, ca o filozofie polemică la adresa jugulării și comprimării instinctelor vitale în lanțurile moralei, religiei, idealismului și transcendentelor, era de natură să seducă și să iluzioneze cele mai diverse conștiințe asupra caracterului *eliberator* și *cat-hartic* al gesticulației nietzscheene (chiar un marxist ca Henri Lefevre a adoptat o asemenea interpretare a operei lui Nietzsche). Nu ne este însă îngăduit a uita faptul că exaltarea instinctelor umane primordiale avea la Nietzsche o finalitate precisă: antipatia sa la adresa moralei și a creștinismului era dictată în primul rînd de antipatia sa față de ideile „moderne” ale democrației și socialismului. Intoleranța violentă a lui Nietzsche la adresa moralei creștine sau democratice era motivată de autorul lui *Zarathustra* prin ideea că predicînd toleranța, bunătatea, comprehensiunea reciprocă aceste morale acționează deopotrivă ca factori de anihilare și paralizare a instinctelor „nobile”: trufia, bărbăția aspră, cruzimea, dominația, voința de putere. „Vitalismul” nietzscheean se definea în primul rînd prin acest gest de refuz la adresa pretenției acțiuni molesitoare și debilitante a moralei creștine și democratice: finalitatea lui ultimă era compromiterea idealurilor democrației moderne și reabilitarea instinctelor pe care moralele tradiționale le abjuraseră. Ar fi o

profundă eroare să se interpreteze paginile spirituale și adeseori strălucite pe care Nietzsche le-a dedicat criticii religiei și ipocriziei moralelor rigoriste ca pe un manifest al descătușării forțelor „umane” din lanțurile alienării: punctul terminus real al raționamentelor lui Nietzsche era *nu* catharsisul umanist, ci devalorizarea și compromiterea oricărui *umanism* și revalorificarea întregului cortegiu de instincte barbare pe care cultura și civilizația le-ar fi jugulat și atrofiat. Dar este limpede, în acest context, că oricîtă afinitate și-ar fi descoperit Blaga în prima fază a scrisului său cu anumite motive ale operei nietzscheene (în primul rînd ou elanul „dionisicului”), direcția sensibilității și -spiritului său în momentul cînd compunea „Pașii profetului” și „Zamolxe” nu era cîtuși de puțin cea a unui autentic nietzscheean. Naturismul din „Pan” sau „Zamolxe” poartă cu totul alt sigiliu stilistic decît cel al asprimii, cruzimii și glacialității *barbarului* exaltat de Nietzsche.

Voluptatea zeului Pan — figura dominantă a „Pașilor profetului” — este cea a contactului cu puterile fecunde și cu devenirea suavă a naturii. Aptitudinea poetului de a palpa și surprinde mișcările *organice* e învederată de finețea percepțiilor sale: stropii de rouă sînt „calzi”, Pan simte pipăind creanga creșterea mugurilor, zeul gustă aceeași voluptoasă plăcere descoperind mijirea cornițelor sub năstureii de lînă ai mielului. Cu asemenea elemente împrumutate regnurilor celor mai diverse este cîntată suava geneză a primăverii :

„Stropi calzi de rouă-i cad pe buze :  
unu,  
doi,  
trei,  
Natura își adapă zeul,

În juru-i peșterile cască somnoroase  
și i se mută-acum și lui căscatul.  
Se-ntinde și își zice :  
„Picurii de rouă-s mari și calzi,  
cornițele mijesc,

iar mugurii sînt plini

Să fie primăvară ?"

(„Pan")

Această plăcere a contactului cu viața organică este însă sensibil deosebită de adorația frenetică a naturii pe care o întîlnim în „Pan"-ul lui Knut Hamsun, de acea beție a simțurilor și de acea violență adeseori frustă, care caracterizează viața solitarului erou al romancierului nordic (traducerea românească a romanului „Pan. Din jurnalul locotenentului Glahn", semnată de Duca Ion Cara-giale apăruse în 1920).

Hohotitoarea explozie de vitalitate și amărăciune din poezia „Veniți după mine tovarăși !" are la bază un impuls de natură spirituală : tristețea celui părăsit de iubită. Poezia se desfășoară într-o mișcare energetică, impetuoasă, dramatică, puțin obișnuită la Blaga și gravitînd în jurul versului-cheie : „durerile nu sînt adînci decît atunci cînd rid", exprimă printr-o remarcabilă alternanță a imaginilor contradictoria stare de spirit a poetului. Gesticulația are aci o anumită teatralitate grandioasă, susținută însă de autenticitatea tonalității afective fundamentale. Grandilocvența gesturilor și exclamațiilor nu este decît reversul intensității amărăciunii :

„Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem !  
Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe  
cer ?

E cornul de lună ?  
Nu, nu ! E un ciob dintr-o cupă de  
aur,

oe-am spart-o de boltă  
cu brațul de fier".

Vara extatică a amorului aparține trecutului și cuprins de frenezia dezamăgirii, gata să dărîme „tot ce-i vis / ce e templu și-altar", poetul își asociază printr-un gest magistral două elemente fundamentale ale toamnei : pelinul strugurilor și veninul gușilor de vipere, spre a-și exprima devoranta contradicție, nostalgia și setea de viață iremediabil frustrate :

„Veniți lîngă mine tovarăși ! Ca mine-o  
să mor,

dar vă las moștenire  
superbul meu craniu, din care să beți  
**ipelin**  
cînd vi-e dor de vieață,  
și-otravă  
cînd vreți să-mi urmați ! — Veniți  
după mine, tovarăși !"

Invocația din „Dați-mi un trup, voi munților" este poate un ultim ecou al vitalismului și individualismului exuberant din primul volum de versuri, „Poemele luminii". Auto-caracterizările poetului : „strașnicul suflet", „năpraznica inimă", „nebulia încătușată în slabul său trup" aparțin mai curînd acestui prim moment al liricii sale, ca și retorismul sgomotos și cam abstract. Pămîntului i se cere să fie „amfora eului (său)... îndărătnic" iar marile elemente cosmice sînt chemate să devină vestmîntul vijelioaselor sale impulsuri. Aceste mari gesturi „cosmice" aparțin însă unei faze juvenile a poeziei lui Blaga și adevărata originalitate a „Pașilor profetului" trebuie căutată în altă parte.

Docul geometric al aspirațiilor lui Blaga îl constituie de astă dată tentativa de a-și asimila existența cu cea a unei naturi solare, extatice și beatifioante, de a-și dizolva pînă la anulare fluxul mișcărilor vitale în învăluitoarea somnolență a ritmurilor ei. Dogoarea verii, imensitatea aurie a lanurilor de grâu, belșugul pămîntului, muzica lăcustelor, tremurul străvechi al plopilor — acesta este cadrul în care poetul își auto-disolvă cu voluptate ființa. Sentimentul timpului este supus aci extincției și nu rămîne decît pura stare vegetativă, dulcea beatitudine :

„Pămîntu'ntreg e numai lan de grîu  
și cîntec de lăcuste.

În soare spicele își țîn la sîn grăunțele  
ca niște /prunci ce sug.

Iar timpul își întinde leneș clipele  
și ațipește între flori de mac  
La ureche-i țîriie un greier".

(„Vară").

Fata care cîntă în lan nu e decît o întrupare a vegetației și cîmpului solar. Idealul poetului este de a asimila existența umană cu prelungirea organică a firii. Fata are „gene lungi ca spicele de orz” iar privirea ei nu e decît reflexul direct al cerului. Suspendarea desăvîrșită a aceluia epifenomen oare este conștiința, anularea oricărui factor de turburare a stării de fericită torpoare și aspirația de identificare absolută cu viața firii sînt acum simbolicele motive inspiratoare. Sufletul i se pare a se naște pe buzele purei creaturi a seninului verii :

„Eu zac în umbra unor maci,  
fără dorinți, fără muștrări, fără ct'.nți  
și fără-ndemnuri, numai trup  
și numai lut.  
Ea cîntă  
și eu ascult.  
Pe buzele ei calde mi se naște  
sufletul”  
(„In lan”).

Ideia unei osmoze totale între fecunda expansiune vegetală a pămîntului și existența umană apare și în semnificativa transpunere a unei amintiri din copilărie în motivul final al poeziei „Gîndurile unui mort”. Cufundat în imobilitatea neființei, poetul încearcă să descifreze întâmplările de pe pămînt : sgamotele auzite sînt identificate în cele din urmă cu căderea unor „fructe coapte... mustoase, grele” dintr-un pom crescut din însuși trupul său. în „Elogiul satului românesc” Blaga menționa ca un simptom al spontaneității gîndirii mitice în lumea „satului”, gestul acelei prietene din copilărie care gustând prunele din pomii oimitirului, identifica după gustul amar sau dulce al fructului răutatea sau bunătatea mortului îngropat la rădăcină. Motivul îl regăsim în finalul poeziei amintite — pus sub semnul unui circuit și al unei interpătrunderi sui-generis între regnurile uman și vegetal.

Vibrația simpatetică a poetului în „Pașii profetului” se îndreaptă în mod

firesc către materiile diafane și transparente. Frăgezimea feciorelnică a petalelor florilor de mac îi smulge un strigăt de admirație : roșul lor i se pare a fi plăsmuit din spuma „unui cald și inflăcărat amurg de vară”. Imaginația mitică își face și aci simțită prezența : roșeața florilor de mac este un *analogon* al aprinșilor stropi de sînge căzuți de pe fruntea lui Isus după ce s-a îngrozit de moarte. Atunci cînd figurează procesul de transsubstanțiere a materiilor celor mai fine din natura vegetală în ființa umană, cînd evocă vraja acestei osmoze sui-generis, realizările poetului sînt cu totul remarcabile. Moliciunea inului curat, mirosul de *tămîie* asemenea celui al patrafirului, materia diafană a fulgilor „moi și grași” care învăluie lumea din afară — acestea sînt elementele destinate să figureze momentul superlativ de fericire erotică. Poetul sugerează clar identitatea celor două planuri, dizolvarea clipelor de fericire în fluxul materiilor purificate :

„Prin sat trec sânni grele de tăceri  
Cu genele ghicesc poteca săruturilor  
de ieri.

Fulgi moi și grași îmi troienesc  
în pace lumea ca de scrum  
și fulgi de-aramă asvirlîți din cer  
par clopoțeei atirnați  
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Ciobani întîrziati pe uliți simt  
că cei cari s-au culcat,  
au clipe de tămîie și de in  
curat.

Curat”.  
(„Tămîie și fulgi”)

Năzuința este către o natură fecundă revărsîndu-și dărnicia substanțelor și purtând în materia ei amprentele fecioarelor cutremurate de dor. Către această lume, mustind de rod și seve bogate, acoperită de virginala frumuseți, se îndreaptă nostalgia profetului rătăcind printre nisipuri aride și fier-



binți („Strigăt în pustie”). Spectacolul care-l exaltă pe poet este cel al degetelor iubitei umplute de suc de strugurilor, storși din belșug deasupra pământului generator („Anacreon”).

Oricât de paradoxal s-ar părea, tendința către o „naturalizare” și „vegetalizare” a existenței umane este uneori o formă de discret spiritualism. A asimila mișcările și gesturile umane cu delicatele armonii din câmpul naturii organice este o formă de a le purifica. Comparația pașilor desculți ai „psalmistului” cu șgometul semintelor asvirlite porumbeilor de o „mină bună” are o asemenea suavitate, materială și spirituală totodată :

„Cind treci fără sandale pe sub tei  
porumbii adormiți pe streșini ciuruite  
se trezesc, crezînd  
că pașii tăi, mărunții, sînt semințe  
asvirlite  
de-o mină bună pentru ei”.  
(„Psalmistul”)

Osmoza desăvîrșită între corporal și spiritual pînă la simbolica indistinție, este celebrată în „Misticul”. Forma caracteristică de omagiu adus frumuseții feminine este aceea de a descoperi echivalențe între liniile ei pure și perfecțiunea mișcărilor orbitale ale corpurilor cerești :

„din arcuirea sveltă a sprineei tale  
a-nvățat odată Luna  
să-și arcuiască drumul ei pe boltă  
— peste mare”.

(„Hafis”)

Dacă ar fi să definim modelul existențial al viziunii lui Blaga în „Pașii profetului” l-am regăsi în tendința de a identifica autentică existență umană cu un soi de prelungire și încercare a formelor de viață din natura primară, genuină, nealterată încă de prezența umană și de dualismele și sciziunile introduse de acțiunea socială asupra naturii. Arătînd că în „panismul” lui Blaga pot fi regăsite toate elementele

bucolicei virgiliene, G. Călinescu făcea în același timp sublinierea semnificativă : „Dar, se înțelege, totul este la Blaga proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației și cu un *sens metafizic* (s.n.)”. Reacțiile erotice ale zeului Pan, la vederea nimfei, sînt subtil asimilate cu ritmicele mișcări vitale ale reptilelor supuse ardentei solare : „Și vîna de la tîmple îmi svicnește / ca gușa unei leneșe șopîrle / ce se prăjește în soare...”. Cadrul în care situează poetul micul „scenariu” avînd drept protagonist figura lui Pan este elocvent : nimfa apare învăluită în straiu de broască, trupul ei unduitor pare descins în iarbă dintr-o invizibilă amforă rotundă, nisipurile par a fi atins temperatura fierberii, șoarecii și viței coexistă pe miriște într-o intimitate deplină, zeul adună fulgerele asemenea funigiei, se hrănește cu faguri la umbra nucilor în timp ce lăstunii îi fac aureolă în jurul capului sau, acoperit de scaiu, stă trist în tovărășia salamandrelor. Trupul nimfei îl ispitește pe tutelarul zeu să o frîngă ca „pînea caldă” iar mișcările ei feline îi „adie murmur de izvoare”. Sensul acestui naturism îl dă sentimentul de organicitate și libertate al existenței desfășurate în ritmurile unei „naturi” pre-umane și pre-sociale: firescul și organicul sînt „categoriile” acestui mod de existență.

Semnificația „metafizică” a versurilor din acest volum, despre care amintea în fugă G. Călinescu, ni se revelează în aura de tristețe cu care este înconjurată în ciclul „Moartea lui Pan” apariția creștinismului. Ca orice religie autentică, creștinismul implică devalorizarea existenței pur „naturale” și căutarea salvării în transcendență ; forțele pur imanente, pur materiale, ale existenței umane nu ar fi autosuficiente spre a realiza plenitudinea. Adevărata religiozitate de tip creștin implică diminuarea valorii existenței sensibile și proiectarea aspirațiilor umane fundamentale în câmpul unei spiritualități transcendente. Naturismul lui Blaga în „Pașii profetului” ne apare departe

de freneticul, asprul și dionisiacul naturism al nietzscheanismului; ne întâmpină aci mai curînd elogiul unei existențe naturale de tip organic, vegetativ, dominată de firescul și spontaneitatea unor presupuse forme de viață originare. „Pan”-ul lui Blaga trăiește într-o intimitate fraternă cu gîngăniile, cu vietățile și cu stihiiile (sintem departe de solitudinea orgolioasă a lui Zarăthustra). Micuțului păianjen care și-a țesut pînza în urechea sa, zeul „*din jire bun*” (s.n.) îi prinde tîntări spre a-l hrăni.

Mîhnirea pe care i-o trezesc apariția crucilor pe cărări, înmulțirea mînăstirilor și sunetele clopotelor de ~~ve~~ cernie devine în acest context expresia simbolică a tristeții poetului însuși în fața alienării și mortificării vieții naturale prin erupția în existența umană a religiei cu întreg cortegiul ei de prescripții spiritualiste. Mica legendă imaginată de poet spre a evoca moartea lui Pan, exprimă în remarcabila ei poezie tristețea în fața inevitabilei dispariții a „vârstei de aur”, nostalgia în fața pierderii formelor de viață originare :

„Și-n scăpărări de putregaiu  
Pan descoperi mirat  
că prietenul avea pe spate-o cruce.  
Bătrînul zeu încremeni fără de graiu  
în noaptea cu căderi de stele,  
și tresări îndurerat,  
păianjenul s-a-ncreștinat.

A treia zi și-a-nohis coșciugul ochilor  
de foc.  
Era acoperit cu promoroacă  
Și-amurgul cobora din sunetul de toacă.  
Neisprăvit rămase fluierul de soc”.

(„Păianjenul”)

În poemul dialogat intitulat *Pustnicul*, care încheie *Pașii proiectului* și, mai ales, în *Zamoxe*, Blaga a încercat să-și ridice viziunea din această fază a creației sale la treapta unei *concepții unitare* și a unui punct de vedere cu interesante implicații ideo-

logice, în tabloul „judecății din urmă” evocat în *Pustnicul*, intenția ironică a poetului apare evidentă. Tentativa lui Blaga era de a denunța vanitatea dogmelor religioase tradiționale. Scheletul logic al întregului „scenariu” îl oferă denunțarea unei *aporil*: cel care fidel prescripțiilor teologice' și-a martirizat trupul pînă la anihilare în ardenta „cigătoare a pustiului nu se poate înfățișa la „judecata de apoi” lipsit de trup și este astfel condamnat să se întoarcă rătăcitor pe pămînt, în căutarea trupului pierdut, fără a se putea împărtăși din absoluțiunea divină. Ironia poetului vizează ideea teologică a martirizării și mortificării existenței naturale: lamentațiile „spiritului pămîntului”, cu privire la micimea faptelor omului, prizonier al dogmelor religioase, satisfacția sardonice de care este cuprins *Lucifer* în fața grotescului destin al „pustnicului”, perplexitatea filistină a teologului *doctor invincibilis* — totul urmărește să exemplifice absurditatea imperativului de a renunța la „înțelepciunea caldă, plină de ispite”, pe care o oferă omului „frumusețea lumilor” și stupiditatea flagelării corpului sau anihilării existenței senzoriale. Scurtul, monolog final al lui Lucifer, în invitația ironică adresată *Veșnicului* de a se împărtăși din plăcerile vieții pămîntești exprimă refuzul poetului în fața alienării religioase și fidelitatea programatică față de idealul existenței terestre :

„De cite ori priveam această ordine  
divină  
și lumea văduvă de cel din urmă strop  
de minte  
aș fi voit în fața Celui Veșnic să mă  
ridic  
în arătarea mea de șarpe fără  
vină —  
și îmbiindu-i mărul cunoștiinței  
umilit să-i zic :  
Nu ți-ar strica Înalt-Prea-Sfinte  
să guști din el și Tu un pic”.

Oricît artificiu și oricît prozaism ar implica o asemenea tentativă de exemplificare alegorică a unei atitudini ideo-

logice, bucata care încheie semnificativ **Pașii profetului** rămâne revelatoare pentru o etapă în evoluția spirituală a poetului (Emil Isac vorbea în legătură ou **Pustnicul** de „extravaganțele ateiste” ale lui Blaga).

În misterul păgîn „Zamolxe”, conflictul este între religia naturistă a tînărului profet dac' și credința în idoli apărută și propagată de bătrînul Mag. Și aci apare atitudinea polemică la adresa cultului unor puteri transcendente. Zamolxe e un adversar hotărît al idolilor. Discipolii săi denunță cu o luciditate semnificativă credința în idoli ca un instrument de anihilare și paralizare a elanurilor ce clocotesc în sufletul poporului dac : „idolii” sînt simple invenții ale Magului spre a ține în friu expansivile puteri naturale ale poporului, un instrument de **Instrăinare** a acestor puteri și de exercitare a hegemoniei teocraticului Mag asupra supușilor săi. Prin cultul zeilor se produce un „transfer” al aspirațiilor spontane în mîinile unor puteri oculte; apare transparent în replicile misterului păgîn al lui Blaga ideea de frustrare a vieții naturale prin genuflexiunea în fața acelor simple „ficțiuni utile” oare sînt reprezentările religioase de tip teocratic. Cu alun-garea lui Zamolxe și cu instaurarea de către Mag a cultului idolilor a încetat exaltanta, și libera viață naturală a poporului: **Ostașul de strajă**: „.../De lene ni se-nigrașă tălpile pe-aeeste sfinte lespezi / Unde-s vremile ce răsunau din bucium către soare ? / Prin cîlți de codri altădată săgetam bourii între coarne. **Al. Trolea Ostaș** și pes-«uiam din fluvii somni rotunzi / ca pulpele fecioarelor”.

Discipolul lui Zamolxe denunță în religia Magului o simplă ficțiune destinată să răpească poporului liberul exercițiu al puterilor sale și să asigure supremația puterii singeroase a Mare-lui Preot : „Ghiciți, băieți, ghicitoarea mea : sînt ființe / Ce nu-s aievea, / și totușiomul le păzește de primejdii ! / De ce ? — ca omul, tot el, să aibă de la cine, / în primejdie fiind, să ceară aju-

tor...” (teză clasică, a antropologiei laice, cu privire la originea reprezentărilor religioase!). Stigmatizînd Magul „setos de singe ca învățăturile sfinte de astăzi și din toate vremile”, chemîndu-i și pe, ceilalți să dîrme zeei „mucegăiți de veșnicie”, discipolul lui Zamolxe moare în numele unei „religii a omului” : „Eu unul din cei ce rămîn credincioși > / lui Zamolxe, vă chem din adînc : / prăbușiți sanctuarul !... C-o lance țintită în porțile voastre ! mă-nehin / eu sînt omul — / ha, ha, — vă salut!...”

Tipul de existență pe care îl personifică eroul misterului păgîn al lui Blaga este cel al unei vieți pur **naturale**, în afara oricărei coercițiuni transcendente și bazate pe libera expansiune a instinctelor vitale. Dumnezeu pe care-l exaltă' Zamolxe este o divinitate pur imanentă, care se identifică cu puterile fecunde, în perpetuă germinație și devenire, ale cosmosului și cu forțele pozitive ale existenței umane. Diagnosticul nietzscheean este convertit într-o blindă mitologie pan-teistică :

„Despre Dumnezeu nu poți vorbi  
... decît așa :  
îl întrupezi în floare și-l ridici în palme  
îl prefaci în gînd și-l tănuiești în  
suflet  
îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți  
...curgă lin  
peste picioare,  
îl prefaci în soare și-l aduni cu ochii,  
îl închipui om și-l rogi, să vie în sat,  
unde-l așteaptă toate, visurile omenești  
Arunci grăunțe între brazde, și zici :  
din ele crește Dumnezeu”..

Imaginea divinității pe care o propagă Zamolxe nu este însă decît expresia potențată și sublimată a **firii** poporului său. Blaga construiește un **mil** al existenței dacice, simplă proecție a propriilor sale aspirații. Dumnezeu lui Zamolxe e **orb** : • vîzul este simțul lucidității, instrument de decupare în pînza realului a diverselor fenomene, preludiu al oricărei acțiuni raționale asupra lor. **Orbul** lui Zamolxe este simbolul existenței plenare, inconștiente,

pur organice. Adevărata fire a dacilor — exprimată în parabola lui Zamolxe — este existența ca prelungire directă a naturii, exuberantă și sălbatică (în sensul de „liberă”, cum va încerca mai târziu Blaga să traducă ideea de „barbarie” utilizată aci) :

„Ești ispitit să crezi că dacii nu nasc  
om din om.  
Natura-i plăzmuiește singură, ea  
însăși dintr-o dată  
cum își face munții ori izvoarele.”

Este evident că teza lui Nietzsche cu privire la necesitatea creării miturilor în cultura oricărui popor a influențat decisiv inițiativa lui Blaga în elaborarea misterului său păgîn. Este deopotrivă incontestabil că fulminantele atacuri nietzscheene la adresa „moralei” sau „religiei” și exaltarea libertății deslănțuirii a instinctelor vitale au putut influența viziunea blagiană a „dacismului” în *Zamolxe*. Aproape simultan cu publicarea primei sale lucrări dramatice, Blaga va tipări în „Gîndirea” articolul „Revolta fondului nostru nelatin” (15 sept. 1921). Acest articol se voia un protest împotriva exclusivismului „latin”, a latinității „liniștite și prin excelență culturale”, reamintind existența „însemnatului) procent de sînge slav și trac ce clocotește în ființa noastră”. „Avem însă și un bogat fond latent slavo-trac, exuberant și vital, care, oricît ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiință... Din partea noastră ne bucurăm cînd auzim cite un chiot ridicat din acel subconștient barbar, care nu place deloc unora. Așa cum o înțelegem noi — într-adevăr, nu ne-ar strica puțină, barbarie”.

Este interesant de a observa că de-a lungul operei lui Nietzsche pot fi întâlnite frecvente atacuri la adresa latinității și a „raselor latine”, acuzate de molesirea și debilitarea voinței, în opoziție cu conservarea vitalității și a vișoării instinctelor la popoarele nordice, mai apropiate de „barbarie”. Exaltarea

firilor barbare și a vechilor Vikingi este o temă predilectă a scrisului nietzscheean în faza sa matură. **Analogiile** între poziția lui Blaga și acest cerc de idei sînt într-adevăr seducătoare. Dacii lui Zamolxe apar ca personificări ale naturii, cu o existență în afara noțiunilor morale și a imperativelor sociale, asemenea Titanilor din acea lume extra-apolinică evocată de Nietzsche în mitul lui Dionysos.

„Cînd sfătuia în parabole,  
el nu zicea: „trăiește pentru alții”  
sau „fii om”  
ci „fii izvor”, „fii fulger”

comentează un personaj religia propagată de Zamolxe.

„O, nu. Aicia nu mă simt împrejmuit  
de oameni,  
ci așa de mult în mijlocul naturii  
incit mă mir că ei nu au mănunchiu  
de mușchiu pe cap  
în loc de păr — ca Btîncile.”

Naturismul lui Blaga are însă un sens cu totul deosebit decît cel nietzscheean. Zamolxe este un **visător** și un **idealist**, profetul unei religii a omului opuse puterilor asupritoare și alienării teocratice. Este semnificativ faptul că o scenă a misterului este dedicată unei simbolice întîlniri a eroului într-un spațiu atemporal cu umbrele lui Socrate, Christ și Giordano Bruno. Zamolxe se simte unit în destin cu acești martiri ai eliberării umanității din lanțurile forțelor oprtaiente (simbolizate în personajul mitic al Cumpătatului veșnic treaz). În intriga piesei, alarmat de răspîndirea învățaturii lui Zamolxe și de înmulțirea discipolilor săi, Magul va recurge la o vicleană stratagemă : va transforma pe Zamolxe în **idol**, sperînd că oamenii închinîndu-i-se îi vor uita astfel învățatura. Reîntors în cetate, Zamolxe-omul va contempla îndurerat și minios propria-i statuie (ideea este într-adevăr subtilă) și o va dărîma, murînd în cele

(În urma sub loviturile propriilor zelatori.

„Zeule Zamolxe cât ești de alb, zăpadă.  
\* par visul meu e cald și te topesc.  
Aici sint eu  
și omenescul meu gând.

Acolo ?

Eu zeul,  
și toți bețivii jertfei.

Blestem  
*udgătorule de visuri.*" (s.n.)

Titul lui Zamolxe, paralel cu viziunea din „Pașii Profetului”, demonstrează localizarea aspirațiilor lui Blaga în  
\* zona mitică a unei vieți naturale, simplă prelungire a devenirii cosmice. Formelor de alienare a existenței (inclusiv cea religioasă), Blaga pare să le opună în această fază a creației sale gestul regresiv al reînțoarcerii la o existență genuină, primară, de tip natural. Surîsul „trist” și „dulce” al profetului rănit îl arată mai înrudit cu eroul de  
j tip eminescian, cu sârmanul Dionis sau  
l cu Ieronim, nostalgicul locuitor al în-  
, sulei lui Euthanasius, decît cu proles-  
s  
i tul nietzscheean. Vitalismul nietzscheean  
• (ca și cel al discipolului său Ludwig  
\* Klages, care exalta în cercul lui Ște-  
, fen George puterile „originare” ale ger-  
manismului în opoziție cu civilizația  
f iudeo-creștină sau cu cea capitalistă,  
iar mai tîrziu trăirea „pathică” a Pe-

lasgilor și erosul cosmogonic al vechiului Pan în opoziție cu întreaga civilizație istorică) are un caracter agresiv, nevrotic, instinctual și brutal. Blaga a putut utiliza apologia „vieții” și a „pămîntului” sau critica „transcendentelor” și a „creștinismului.” din „Zarathustra” spre a construi mitul personal al unei edenice vîrste primare sau pentru un scop cathartic: eliberarea pornirilor vitale, naturale ale omului din cătușele realităților oprimate. Nu ne este îngăduit a uita că în piesa „Tulburarea apelor” vom întîmpina din nou imaginea vitalității exuberante (în figura Nonei) sau apologia unei blinde religii a naturii (Isus-Pămîntul) după cum în piesele următoare se va ilustra teza psihanalitică a tensiunii între instinctele incoereibile ale naturii umane și cătușele moralei curente („Daria”, „Fapta”). Naturismul lui Blaga din „Pașii Profetului” sau Zamolxe se află departe deopotrivă de  
^profundul nietzscheanism” pe care i-l atribuia recent un critic ca și de „umanismul goethean” pe care-l întrezărea cîndva Tudor Vianu. Este mult mai curînd o formă de spiritualizare mitică a existenței, prin proiectarea ei — în contrast cu uscăciunea și ariditatea civilizației prezente — într-o zonă a vieții unde mișcările umane capătă libertatea și spontaneitatea naturii originare.

# Adrian Marino: „Viața lui A. Macedonski” MMil Petroveanu: „Studii literare”

de Paul Georgescu

## I UN EȘEU BIOGRAFIC

Cartea, lui Adrian Marino merită din plin elogiile recoltate pînă acum<sup>1)</sup> din cel puțin trei cauze însemnate, ce nu pot fi privite separat, completîndu-se: este o reconstituire documentară cît mai completă posibil, folosindu-se elemente știute, cele puțin cunoscute, risipite prin revistele vremii, numeroase documente inedite, printre care un interesant jurnal al poetului; pe acest fundament de date se constituie un portret moral al scriitorului, ce apare conturat ca un personaj bine constituit. Cele două caracteristici amintite ale volumului sînt, mărturisește și criticul, inseparabile<sup>2)</sup>. într-adevăr, simpla arhivistică necesită multă muncă și este extrem de utilă, dar critica rămîne, în primul rînd, interpretare. Cel de-al treilea merit al cărții îl constituie însuși subiectul ei, Alexandru Macedonski. Mare poet romantic, dar și inițiatorul, apoi, al simbolismului românesc, el se află, în mare măsură, a fi precursor al poeziei moderne de la noi, influențînd poezia lui Bacovia și începuturile literaturii lui Tudor Arghezi. Cu toate acestea, dintr-un complex de

împrejurări, analizat cu migăloasă finețe de A. Marino, poetul a fost respins, negat, nu numai în timpul vieții ci și după moarte, nedreptatea s-a prelungit, — cu toată intervenția hotărîită a lui G. Călinescu și T. Vianu —, inadmisibil de mult.

Pentru a putea fi ceea ce este, un act reparator, cartea lui Adriano Marino trebuia să îndepărteze, să clarifice, nenumăratele erori, aprecieri, greșite și opacități<sup>3)</sup> ce se perpetuiază din inerție. Deci, ținînd seama de faptul că o biografie a lui Macedonski încă nu exista, și de nedreptatea continuată postum, peste limitele firești, ce se făcea operei, criticul a trebuit să exploreze adînc, sistematic, după izvoare certe, aducînd în fața noastră toate documentele posibile ale dosarului Macedonski, fapt ce a determinat structura lucrării. Insist asupra aspectului erudit nu numai fiindcă este caracteristic volumului ci și pentru a preciza că, în acest caz, era adecvat; fel de a spune că nu există un singur fel de a face critică, dar și că, în cazul dat, altă metodă decît cea folosită ar fi fost eronată. Dar asupra acestui aspect voi reveni.

Adrian Marino face parte, împreună „ G. Ivașcu și Al. Piru, din echipa **jurnalului literar**, selectată și formată de strălucitul spirit al lui G. Călinescu. Jyfodelul lucrării sale este în **Viața** lui IVL. Eminescu, iar nucleul portretului moral al lui Macedonski, îl aflăm în **istoria literaturii române**)- De altfel, G. Călinescu a constituit cea mai fertilă și activă influență asupra criticilor, de la Dinu Pillat la N. Manolescu, echipă mai largă, pentru care critica lui G. Călinescu a constituit un eveniment intelectual hotărâtor — și din care mă mândresc a face parte. Dar cum G. Călinescu nu era un dogmatician estetic, elevii săi sint foarte diferiți în tehnica scrisului. Oricum, Marino are distanța de obiect, cu mai puțină ironie, tehnica descriptiv-selectivă și preferința declarată pentru perspectiva estetică. De asemenea, ca la G. Călinescu, se manifestă tendința portretistică; pină la urmă, din atâtea documente prinde viață un erou, Alexandru Macedonski, deosebirea față de roman constind în faptul că orice trăsătură morală e justificată cu documentele pe masă. Călinesoiamă e și repulsia față de romanțare („fugind în permanență de „romanțare”).

Deși e adevărat că e o speță de succes și că anumiți scriitori talentați și bine informați (Ștefan Zweig, Feuchtwanger, Andre Maurois, Francois Mauriac etc.) i-au dat prestigiu, biografia romanțată rămîne dubioasă, fiindcă amestecă fantezia cu documentul, producând confuzie. Dealtfel, cele spuse despre Macedonski interesează ca un roman, orice intervenție epică ar fi complicat inutil lucrurile, diminuind verosimilitatea. Trebuie spus însă că Adrian Marino nu este un simplu elev, fie și al lui Călinescu, el are, de pe acum, formată, o personalitate critică distinctă. Să spunem de la început că importanța pe care o acordă psihologiei este notabil sporită, firește, în marginea documentelor. Apoi, distanța față de obiect nu e totdeauna aceeași; uneri mecanismul e văzut pe dinlăuntru. Marino folosește frecvent cuceririle psi-

hologiei moderne, ceea ce duce la rezultate noi, originale.

Termenul de eseu e, de aceea, potrivit; scopul eseului acesta fiind de a dezvălui „o personalitate complexă, deosebit de nuanțată, mult mai profundă decît se crede în genere" (A. M. op. cit. pg. 6), el poate fi considerat drept un eseu de interpretare biografică, rezultat al unei tehnici și viziuni proprii, „reconstituit nu prin formule sintetice, elegante, chiar strălucitoare (dar inevitabil superficiale), ci prin disecări succesive, pe etape, singura metodă indicată în cazul ființei morale a poetului, plină de contradicții, de oscilații, de lumini și umbre" (A. M. op. cit., pg. 6). Se observă că portretul nu mai e, ca la G. Călinescu, clasic, ci, modern, cu jocuri de lumini și umbre, portret în mișcare, în care contradicția nu mai trebuie neapărat redusă la unitate, ci e acceptată ca atare. Portret cINETIC, dinamic, vrea să zică, și în evoluție (nu în linie dreaptă) dar și cu un nucleu afectiv generator. În sfîrșit, dat fiind că Adrian Marino ne promite o altă carte, **Opera lui Macedonski**, e eazul să spunem că portretul nu este al oricui, ci al **acestui** poet, altfel zicînd, se explică nu numai condițiile creării operei ci se prefigurează și caracteristicile poeziei macedonskiene.

Cum o analiză minuțioasă a întregii cărți ar cere prea mult spațiu, să ne oprim asupra citorva capitole, spre a da o sugestie generală asupra acestei viziuni și tehnici biografice proprii lui Adrian Marino. Primul capitol se numește: **Strămoșii. Părinții**. Mărturisesc, prezența buniGilor în monografii a cam început să semene a tic și întrevăd primejdia ca idei. substanțiale despre opera unui scriitor să nu fie considerate de nu se specifică în prealabil cu cît a cumpărat strămoșul o vacă sau ce conține foaia dotală a unei verișoare de mătușă a scriitorului. E de-altfel un prilej de a întocmi ideile, pe care nu le are chiar toată lumea, cu transcrierea unor certificate și acte de notariat. Nu e cazul la Marino! Mai întii, strămoșii, părinții și fiii lui Macedonski

sprezece ani. . Aceste șocuri produc apropiere, imaginea tatălui nu mai e pur și simplu negată, ci negată-admirată; pe de o parte, generalul e negat în atitudinea sa politică și socială, pe de alta, prin presiunea supra-eului, fiul devine el victima superbă, continuă destinul tatălui.

În același timp, Adrian Marino acordă importanța cuvenită și factorului matern spre a ne da o imagine completă a energeticii vitale a poetului: „Nu încapе îndoială că marele elan romantic care vibrează în temperamentul lui Macedonski de la mama sa provine. Ea. nu numai că n-a căutat să-i tempereze, în spirit cumințe, mic-burghez, entuziasmele și idealitățile adolescenței, dar le-a și încurajat, privind cu un ochi admirativ înclinațiile și primele încercări literare ale fiului său". (A. M. op. cit. p. 42). Și: „Unele note, ce vor lua la poet cînd forma egolatriei, uneori supărătoare, cînd a marelui dispreț antiburghez, tot de la mama sa provin..." (p. 42). De la Maria, disprețul pentru ban, plăcerea de a risipi, dar și lamentația acută în fața penuriei provocate (45). Nobil scăpătat, poetul se va obișnui de tînr, după ce copilărise în opulență, cu sărăcia).

Dar determinarea aceasta a devenit din psihologică, socială, fiindcă o caracteristică psihologică a unei femei a dus la crearea cadrului social nefecit în care va suferi Maeedonski. Iată că între aceste categorii există permanentă comunicabilitate și greșesc acei critici care, în presă, au manifestat scepticism față de psihologie, respingînd-o în numele realității social-istorice; după cum e un merit însemnat al lui A. Marino de a folosi cît mai multe unghiuri de vedere explicative, însă mama lui Macedonski a exercitat și altfel o însemnată influență asupra devenirii poetului: prin stabilirea unor relații de mare afecțiune, ea a creat o sete nestinsă de comuniune afectivă) pe care acest sensibil a încercat toată viața să o re-creeze, cerînd, discipolilor acea iu-

bire și admirație cu care fusese obișnuit în tinerețe; s-ar putea spune că activitatea sa ca șef de cenaclu și revistă e în parte explicabilă p. i. nevoia de a restabili ambianța creată de prima sa muză (căreia îi închină volumul său de debut: „Mamă i aceste versuri primește de la mine")

E de reamintit că acest tip de bărbat viforos în viața socială, caută adolescentin și compensator tandrețe și ocrotire; sau, cum spune C. G. Jung' „Astfel, persona, imaginea omului așa cum ar vrea să fie, are drept tristă compensație în adîncurile sale, o slăbiciune cu totul feminină; în alți termeni, individul care, în lumea exterioară, joacă rolul omului tare, ia lăuntric tipul feminin, anima, fiindcă anima și persona se opun". (Le moi et l'inconscient, Gallimard, 1938, pg. 153). În bipolaritatea maeedonskiană; expresie socială violentă — inferioritate afectuoasă, subliniată de critic, regăsim cele două influențe ascunse ale generalului trufaș și romanțioasei sale soții, rămasă pînă la urmă o sensibilă. Opoziția de care vorbește Jung, de asemenea vădită la poet), a fost desigur exacerbată de tandrețea maternă care l-a înconjurat. De altfel, Adrian Marino subliniază în decursul întregii lucrări teribila capacitate auto-compensativă a poetului.

Un alt moment cercetat cu atenție și finețe într-un spirit integrator este copilăria. (cap. II). Adrian Marino sesizează importanța deosebită a vîrstei respective în formarea dinamismului psihic. Copilăria rurală, la moșie, ca un erou din Tolstoi sau Turgheniev, va lăsa 6 amprentă puternică: „Cu firea sa poetică și sentimentală, îi era și greu să uite traiul idilic de la Pometești și Adîncata, din care gustase de cum dobîndise conștiința de sine". (A. M. op. cit. p. 53). Și: ... cei dintîi ani din viața poetului (sînt p.g.) feriți cu grijă de orice atingere de realitatea aspră. Această tendință de izolare pleca; firește, dintr-o legitimă afecțiune părintească, dar — din ne-



fericire — ea va constitui mai târziu o puternică frână a integrării și adaptării sociale a poetului", (id.). Se creează imaginea idilică: sat, copilărie, fericire — atât de frecvent întâlnită la poeții noștri (id., p. 55). Un alt element formativ însemnat îl constituie rolul social privilegiat în mediul copilăriei: „Era deci firesc ca fiii săi să fie înconjurați cu tot respectul de care era în stare personalul de moșie, fapt ce le strecoară definitiv în suflet ideea unor onoruri obligatorii, ieșite parcă din însăși firea lucrurilor" (id. p. 57).

Urmările vor fi incalculabile, mai târziu<sup>2)</sup>. Hilticiei etice îl zgâlție de timpuriu: „...viața sa morală se prevestea așadar a fi aceea a unui romantic „nevrozat" și baudelairian, posedat pe rînd de forțe morale opuse" (A.M. op. cit., pg. 64). Poetul însuși se considera sub semnul lui Byron: „Un astfel de suflet mîndru și plin de inhibiții, introvertit de timpuriu prin izbirea de realitatea aspră, poartă de pe acum în el germeii revoltei, căci o astfel de psihologie intră în conflict cu mediul în mod inevitabil" (p. 64). Fără îndoială, poetul a suferit mult în conflictul său cu realul burghez. Dar, cum spune Jung: „Cel care nu e nici geniu, nici nebun, nu se poate niciodată libera de multiplele legături ale lumii reale în așa fel încît să vadă lumea ca propria sa imagine" (op. cit., p. 45). E ceea ce Macedonski a reușit. De altfel, nu intră în intenția mea de a discuta personalitatea lui Macedonski; mi-am propus doar să analizez metoda critică a lui Adrian Marino. Or, este evident că, pentru critic, personalitatea e un complex, ea nu poate fi văzută dintr-un singur unghi, fiind o devenire complexă.

Totuși, pentru Adrian Marino, caracterul există. Ceea ce va urma va fi o obiectivare a destinului interior, ce se va desăvîrși în manifestările sale ulterioare. Dar caracterul, ca atare, e dat, și nu întâmplător primul portret, cristalizat, al poetului, se află

la începutul capitolului doi — copilăria<sup>3)</sup>. Acest frumos și sugestiv portret, citat în Note, rămîne neschimbat în liniile lui generale. De aici se poate trage concluzia că Adrian Marino, ca și maestrul nostru G. Călinescu, e un caracterolog; pe de altă parte se poate observa că la Marino, conceptul de caracter admite antagonicul, iar la formația lui colaborează factori multipli, explicați pluricausal. E de observat sensibilitatea față de psihologie, înțeleasă modern. A. Marino nu refuză, evident, devenirea, conformarea psihologică în procesul relațiilor cu socialul, dar aceste raporturi nu fac decît să dezvolte predefinite determinări formate în epoca infantilă și adolescentă. Poate că formula clasicism modern nu ar fi eronată.

Scenariul dramei macedonskiene e urmărit în continuare cu minuție și eteribil să vezi caracterul poetului reacționînd mereu în același fel, inadecvat, creîndu-și situații imposibile, în tinerețe, ca și la bătrînețe. Dar n-ar fi fost suspectă, artistic, prea multă abilitate? Prin comportament, Macedonski amintește de Eminescu — de care-l apropiau, de altfel, nu numai obsesia pentru poezie, ci și multe alte trăsături; erau prea asemănători ca să se poată înțelege. Iar adecvarea răsplătită a lui Alecsandri nu se compensează, postum, pe plan artistic? Marino reamintește mereu trăsăturile caracterului imposibil al lui Macedonski: „Toate acestea, (...) dau un mare impuls orgoliosului Macedonski,..." „...sufletul egolatru și narcisist al poetului face noi pași în adîncime, și nevoia sa innăscută de a stîrni admirația se cristalizează în forme tipice" (p. 154). Observația e adevărată, poate că se apasă prea mult asupra ei<sup>4)</sup>, mai cu seamă avînd în vedere că suflet egolatru și narcisist au mai avut, în definitiv, și alți poeți, ai căror biografi au fost mai dornici să-i absolve. Echitatea lui Marino e de admirat, dar comparată cu pledoariile altor biografi față de „poeții lor", creează o denivelare ce-l dezavanta-

jează pe nefericitul Macedonski; dar, nu ar fi drept să-i reproșăm lui A. Marino echitatea, ci, mai degrabă altora, pledoaria flatantă, advocațională. De altfel, biograful are înțelegere pentru suferința poetului, ce-l face uneori să vibreze<sup>13</sup>).

Așa, viața lui Macedonski se desfășoară înaintea noastră, minuțios și dramatic, dedusă riguros din caracterul formulat inițial. Caracterul devine destin, el își creiază singur situațiile tipice macedonskiene, organizate într-o existență tragică. Dar destinul interior ce se exteriorizează în biografie, adică, altfel spus, caracterul, nu e conceput clasic ci romantic, compus din antagonisme: „Răsfoind dosarul avatarurilor macedonskiene (și din nefericire ele sînt numeroase), riscăm să nu înțelegem nimic dacă voim să reducem personalitatea poetului la unitate. O biografie de tip clasic, care să ilustreze o singură trăsătură fundamentală, este profund dialectică, am spune, și a-l încadra într-o definiție închisă înseamnă a-l falsifica, a-i da o descriere convențională” (op. cit. 280).

Acest tip de himeric pasional, trăind în contradicție, în momente fără legătură între ele<sup>14</sup>), devine personajul literar ce trăiește în cartea lui A. Marino, intens și dramatic. Macedonski însă nu e un labil deusolat, o traiectorie se poate, în mare, observa: „Sfidarea și revolta îi rămîn mereu întregi, și această ținută de refractar etern a lui Macedonski, oricîte compromisuri i-am surprinde, îl innobilează, definindu-i adevărata linie a vieții” (pg. 321).

Cum se-mpacă acestea? într-un excelent capitol (XII), **Vis și realitate**, Adrian Marino dezvoltă esența romantică a poetului. Cu o viață internă gravă, intensă, el trăiește o scindare fundamentală între vis și realitate<sup>15</sup>). Macedonski, cu „firea sa imaginativă, hedonistă, individualistă și absolută”, e un inadapabil, iar „visul pentru el nu înseamnă altceva decît o formă de apărare”, în afară de aceasta el e chinuit de „nevoia sa de absolut”, caută „să transforme visul în stil de viață”, „so-

luție a fericirii, instrument de cunoaștere și metodă a realizării de sine” (pg. 375—377). Evident, insuccesul însoțește ades operele realtate noi; reacția poetilor e însă diferită.

Un alt simbolist, Mallarme, primește cu calm meditativ atacurile confrăților și sărăcia: „Insuccesul producțiilor sale, judecățile obscure sau **feroce** îndreptate împotriva lor, îl avertizează că victoriile nu sînt aproape”. „Nu-și va sacrifica devoțiunea, capriciilor vieții”. „Dar nu nutrește, contra calităților contrarii sau a necunoașterii, nici antipatie, nici ranchiună: „Sărăcia și izolarea îi dau chiar satisfacții reale”. (Henri Mondor: **Vie de Mallarme**, Gallimard, 1941; pg. 391).

Mult mai apropiat pare Macedonski de Baudelaire; Jean Paul Sartre scrie despre poetul francez: „A fost un etern minor, un adolescent îmbătrînit și a trăit în furie și ură dar sub paza vigilentă și reconfortantă a celui alt” (J. P. Sartre — **Baudelaire**, Gallimard, 1963; pg. 80). Și: „Dar decepția sa constantă nu provine din aceea că obiectele întîlnite nu corespund unui model propus, sau fiindcă nu sînt instrumentele ce-i convin: fiindcă le depășește în gol, ele îl decepționează pur și simplu pentru că există”. „Așa dar, durerea lui Baudelaire este exercițiul în gol al transcendenței sale, în prezența datului” (id. pg. 212). Macedonski ar fi putut scrie, ca și Baudelaire: „Trebuie să vă spun, dvs., care ca și alții, n-ați ghicit, că în această carte atroce mi-am pus tot sufletul, toată tandrețea, toată religia (travestită), toată ura?” (Baudelaire, Scrisoare din 18 febr. 1866, apud. J.P.S.). Destin sau nu, Macedonski a fost umilit, ținut în sărăcie, hulit, și cei ce au făcut asta, în timpul vieții poetului sau după moarte, n-au scuză. Cartea lui Adrian Marino, în afară de calitățile sale — dintre care cîteva au fost semnalate aici — este și un act de dreptate.

## 2. — ANALIZA POEZIEI.

Cele patru studii pe care Mihail Petroveanu le reunește într-un volum — **Studii literare** — prezintă și analizează opera unor poeți deosebiți ca structură artistică : Adrian Maniu, Al. Philippide, Ion Vinea, B. Fundoianu. Ceea ce-i unește, totuși, e nu numai epoca pe care au traversat-o împreună — au debutat fie puțin înaintea, fie îndată după primul război mondial, — ci și faptul că s-au născut „literar vorvind, în zodia simbolismului”, și „au resimțit în măsuri variabile (...) influența curentului” (Mihail Petroveanu, op. cit. „Cuvînt înainte”). Cum procedează criticul care i-a convocat la o întîlnire simbolică? Mai întîi, fiecare studiu se deschide cu un mic portret: „în cercurile bucureștene literare și ziaristice, în redacții și cafenele, Ion Vinea aducea o distincție nonșalantă, ușor distrată, și o undă de cordialitate nesilită. Conversația sa, nutrită de inteligență și un umor reverențios, excita prin zborul lin al fanteziei și aciditatea observației. Partenerul sau partenerii îl puteau astfel cuprinde în valențele sale, alcătuind de fapt un triptic liric, de poet, prozator fantast și foiletonist săgetător. Cine știe, poate tocmai considerația afectuoasă a confrăților și a criticii l-a făcut să se dispenseze de proba confruntării cu librăriile” (M. Petroveanu, op. cit. 127). Portretistica are tradiții strălucite în critica românească, nu numai la Zarifopol, Lovinescu și G. Călinescu, dar și la Gherea și Ibrăileanu, oricum, critici științifici (iar negările alarmate de acum cîțiva ani, penibile criticilor ce le-au semnat), așa că Petroveanu face bine să reînnoiască o tradiție fertilă, cu atît mai mult cu cît are vocație.

Elemente biografice, în fiecare studiu, există, atît cît trebuie pentru înțelegerea bună a operelor, dar Mihail Petroveanu nu este un biografist, ei pornește de la text, pe care îl analizează amănunțit. Spre a ne da o imagine rotundă a scriitorilor, ni se prezintă, cît e nevoie, și alte domenii ale

activității lor: teatrul lui Adrian Maniu, prozele lui Vinea, publicistica tuturor; dar critic mai ales de poezie, și scriind despre poeți, era firesc ca accentul preferențial să cadă cu căldură, pe opera poetică a celor patru. Un coleg, recenzind cartea, îi reproșa lui Mihail Petroveanu de a nu avea formație de istoric literar. Aici încep judecățile! În definitiv, există mai multe tehnici critice, fiecare cu avantajele și limitele lor; ceea ce interesează în ultimă analiză, e cît de fine și judicioase sînt observațiile criticului, în ce măsură ne ajută să înțelegem sensurile operei date; ce metodă a folosit, e secundar. Critic de poezie, ziceam, Mihail Petroveanu se adresează în primul rînd textului, căutîndu-i semnificațiile și frumusețile. Călinescian și el, procedează prin recompunerea universului poetic și descrierea selectivă. Spre deosebire de maestrul nostru comun, ca și de unii dintre urmașii săi — Al. Piru, A. Marino, N. Manolescu — el nu privește opera din afară, de la distanță, ci încearcă să comunice profund cu ea, să prezinte din lăuntru.

Această perspectivă are avantajele ei, fiindcă sesizează mai bine intențiile poetului, ne pune mai direct în contact cu lumea sau interioară. În definitiv, a scrie un studiu amplu despre un scriitor e un act de elecție și de selecție. Oricum, ambele perspective sînt complementare, utile unei culturi. Dezavantajul înțelegerii din interior constă însă în aceea că lipsind distanțarea, nu apar clar conturile operei, ea nu se definește ca obiect. Defect ce se manifestă și în **Studii literare**: o privire repede, sintetică de la distanță, s-ar fi impus în finalul fiecărui studiu, fixînd trăsăturile caracteristice, delimitînd fizionomia operei receptate și analizată dinlăuntru. E o exigență ce se impune în viitor. Dar meritele critice ale lui Mihail Petroveanu pot fi găsite în analiză. Cum observa și Nicolae Manolescu<sup>(1)</sup>, observațiile sînt fine, formulările elegante. Altfel spus, criticul are numeroase idei și a avea idei proprii în-

seamă a face critică creatoare. E singurul criteriu al valorii unui critic.

Să urmărim acum, prospectiv, modul în care se face analiza. Debutul lui Adrian Maniu e văzut sub semnul divergenței interioare, poetul „pendulînd între deliciale ironiei și fanteziei cromatice, pe de o parte, și între sensibilitate și expresia ingenuă, pe de altă parte”, (pg. 15). Renunțarea la modernism, după primul război mondial, e văzută — nu pricep de ce! — ca un progres, iar subtitlul („întoarcerea spre popor și trecutul său”) pare a sugera ideea neadevărată după care modernismul ar fi însemnat contrariul acestei mișcări. Orientarea poetului e descrisă sugestiv: • Poetul „pășește în straie țărănești; urmărindu-i mersul vezi că drumul lui duce afară din oraș, în Cîmp, la poalele pădurii, pe malul apelor, avînd ca popas stîna, luminișul, zidul cu icoane al unei biserici surpate, măgura” (id.). Prozatorul Adrian Maniu e încadrat în proza fantazistă și artistă, în linia Macedonski, Anghel, Vinea, Matei Caragiale și Arghezi. Ar mai putea fi amintiți I. L. Caragiale, cu nuvele de bătrînețe, Hogaș și Gala Galaction, iar la proza artistă, Ion Ghica și Odobescu. Motivele pornesc din faptele diverse ale orașului și satului, „Repertoriul servește însă ca supapă pentru fluxul liric și digresiunea imaginației în fața misterului, țîșnit fără avertizare din banal” (pg. 37). Explicația stă în oroarea de cotidian și atracția spre fabulos (id.).

Tema e deci un pretext: „Ca și în poezie, imaginea deține o putere totalitară, epuizînd aproape cuprinsul textului. Fără a ignora valorile sonore, imaginea e de natură predominant vizuală. Rareori pur pitorească, funcția sa este instaurarea unei ambianțe transfigurate, chiar fantastice...” (pg. 39). Acută e și observația ce urmează: „Cumularul de culori pînă la încărcături baroce, tabloul se umple de o liniște premonitoare...” (id.). Adrian Maniu fiind un poet în proză, caracteristicile detec-

tate rămîn valabile și pentru poezia sa, care e analizată aproape cu mijloacele criticului plastic: „Inocența stilizată, preferința pentru atitudini hieratice și în genere maniera iconografică derivă (...) din asimilarea unor modele „clasice” de stil și a opticii populare, cultivînd și ea postura ceremonială, desfășurarea în procesiune a imaginilor și realismului ingenuu” (pg. 47). De vreme ce „impresia e picturală”, poezia e situată în acest domeniu, între arta primitivilor italieni și a picturii bizantine. Astfel, poezia lui Adrian Maniu devine „sinteză plastică” și cu „valori poetice”<sup>100</sup>). Firește poezie fără emoție nu se poate, așa că indicația cromatică primește sarcini lirice, adică emoție indirectă, difuză.

Observația centrală ni se pare aceasta: „Astfel, iau naștere un spațiu și un timp, specific, în care raporturile de simultaneitate, de apropiere sau de distanță, și trecerea de la trecut la prezent sint ordonate după criterii strict plastice” (op. 50). Ea e revelatoare nu numai pentru poet ci și pentru critic și cred exactă ideea lui N. Manolescu despre M. Petroveanu că e atras indeosebi de aspectul estetic, mult mai puțin de celelalte, de exemplu al problemelor existențiale; de unde și împrejurarea că studiul despre Adrian Maniu este cel mai extins și mai reușit, iar despre Fundoianu (exceptînd analiza volumului **Priveliști**) cel mai neaderent. Se poate vedea cum criticul își ordonează impresiile după criterii mai de grabă plastice; de altfel, viziunea estetică e predominant plastică. Analiza textului se urmează călinescian, adică prin re-creerea universului poetic, la modul, ziceam, descriptiv-selectiv. Se fac adesea observații fine, cum ar fi distincția dintre tăcerea lirică, sadoveniană, și cea epică, a lui Adrian Maniu (pg. 53). Este, s-ar putea spune, o geografie a sentimentelor; obiectiv, criticul descrie și citează, subiectivitatea lui apărînd însă în selecție, adică în reducerea operei la elementele ei semnificative, constitutive. Citatele nu sint deci ilustrarea unor idei din afară, ci exprimă

esența operei debarasată de accesoriu, inconcludent, reluare de sine.

Stilul criticului e ades călinescian, cuvintele fiind asociate neprevăzut: „Maica Domnului e invitată să aureoleze destinul sinucigașei, incompatibil cu codul moral colectiv...” (pg. 57), se vizualizează sentimentele, sau, de exemplu, misterul: „Altă arenă de exercițiu al misterului sumbru este pustiu, tărîmul nelimitat și arid pe care-l cunoaștem din basme” (pg. 61). Uneori, fraza e prea încărcată, se schițează pericolul prețiozității. Revenind, acum, la poezia lui Adrian Maniu, ea e percepută ca o întreprindere perseverentă de a clădi un fantastic autohton. În ceea ce mă privește, aș adăuga: un parnasian în care mitologia helenă a fost înlocuită prin folclorul românesc, iar sculptura, prin covorul cromatic și stilizat. Este — aproape — o mutație.

Să răsfoim puțin studiul despre Ion Vi'nea. Punctul de plecare e tot în simbolism, acest faricit curent cu care, de fapt, începe poezia modernă: „Din contactul simbolist, Vinea a reținut, pe lângă un inconformism de principiu, o geografie familiară pentru mult timp, mai exact câteva repere în spațiu, servind drept pretext poetic și sistemul de evocare a stimmung-ului, prin alternanța aluziei cu laitmotivul” (pg. 130). E un punct de pornire judicios. Mihail Petroveanu surprinde două note distincte: simțul critic și voluptatea imaginii. „Luciditatea (...) barează șuvoiul asociativ”, ceea ce, aș zice, nu e un semn prea bun pentru un poet. Vinea reușește însă „un efect omogen de atmosferă”, fiind, în fond, un metaforic: „Tipul de vers liber și de analogii practicat de Vinea a dat, lui ca și poeziei altora, gustul condensățiilor metaforice, al „ploii” de imagini revărsate cu aparența celor mai libere, mai capricioase asociații, în realitate supravegheate”, (pg. 134).

Deși semnaleză atracția pentru muzicalitate, de origine simbolistă, a poetului, criticul se desfată a găsi „delicate convertiri plastice”, „imagini cu precădere picturale”, drept care se vor-

bește plăcut despre acuarelă, laviu, tapiserie, pasteluri, modelaj în lutul olăriei și travaliul fin al pietrei prețioase. Cît mă privește, eu aș fi, tocmai, felicitat simbolismul de a fi eliberat poezia de sclavia lui *ut pictura poesis!* Oricum, expresia critică este sugestivă: „Gestul poetic e de aceea grațios și cursul metaforelor cucerește, în absența dinamismului intern, iluzia unei mișcări, a prelungirii textului dincolo de limitele sale, într-un spațiu și un timp pierdut. Prin aerul lor de volute coregrafice, jocurile asociative, salturile fanteziste de la un domeniu la altul se împletesc într-un legato de o moliciune elegantă” (pg. 141).

Ion Vinea nu e un temperament incandescent, deoarece inteligența participă la mișcarea imaginației, spiritul critic intervenind direct în procesul creator (pg. 142). Poetul e asediat de spaime, câteodată suspină înduioșat infantil (pg. 144), poezia lui e dominată de motivul exilului interior (pg. 145). Cum se vede, observațiile critice sînt consistente și exacte, familiarizîndu-ne cu textele strânse postum laolaltă. Explicația unei anume insuficiențe este găsită în scindare: „Recomandînd deliberat scindarea insului, Vinea a rezervat întregul lui disponibil de forță, inițiativă și sentiment al răspunderii sociale unui alter ego: gazetarul din el” (pg. 152). Văzut mai de departe, poetul ne apare oscilant în căutarea unei formule artistice, lipsit de o viziune proprie, puternică, de un mimetism superior. Nici excesul de spirit critic nu-i putea dăuna: Eminescu îl avea. Holderlin, declarat nebun de medici, scrie poeme superbe cu o luciditate artistică, ne asigură Maxime Alexandre, extremă: „Abandonul inspirației, orice ar fi, se însoțea la Holderlin de luciditatea bunului meseriaș. Vinarea cuvintelor uzate, disocierea discursului, trecerea de la concret la abstract și de la abstract la concret, provocarea surprizei în scopul de a pune imaginea în plină lumină, Holderlin folosea resursele cele mai secrete ale limbii, în modul cel mai conștient, în

momentul chiar în care doctorii îl îngrijeau pentru demența sa" (Holderlin, poetul, ed. Laffont, 1942 ; pg. 114). Am luat un caz limită, Poe și Baudelaire și Bacovia ar putea fi citați, pentru acea „rațională dereglare a simțurilor”, unită cu acuitatea controlului estetic de sine.

E probabil că Vinea, acest om încântător, inteligent și atât de înzestrat încât ar fi putut crea o poezie egalabilă celei a lui Arghezi, Blaga sau Barbu, a fost lipsit de credință încăpăținată în virtutea poeziei, sau poate numai în misiunea sa poetică. Fiindcă, un poet nu se mulțumește să scrie versuri, el vrea să impună o viziune proprie despre lume, să zguduie și să clădească. Să reamintim că Rimbaud vroia să reinventeze sentimentele? Sau, cum spune un biograf al său : „puritatea instinctelor contra conformismului, această religie de sclavi. El descoperi funcția poetului care e de a revela unitatea universului, acest act de voluptate prin care se unesc atomii contrari”. <Pierre Arnoult, Rimbaud, Ed. Albin Michel, 1943; pg. 130). Fie „Voyant”, cum îl vrea Claudel, fie „Voyou”, cum îl înfățișează Benjamin Fondane, Rimbaud reprezintă tipul poetului obsedat de viziunea pe care o poartă în sine. Dacă acest talent deosebit nu s-a putut egala celor mai mari e fiindcă Vinea, spre deosebire de Blaga sau Arghezi, nu a fost obsedat de o viziune, de unde și eclecticismul formulelor sale.

Vinea e mai aproape de poezia fantastă a lui Jules Laforgue sau Apollinaire, în care sensibilitatea extremă se apără prin ironie, care e un refuz de sine însuși. La Apollinaire, durerea e mai acută, dar îi apropie permanenta dualitate „între melancolia melodioasă și perpetua zeflema față de el însuși. La el, cântecul misterios e impregnat de fuga lucrurilor, instabilitatea dragostei, și de o nu se știe ce speranță (...) Este o elegie ce se dizolvă ea însăși cu un ris dezolat” (Emmanuel Aegerter et Pierre Labracherie — Guillaume Apollinaire, ed Julliard, 1943 ; pg. 209). Numai că Apollinaire nu rămâne un,

doar, fantezist, fantazia sa poetică intensă reușește să creeze o lume, cuprinzând-o între registre extreme. Așa cum Vinea, cu parțiale îndrăzneli inconsecvente, nu a reușit să devină un poet de proporțiile estetice ale lui Apollinaire, așa îl depășește cu o clasă pe Topirceanu, fantezist grațios, dar la care jocul între melancolie și ironie nu depășește zona exterioară, superficiala psihică, pe când Vinea e pe alocuri mare poet, pătrunzând uneori în regiunile profunde. De altfel, Vinea evită cel mai adesea acel registru fatal artei, dușoșia, în locul ei descoperim o blindețe distant elegantă. Aspirația spre modern e certă și ia uneori forme manifeste, sufletul său rămâne al unui liric delicat și vag de la începutul secolului. Artist în proză, convertirea sa tirzie la romanul realist-critic (**Lunatecii**) e o eroare cu multe pagini frumoase.

Studiul ultim, despre B. Fundoianu, e informat și interesant. Publicistica română e analizată cu pricepere, descrierea volumului **Priveliști** e remarcabilă, dar poezia lui franceză este expedită, poate din, cum s-a spus, rezerve față de problemele existențiale, de care un critic marxist nu trebuie să se ferească, abordându-le în spiritul, firește, al metodei noastre. Despre **Priveliști**, ziceam, se spun idei substanțiale, formulate elegant, și criticul se simte bine când poate transfera poezia în domeniul plastice: „Idila cîmpenească la Fundoianu e placidă, greoaie, cu ceva de frumusețe întunecată, ca într-un peisaj flamand, covârșit de pastă neagră, de humus, dar în care — și aici intervine nota specifică peisajului românesc — a pătruns o lumină intensă, caldă și desfătătoare”. Și: „Sub calmul agrest, dîndu-i o robustețe și o zvicnire de nerv, ca sub carnația puternică a unui mușchi se ascunde o tensiune de proces, de geneză absolută” (pg. 213). Așa dar un pastel al fertilității: „Fertilitatea își exercită imperiul, biruitor și pe căile obscure, prin intermediul ființelor inconștiente de vitalitatea pe care o posedă, de menirea lor în circuitul materiei, ori chiar prin trupurile oste-

nite și sufletele abătute, posomorite ale trudititorilor țarinei" (pg. 214).

Așa dar, o integrare în pastelul tradițional românesc; dar, „contemplația cedează trăirii obiectului, resorbirii în mișcarea interioară a ceea ce nici n-ar mai trebui să numim natură ci materie" (pg. 214). Fundoianu apare ca expresie a lirismului moldovenesc, ridicat la cea mai înaltă potență de Sadoveanu, o dulce durere și o stabilitate ciclică<sup>14)</sup>. „Cîntăreț al roadelor, B. Fundoianu este și un poet al intimității lucrurilor" (pg. 218), scrie M. Petroveanu, adăugind că el reabilitează „plantele plebee" (p. 223). În continuare, o comparație cu Pillat și Voronca e interesantă. Ce surprinde, mai puțin, criticul, e neliniștea, ce va izbucni, apoi, cu deznădejde, în volumele franțuzești. Nu e cazul să reiau aici, problema, dar dojana criticului, de a fi ieșit din cadrul pastelului tradițional și de a se fi lăsat pradă suferinței, nu o împărtășesc. E neliniștea improprie poeziei?

Acest poet, născut la literatură în timpul primului război mondial, și ucis de al doilea, a dus un dialog ascuns și tragic cu istoria, de care a fugit în toate felurile, pînă cînd aceasta l-a silit să dea lupta, pe care poetul o acceptă cu o superbă demnitate. Și îmi place să citez un comentariu la un poet cu totul deosebit de Fundoianu — e vorba despre Chateaubriand — dar care pare a cuprinde și experiența acestui moldav fugit de el însuși: „Mișcarea ciclică a poeziei — coborîrea ia umbre a lui Orfeu și renașterea lui într-o altă lumină — apare în puritatea ei? Desigur, poetul se zmulge fără încetare din tenebre și reinviază mereu o Euridice fulgerată: tot așa cu Istoria, renegată și recucerită printr-un vis ce dă splendoare duratei. Dar o atare mișcare nu e falsificată aici, unde Istoria e înhățată cu crima pe care o purta în sine? Orfeu mai poate porni spre secerișurile sale — înaltă victorie a flautului — dacă renaște în Istoria ce poartă un cadavru?" (Manuel de Dieguez — Chateaubriand, Pion, 1963; pg. 77). Există în Privelști sămînța

unui destin, — dezastru și împlinire — adică mai mult decît o biografie, o permanentă.

14) N. Manolescu scrie în *Contemporanul* <1 aprilie 1966 nr. 13 (1016): „El (Marino n.n.) pare sensibil mai degrabă la spectacolul extraordinar, cînd tragic, cînd ridicol, al existenței lui Macedonski, decît dispus să se identifice cu personajul său. E de altfel tipul de biografie călinesciană: nici Călinescu nu se substituie lui Eminescu sau lui Creangă, ci le reface viața cu voluptăți de privitor și de regizor totodată". Și: „Ce laturi ale personalității poetului rețin pe A. Marino? La ce aspecte ale vieții lui se dovedește criticul mai receptiv? Izbitorare e la el o, așa zicînd, viziune senină: autorul se apropie de biografia poetului chiar în locurile ei cele mai întunecate, cele mai tulburî, cu o anume liniște, cu detașare ușor ironică uneori, cu candoare totdeauna". Eugen Simion, în „Gazeta literară" (27 mai 1966, nr. 21 (707) notează despre carte: „Preocuparea criticului e, în orice punct al reconstituirii s-ar afla, de a face ca elem.entele să convergă într-un portret unic, reluat, definit, amplificat, cu sentimentul că materialul e friabil, cum e și în realitate. Cîteva trăsături sînt totuși sigure, invariabile și semnalfindu-le, ori de cîte ori are prilejul, Adrian Marino tînde să creeze o structură morală și spirituală văzută în totalitatea manifestărilor ei." În *Luceafărul*, (19 martie 1966, nr. 12 (203). I. D. Bălan remarcă: „Sprijinit îndeaproape pe izvoare și documente certe, nimic nu se lasă în biografia lui Marino isplîtit de literaturizare sau exaltare impresionistă". Și: „E o carte care impresionează prin întînderea investigațiilor documentare, care cucerește prin logica sobră a argumentării, prin puterea de a da semnificații amănuntului, prin capacitatea de evocare și prin știința de a păstrat permanent obiectivitatea". Tot în aceeași revistă" (9 aprilie 1966, nr. 15 (206), Vladimir Streinu, în „Monografii istorico-literare", apreciază în lucrarea lui A. Marino, temeinicia forței profesionale, documentarea.

15) „Peste acest fundament de date am încercat să construim un portret moral. De fapt, cele două operații sînt în mod obligatoriu paralele și interdependente, documentul fără interpretare fiind simplă arhivistică, interpretarea fără bază documentară, simplă literatură, sau, în cel mai bun caz, evocare impresionistă, sau pur eseistică, în ce ne privește, ne-am ferit și de o metodă exclusivă și de alta, concentrîndu-ne întreaga analiză în vederea

reconstituirii filinței morale a poetului, pe care am voit s-o înțelegem în umanitatea sa adâncă, integrată epocii sale, cu calități și defecte, fără apologetică, dar și fără denigrare". (Adrian Marino, *Viața lui Macedonski*, Prefața).

\*) Mirare poate provoca un articol de Perpessicius, din „Gazeta literară”, ce-l cenzurează pe A. Marino pentru înțelegerea prea mare față de vestita epigramă, sau de negarea — la un moment dat — a lui Alecsandri. Asemenea atitudini erau însă frecvente în epocă și n-au apăsât nici asupra lui Vlahuță, nici a lui Duiliu Zamfirescu. De ce dar un parapon sistematic față de Macedonski? De altfel, A. Marino a explicat excelent împrejurările în care s-au produs anume violențe, repet, de loc singulare.

\*) îl reamintim : „...efect al condițiilor de viață, Macedonski apare invadat de psihoza de persecuție. Poetul e sub trăniet, lovit, sfîșiat. Aci el jură răzburarea cea mai cruntă veacului, aci resemnat la ideea destinului fatal al oricărui poet se înseninează și se abstrage. Nu mai este un „poet” răstignit, este Poetul, Geniul neluțeles de contemporani. Fără profunditate, Macedonski ar fi un cabotin j-ldicu; plin însă de o vibrație de sine adâncă el își compune o mască tragică de o extraordinară expresie. Sacerdotal, declamatoriu, cu o părere despre valoarea sa neobună, simțindu-se din esența aurului, diamantelor, eterului, divinității, poetul se extiază de glorie eternă. Macedonski este acum prerafaelit și dantesc adorînd nu o Madonna ci propriul Geniu văzut în Empireu. El se declară împărat și joacă rolul imperial cu o finută poate actoricească, dar sub durata scenei, magistrală”. (*Istoria literaturii române* — compendiu — G. Călinescu, pg. 203.) Și: „Spre bătrânețe, poetul vede lumea descămată, redusă la esențe și sunete. Elogiază harpele, nestematele, candidii nenufari și în general florile. Sufletul lui cîntă ca duhurile din Paradis.” G. Călinescu, op. cit., 206.

\*) Charles Baudouin : *Psychanalyse de Victor Hugo*, Ed. Mont Blanc, Geneve 1943 : „...în fiecare caz particular, complexul lui Oedip e modificat de circumstanțe individuale ; altfel spus, pe trunchiul comun al acestui complex primitiv se grefează complexe personale, ce-l alterează mai mult sau mai puțin fiziognomia ; tocmai studiul acestor modificări devine atașant, cînd ne propunem de a înțelege o personalitate dată”. (pg. 28).

\*) „Cîrînd Maria avea să piardă și moșile părintești, arendate, și „averea

strămosească” se împrăștie în cele patru vînturi, administrată cum era de o ființă visătoare, fără pereche și cheltuitoare”. A. Marino, op. cit., pg. 46.

\*) „Profunde afinități sufletești, simțite prin antene subțiri și nevăzute legau pe acest fiu de sensibilă sa mamă' afecțiune care va pregăti la poet nevoia unei iubiri adinei, eterne, protectoare. Femele cu fibră nervoasă și „fatală” ea era în măsură să priceapă mai mult decît oricine din familie vocația literară a lui Alexandru, pe care-l iubea cu ardore...” „El îi împărtășea confesional versurile, asculta cu afecțiune sugestiile sale, căci între mamă și fiu domnea o comunune creatoare strînsă” (A. M., op. cit., pg. 46).

\*) încă din copilărie. A. Marino notează : „Adesea era cuprins de furii cumplitе, exaltate, de loc de mirare pentru firea timidului, care tvece imprevizibil de la adâncă reclusiune înteroară, la dezlănțuirea sufletească fără frfu”. (A. M., op. cit., pg. 63).

\*) „Pare să sune straniu în gura celui ce dedica o poezie lui Mallarme, rîvnea la gloria Parisului și frecventa cercuri literare cosmopolite, exaltarea patetică și hotărît sinceră a locurilor copilăriei, neatînsе de civilizație, și a anilor petrecuți într-o dulce inocență. Și cu toate acestea, aci, pe Amaradia, trebuie căutate rădăcinile adinei ale filinței sale. Legată de acest loc aflăm coarda morală care vibrează la cea dintîi adiere a amintirii. Memoria afectivă a lui Macedonski era extraordinară, și imaginea unei copilării idilice, trăite în abundență și plină de expansiune a inimii, se va întări tot mai mult, pe măsură ce valul suferinței morale creștea în timp. Nu se pot uita niciodată adîncile mulțumiri simțite de un suflet tînăr, cînd nu se lovește de nici o împotrivire și este lăsat cu bonomie să guste din toate emoțiile visate, în voia capricioasă a instincțelor”. (A. M. op. cit., pg. 59).

\*) Asupra acestui portret, Adrian Marino va mai reveni, îmbogățindu-l : dar el e formulat în nuce. Trăsăturile sale morale „sînt ale unui neconformist ireductibil, aci visător, uneori utopic și himeric, aci revoltat și agresiv, aci infatuat și superb antifilistin. Căci Alexandru Macedonski, temperament esențial romantic, cu iluzii, avînturi și principii proprii acestui mod de a concepe existența, se va lovi și va suferi adînc de platitudinea societății în care intră. Între firea, formația, idealurile sale și acest mediu izbucnește un conflict violent, care-și va pune pecetea, uneori dramatică, pe întreaga viață a poetului. De aceea el va căuta să se impună, să se smulgă, să sfideze, să



protesteze, și, când este învins practic, să se izoleze de această lume, ce nu-l înțelege și pe care o disprețuiește. Acest antagonism constituie coordonata cea mai profundă a vieții lui Alexandru Macedonski, singura ce oferă cheia tuturor agitațiilor, aventurilor, atitudinilor și stridențelor sale. Fandările, ciocnirile, adversitățile, polemicele fac deci parte din însuși regimul sufletesc firesc al poetului, care se complăce în atmosferă de scandal, refugiu ostentativ, lamentări de persecuții și mari gesturi de crucificat..." (A. M., op. cit., pg. 50—51).

\*) „Această imagine reflectată în discipoli contribuie (...) la întărirea fibrei sale egolare, și purtarea lui Macedonski devine în cele din urmă de un narcisism tiranic, neacoperit” (A. M., op. cit., pg. 167). „In mica sa grupare poetul trona. Era „magistru”, „bard”, profet, rege (id. 169)”. „...poetul părăsește orice urmă de modestie și devine de o infatuare totală” <od. 166>. „Totuși, ca om de lume, avid de ascensiune...” (id. 171). „El este individualist, egolatu...” (id. 219). „O astfel de infatuare enormă, de genialoid” (id. 221). „...o nouă dovadă a proeminenței vanității sale enorme...” (id. 287). „...nou prilej de exaltare, de astă dată în forme uluitoare, extravagante peste măsură” (id. 295). „Egocentric, sentimental și sociabil, el are din această cauză o sete eternă de adulație, de mediu devotat și fanatic...”. „Asemenea oricărui mare orgolios, trebuința devotamentului absolut și a iubirii fără margini, în stare să-l urmeze oriunde, gata să se supună oricăror fantezii, îi este fundamentală” (id. 338). Asemenea afirmații sînt numeroase și tocmai frecvența lor poate produce cititorului ne-prevenit, ce știe din alte biografii că toți ceilalți poeți au fost foarte modești, deloc egolatri, o impresie greșită, de care, desigur, nu e vinovat A. Marino.

\*) „Biografului actual nu-i este îngăduit să cadă în melodramă, dar el nu are nici dreptul bagatelizării și ironizării suferințelor poetului, care au fost poate reale. Este ușor de sfătuit astăzi umbra lui Macedonski să nu fi luat în tragic astfel de atacuri. Dar poetului îi lipsea congenital blazarea, indiferența, filosofia de sus a vieții, echilibrul stoic. Lui îi era dat să trăiască prin vibrația sa organică orice izbire...” (A. M., op. cit., 224).

\*) „În politică, acest tip poate fi pe rînd conservator și progresist, reacționar și liberal, egoist și generos, individualist și socializant, și Macedonski, urmărit bine, ilustrează mai toate aceste

atitudini. Pentru el, existența socială se compune din momente separate, fără legătură între ele, pe care le trăiește cu egală intensitate. Exaltările sale sînt deci sincere, autentice, indiferent de sensul lor” (id. pg. 281).

\*) Contradicția fundamentală provine din aceea „că la Macedonski visul și realitatea nu s-au putut concilia niciodată. În conștiința sa cele două planuri au putut să altemeze, sau să coexiste. Să fuzioneze într-o sinteză armonică, niciodată” (id. pg. 375).

\*) Nicolae Manolescu scrie în *Contemporanul* nr. 19 (1022) din 13 mai 1966 : „M. Petroveanu nu e un didactic, ci un eselist. El n-are superstiția criticii totale, universitare, care să privească pe autor ca pe un obiect de cercetare, asaltîndu-l de pretutindeni și parcurgîndu-l cu diferite mijloace de locomoție în toate sensurile. Eselistul tinde să se recunoască în autorii analizați, gîndindu-i unilateral, din punctul de vedere care îl reflectă pe el, cu problemele, cu conștiința lui (...). Nu se poate să nu se observe preferința criticului pentru artiști, pentru A. Maniu și Vinea, mai puțin pentru neliniștea lui Fudoianu și încă mai puțin pentru lirica vizionară a lui Philippide. Interesul eseurilor descreește în această ordine. Criticul interpretează poezia ca artă, nu ca experiență existențială...”.

\*) Interesantă e și observația : „Efecțele de intensitate se obțin nu numai prin simpla denumire... (...) ci pe calea sugestiilor, produse prin analogii sau metafore (...) în chipul, de astă dată, al caligrafiei din arta și poezia veche asiatică” (pg. 47). Tot pe linia criticii... plastice : „Felul stilizării nu l-a furnizat însă numai exemplul artei bizantine, al prerenășterii sau al desenului extrem-oriental. Mult mai aproape de Adrian Maniu se afla unul dintre obiectele venerabilei sale — covorul românesc — de la care a adoptat organizarea imaginii” (pg. 49).

\*) „Totuși, poezia nu devine prin aceasta epică, narativul devine un motiv vizualizat pe tapiserie al evenimentului” (pg. 54).

\*) „Casele cu livezi de zarzări, caiși și gutul, cu vechi fotolii moldovene, nu cunosc decît durerea înăbușită. Condiția de viață e acceptată ca o ereditate blîndă, ca un resort al stabilității. Generațiile decurg fără drame, trecîndu-și una altela un surfs monoton, fără năzuințe și fără convulsii. Nimeni nu dă semne de alarmă, de mirare în fața scurgerii timpului” (pg. 217).

# Alexandru Balaci: „Dante Aligheri”\*\*

de Barbu Solaeolu

**D**ante Aligheri”, cartea lui Alexandru Balaci, ocazionată de sărbătorirea la Florența, Verona și Ravenna, în 1965, a împlinirii celor șapte secole de la nașterea marelui florentin e totuși mai mult decît un eveniment editorial datorat unei împliniri calendaristice.

Saint-John Perse, — Laureat al Premiului Nobel 1960, cel ce în numele întregii lumi a literelor a deschis Congresul internațional de studii dantești (la care din partea României a participat Alexandru Balaci), le-a rostit florentinilor următoarele cuvinte de sensibilizare a participării lor: „Cinste lui Dante Aligheri, maestru al trudei gândului și al faptei... Cinste omului unei cauze mari și al unei mari săvirșini... Deplină recunoștință omului timpului său, celui care a dus cel mai departe actul eliberator al verbului, poetul prin care se luminează și sporește lumea celor ce viețuiesc”. — Cuvintelor acestora pasio-

nate, a căror frumusețe justifică transcrierea lor în original în notă <sup>1)</sup>, li se poate alătura, prin caracterul lor expresiv și sincer, cuvintele tot pe-atît de frumoase ale lui Alexandru Balaci, menite să explice și să justifice propria sa carte: „Încercarea noastră pretinde cu modestie și teamă să fie mai curînd o prezentare accesibilă unor mase largi de cetitori, decît o contribuție adresată dantologilor. *„Originalitatea ei constă în interpretarea dată de anumita sensibilitate și vibrația unui ins, care a închinat treizeci de ani iubirii lui Dante.”* (s.n.). A trezi în cetitorul modern o identică vibrație, a putea demonstra că și astăzi îl putem citi integral pe autorul *Divinei Comedii*, este nemăsurata noastră aspirație.

Cu aceste cuvinte de introducere, liniile dezvoltării cărții sînt trasate, cetitorul așteaptă cu înfrigurare să fie dus de mină, precum Dante de către Virgiliu, dar prin meandrele vieții și operei dantești, de-o călăuză sigură și sensibilă, care va ști să pună pasiune în luminarea drumului prin pădurea „aspra e forte”, în care tot Alexandru Balaci ne vestește că „te poți rătăci asemenea Poetului” din cauza „milioanelor” de titluri ale bibliografiei dantești... (Să debutăm și noi prin anodina însemnare a pierderii pasului nostru între două poteci, cu privire la numărul copiilor pe care i-a avut

\*) Editura Tineretului, 1966.

<sup>1)</sup> „Honneur à Dante Aligheri, maître d'oeuvre et d'action! — Honneur à l'homme de grande cause et de grande tractation et pleine gratitude à l'homme de son temps, qui le plus loin porta l'action libératrice du langage, le poète par qui s'éclaire et s'agrandit l'espace des vivants...”

I Dante ? — Balaci precizează la pg. 52  
 • că „majoritatea dantologilor declară  
 I că Poetul florentin a avut patru co-  
 1 pii”, „simetric două fete și doi băieți”,  
 I dar D. D. Panaitescu în „Studiile”  
 • colective „despre Danie”, — carte or-  
 1 ganizată și prefațată de Balaci, —  
 1 afirmă la pg. 18, că din căsătoria  
 Poetului cu Gemma Donați, sora lui  
 Corso Donați, viitorul său mare ad-  
 i  
 <j versar politic, s-au născut numai trei  
 i copii. îi și numește : Pietro, Jacopo  
 și o singură fată Antonia. Nu însă  
 \* numărul copiilor interesează, ci fap-  
 J tul că prin reducerea lor la trei, dis-  
 I pare sau e contestată existența Bea-  
 I tricei, — nu a divinizatei Beatrice  
 • Portinari, — ci a fiicei lui Dante,  
 • „Beatrice, cea mai importantă apari-  
 • ție feminină din ultimii ani ai vieții  
 • Poetului în Ravenna”, despre care tot  
 \* Alexandru Balaci ne spune că era  
 călugăriță la Minăstirea San-Stefano  
 | dell'Ulivo din Ravenna și căreia „în  
 | 1350 i-a fost adusă o sumă de zece  
 | florini de aur de către Giovanni  
 | Boccaccio”... Să se conteste oare sau  
 | să fie într-atît de îndoielnică mingî-  
 | i ierea de ultimă clipă adusă lui Dante  
 | la Ravenna, de către propria lui  
 | fiică ?).

## f

\*

Definitoriu pentru scrisul lui Ale-  
 xandru Balaci e claritatea și expresivitatea  
 stilului, dar nu a unui arid,  
 • ci a unui stil cu o pronunțată nuanță  
 poetică, pasională, în general mai pu-  
 i țin folosită de învățați în lucrările  
 lor de specialitate. Al. Balaci prin  
 cartea de față, de altfel ca și prin  
 toate lucrările sale anterioare („Gio-  
 sue Carducci” și cele trei volume de  
 „Studii italiene”) se dovedește scriitor  
 de mare și generos talent. Ni-l amin-  
 • tesle, deși dintr-o altă disciplină, pe  
 • învățatul sociolog și economist Som-  
 • bart, căruia hotărîtoare în formația  
 spirituală i-a fost cultura italiană și  
 care prin fraza limpede, concisă și  
 pasionată puneă farmec pînă și în  
 cele mai dificile și aride probleme de  
 , specialitate. Pentru istoricul literar

cum și pentru dantologul Balaci, viața  
 și opera lui Dante sînt, într-adevăr, o  
 materie vie a creației poetului flo-  
 rentin. Comentariul dantesc devine  
 astfel fluid, asemănător fluentei con-  
 tinuie a vieții. „Dante a fost tot-  
 deauna un om viu, chiar după  
 moarte” (p. 84). Așa ni-l definește la-  
 pidar Balaci. Și atît de pătruns ne  
 apare autorul de această realitate, pe  
 care o exprimă aforistic, încît discer-  
 nem astăzi, cum încă de-aoum un an,  
 premergînd publicarea volumului  
 „Dante”, el extrăgea, din șpalturile  
 acestuia, florilegiul paginilor minu-  
 nate ale vieții florentinului la Ra-  
 venna, ca oaspete al lui Guido No-  
 vella da Polenta, sub sugestivul titlu  
 de „Moartea și Adiața lui Dante Ali-  
 gheri”. Inversarea termenilor de „via-  
 ță” și de „moarte” din acest titlu al  
 articolului apărut în „Gazeta lite-  
 rară” constituie o lapida pentru pe-  
 renitatea operei dantești. Și e meritul  
 lui Alexandru Balaci de a-i fi gravat  
 pentru noi frumoasa inscripție.

Dar, fiindcă am amintit de clarita-  
 tea stilului cărții despre Dante, se  
 cuvine să subliniem vocabularul pe  
 care se sprijină acest stil. Cîndva,  
 Ibrăileanu schița pe marginea volu-  
 mului de versuri al unui mare poet  
 contemporan, de-o parte lexicul său  
 argotic, de alta pe acela slavon, bise-  
 ricesc : psaltire, stihar, odăjdii, pa-  
 traafir, cădelniți... Vocabularul lui Ba-  
 laci poartă pecetea solară, meditera-  
 neană, a unui verb clar, sonor... „Cela  
 nous repose”... ne odihnește de folosi-  
 rea obligatorie a cuvintelor abundente  
 în i și în ă, ne deschide orizonturi  
 noi în „scrierea frumoasă”, așa cum  
 și-o dorește justificat Victor Eftimiu  
 în termenii polemicii sale cu Iorgu  
 Iordan. Balaci scrie : ardent, amor  
 liliat, ascende, culminație, tenebre...  
 Lexicul său latinizant sau cu suneri  
 italiene e nou, e sprinten, o creator.  
 Curajos, creează și verbe, ex. **a occulta**  
 (p. 45) derivat din substantivul **occul-**  
**tație** (noțiune în astronomie însemnînd  
 dispariția trecătoare din cîmpul vi-  
 zual, a unui astru). Credem că evo-

luția limbii noastre se cuvine în acest sens să fie îndrumată.

Alexandru Balaci își fundează argumentul critic al expunerilor și judecăților sale de valoare pe un întins aparat de note și de citate în original (cu aferența lor juxtă, dar cu un îngrijit caracter literar). Acest fapt, dacă pe de o parte înlesnește cititorului lectura în original a celor mai frumoase ori semnificative extras<sup>3</sup> din opera lui Dante, îi dă posibilitatea, de altă parte, și a unei confruntări literare comparatiste între expresivitățile poetice a două limbi române, în acest mod, se obține un act de participare profundă și de adeziune a lectorului la săvârșirile poetice dantești. Meritul ce-i revine îndrumătorului e cu atât mai mare.

Pe linia aceasta comparatistă Balaci insistă în repetate rânduri pentru a limpezi și receptarea lui Dante în decursul istoriei literelor. Nu rare sînt referirile la poezia vaticinară a lui Giosue Carducci (de ex. pg. 61) la „setea de justiție a lui Dante”, la acel celebru sonet „Giustitia di poeta”, apoi la lupta lui Dante împotriva Curiei papale, la înfățișarea sa de *vates*, „auspicatorul unității italiene”, „simbolul Italiei”, văzut așa de luptătorii din Risorgimento (p. 163). Senzualitatea violentă a lui Dante e desprinsă de Balaci din *Rimele* dantești, acel „lătrat” de fiare al îndrăgostiților sub biciuirea simțurilor sau „joaca ursului”... perche non latră/per me, eom'io par lei nel coldo borro” și acestea aduse în vecinătatea celui vers al lui Ion Banbu... „dansul buf cu reverențe, ori mecanice cadente”... (p. 48).

Linia aceasta comparatistă, Balaci a inițiat-o încă de la apariția primului său volum de „Studii italiene” (1958), cînd stabilea atacurile dantești care au dat naștere unei literaturi anticlericale, \*o literatură oare „va cunoaște în Italia o mare dezvoltare de ia *Divina Commedia* pînă astăzi”. Mai tîrziu (1964) prin aceleași „Studii”, în volumul al treilea însă, și-a concen-

trat subiectul iluminîndu-l sub alte multiple aspecte, sub titlul categoric de *Scritorii lumii despre Dante Aligheri* și s-a oprit mai întîi asupra celor din Italia, pentru ca astăzi, depășind chiar cuprinsul respectiv din cartea sa despre Dante, să atace cunoașterea „soartei literare” a Poetului și „în alte țări ale lumii”, făcînd să apară, în 1966, în ediția jubiliară a volumului colectiv de *Studii despre Dante*, un important capitol cu titlul *Note despre scarta literară a lui Dante Aligheri*, cuprinzînd adinciri inedite (aș fi înclinat să scriu scoroniri revelatorii) în literatura Germaniei, Angliei și Franței. — Prin acestea Alexandru Balaci ne aduce dovada că opera sa de dantolog nu s-a încheiat cu trecerea mărturisită de dînsul a celor trei fructuoase decenii „închinată iubirii lui Dante”, că din contra, ani nenumărați îi stau în față ca opera lui să crească zi de zi, arborescent, din adînc pătrunzătoare rădăcini de știință, de tenacitate și de talent.

Orașele italiene și nu în ultimul loc, Florența, sînt un muzeu. Toate își păstrează „vechea, moarta lor splendoare”. Balaci, în drumețiile lui le cunoaște, le iubește. Basul său pe lespezile vetuste, tocite de vremuri, trezește ecouri. Cugetul i le amplifică, le trece în pagini de caldă și poetică evocare. Iată una din ele, culeasă aproape la întîmplare, a 73-a, înregistrează ca pe peliculă sau oa-ntr-un *diarum*, „umanitatea dezesperată”, dintr-un „film al lui Michelangelo Antonioni” cu titlul *Deserto Rosso*. Deșertul Roșu al Ravennei... încă din 1933, mereu de față al nostru Tudor Vianu cunoștea în *Imaginile* sale italiene *Moartea din Ravenna*. Pe urmele lui, prietenul său mai tînăr găsește noi cuvinte și alte imagini pentru descrierea Pinetei, a mormintelor orașului, a perpetuei bății a sirroco-ului, a curții ravennate, a mozaicurilor, a mausoleului din San-Pietr

Maggiore... (alte proaspete impresii în același stil alert publică Balaci și într-un articol din *Secolul 20* nr. 5/1965). Și, pretutindeni, Dante, Poetul florentin, exilatul și omul, omul viu, despre care se știu atât de puține, dar se întrevăd și sînt evocate atât de multe...

Un talentat și tînăr romancier american contemporan, J. D. Salinger, în romanul său „Vagabondul din lanul de secară” (*The catcher in the rye*) descrie, cu vorbele unui adolescent fugar din internatul școlar, clipele petrecute de acesta într-un muzeu de istorie și științe naturale : — „...lucrul cel mai grozav la acest muzeu era că toate rămîneau totdeauna pe loc. Nimic nu se mișca. Te puteai duce la muzeu de o sută de mii de ori și tot găseai eschimosul pescuind, după ce tocmai prinsese doi pești, pasările sburînd spre Sud, cerbii cu coarneau lor frumoase și picioarele lor subțiri bînd apă la izvor (...) Totul era schimbat, singurul lucru care se schimba erai tu. Nu c-ai fi fost mult mai bătrîn, sau mă rog... Nu asta. Dar erai altfel...” (trad. C. Rialea).

În drumetia prin orașele muzeale se perindă generații de drumeți. Sînt toți la fel, ca oameni. Sînt diverși însă, în receptarea elementelor vii, din ceea ce au împietrit totuși veacurile. Și în fața fiecărui „element muzeal” te repeți tu, și de fiecare dată altul. Pentru Alexandru Balaci aceste călătorii reale sau, pe semne și imagine, în liniștea bibliotecilor, atunci cînd le-a făcut sub semnul dantesc, au fost nu numai un izvor al scrisului ce ni l-a dat prestigios, evocator și oaleidoscopic, dar au contribuit și la crearea unui fel de muzeu memorial „Dante”, fiecare piesă a colecției primind inscripția sau legenda sugestivă, prin care laicului i se captează atenția admirativă. Cartea despre Dante cuprinde o asemenea evocatoare și sugestivă colecție. (Ce păcat că efortul editorial nu a fost la nivelul frumuseții și marelui interes al evocărilor... Ce bine ar fi fost dac-iam ?i avut reproducerea de pildă a frescei lui Giotto din Palazzo iBargello, Flo-

rența, în culori, pentru a tresări la frumusețea adolescentină și visătoare a lui Dante Aligheri și dacă de asemenea, Pineta din Ravenna, acea pădure celebră de pini, măcinată de secole și transformată într-un poetic șir de crânguri, ne-ar fi fost redată în culorile unui amurg în bătaia vîntului sirocco!).

„Bt in Arcadia ego”... își va fi spus Alexandru Balaci, cum poate și noi, altă dată, ne vom fi spus, ca alții mulți la rîndul lor dinaintea noastră...

Cînd cobori din Grădinile Boboli panta ce duce spre Piața florentină a Signoriei și pînă ce nu treci apa Arnulud, într-o răscruce de uliți vetuste, ochii ți se anină de-o placă prinsă într-un zid coșcovit de casă medievală cu mici ferestruici pătrate... Aici a trăit Machiavelli (1469—1527). Tresari, fiindcă tu ești altul, dintr-un nesfârșit șir de alți... Lucrurile stau și rămîn acolo de totdeauna și pentru totdeauna. Și după ce în piața Signoriei ai lăsat pe dreapta uriașul David al lui Michelangelo și din Loggia dei Lanzi impresionantul Perseu al lui Benvenuto Cellini, pasul tău pornit spre „Pantheonul florentin” —, biserica Santa Croce, — alunecă neașteptat pe-un calup de marmoră. Surprins de luciul roz-alb al acestei minuscule dale, citești : „Aici a fost ars pe rug Savonarola, 1498”.

Clipa de înfiorare a trecătorilor e un „suspense” al inefabilului.

Niccolo Machiavelli, Girolamo Savonarola, amîndoi succesori, — unul al violenței justițiare, celălalt al misticismului pătimaș din opera lui Dante Aligheri...

În sfârșit, peregrinarea se încheie la cenotaful lui Dante, după ce ai privit îngândurat monumentul său de la intrarea bisericii Santa Croce, în care inclini fruntea în fața criptelor lui Michelangelo, Machiavelli, a lui Alfieri, Galilei...

Ii mulțumim recunoscători lui Alexandru Balaci de-a ne fi restituit figura lui Dante în aura poetică proprie marelui poet florentin.

# Tiberiu Utan: „Carte de vise”

de Dumitru Solomon

Critica literară a remarcat, încă de la volumele anterioare („Chemări” și „Versuri”), dominanta clasicistă a poeziei lui Utan, transparența și fluiditatea versului, acel efort de organizare a expresiei și de obiectivare artistică, în stare să dezoare înclinația spre sentimentalism (înclinație periculoasă, trebuie s-o recunoaștem, în cazul temperamentelor poetice ingenuie și hipersensibile). „Carte de vise” a provocat reluarea acestor observații de către majoritatea comentatorilor ei (Matei Călinescu, în „Gazeta literară”, Valeriu Ripeanu, în „Știința”, V. Fanache, în „Steaua”, H. Zalis în „lașul literar”. Al. Căprariu în „Tribuna”), certificându-se în acest mod structura și continuitatea stilistică a poeziei lui Tiberiu Utan, verificarea matricolelor sale de creație.

Volumul recent nu revelează dimensiuni esențiale noi, dar le dezvoltă și te reliefează pe cele cunoscute: dorința de puritate și rectitudine; atracția pentru armonie și refuzul a tot ceea ce este eratic, aberant, diform, (vezi, în acest sens, poezia „Copac fără păsări”, una dintre cele mai frumoase și mai pline de sensuri din volum); coimunicarea intimă cu natura printr-o percepere ultrasensibilă, blagiană, a dinamicii ei interioare („Nimenea nu presimte ca mine / cu atîta certitudine, / cu atîta exactitate / deschiderea liliacului /... Aud înflorind liliacul.”), **comunicare ce merge uneori pînă la analogia destinelor și isomorfism, ea în „Cireșul”**: „Cît semănăm amândoi/ în roșia roadă a verii fierbinte! / Lăsarăm tinerețea înapoi, / pădure din semințe și cuvinte. / E u — năzuințele, tu — cren-gile, întinzînd — / soarele ni-l încercuim în tulpină. / Avem rădăcini în pămînt / și avem rădăcini în lumină”;

nevoia dramatică de a desfereca nu știu ce mistere ale trecutului („Cupa etruscă”), intrunt poetul simte că, undeva, în ființa lui, trecutul intersec-tează viitorul, ca în „Voroneț” — altă poezie remarcabilă din noua culegere: „Clopotnița vibrează / ca o punte de sunete / din veacuri, peste mine, înspre alte veacuri”; în sfîrșit, receptivitatea perpetuă față de vibrațiile multiple ale universului (niciodată văzut în totalitatea sa, precum în acele poezii care încearcă o delimitare lirică a noțiunii de univers, dar — cum, pe bună dreptate, observă cronicarul de la „Steaua” — simți ca o unitate, căci poetul e mereu fermecat de interpenetrațiile firii, mereu dispus să traverseze și să unifice prin trecerea sa regnurile).

S-a vorbit de Utan oa de un pastelist ori peisagist; caracterizarea presupune deci o natură poetică prin excelență contemplativă, însă autorul „Cărții de vise” e mai curînd un „distrugător” al peisajului decît un pictor al lui, fiindcă, deși atent pînă la minuție la tot ce se petrece în mediul natural, nu poate fixa un cadru static și, ca atare, înlocuiește ideea comună a peisajului cu altceva, invizibil și nepictural, reinterpretază și reorganizează distribuția și raporturile dintre elemente. Un pastel este transpozabil pictural, o atestă și noțiunea împirumutată din arta plastică, dar cum ar putea fi, de pildă, pictat „peisajul” din „Arbori, raze din adînc”, sau din „Salcie între ape”, sau chiar din „Copac fără păsări”, se pare cea mai „peisagistică” din voJum? Descoperim în toate aceste poezii ceva care nu se vede, ceva care a fost luat naturii și strămutat în altă ordine a existenței, reversiunea vizuală dovedindu-se imposibilă. Poetul are „ciudata viziune că arborii sînt razele pămîntului”: „Ei cresc și se îndreaptă către noi / răzbind cu frunți de sânge roca dură, / și veacuri îndelunge agonisesc apoi, / tot pen-

tru om, lumină și căldură". **Apărent,** avem a face cu o reprezentare plastică (în înțelesul fundamentali, etimologie), însă poetul simte o vibrație lăuntrică a fibrei în pom, și încă o vibrație „bucuroasă”, el aude din adine „cutremurul pichamereleir în galerie”, transmis prin rădăcinile și scoarța copacilor, și aceste corespondențe sînt strict poetice sau muzicale, de nereprodus în contururi și culori. Imaginea sălciei singuratice pare și ea intens picturală, tablou tragic al solitudinii :

„în blinda noapte-a Deltei, o salcie  
uitata,  
departe de pădurea de sălcii a poienii,  
își legăna, înstrăinată,  
singurătatea stearpă și fără rost.  
Vedenii  
sub cornul alb al lunii populau  
întinderile apei, dansînd amețitoare —  
fantome-n strai? albe cu trupuni  
frunte, sau  
întârziate găște zburătoare...'  
Sta **eopleșită-n** valuri cum călărețu-n șa  
ou moartea ipe genunche, -n cavalcadă,  
și colb de aur luna asupră-i azvirlea  
vrînd .salcia să pară și mai întunecată.  
Un stiirc velin, cu foarfecă tăiat,  
trezit, bātu din aripi, și-a zburat  
sohimbindu-și adăpostul.  
Lichidele oglinzi  
Stelara înălțime o răsturnau în baltă.  
Cu ochi >de putregaiuri și fosfor,  
suferinzi,  
doar salcia aceea sta singură și-naltă”.

**Priveliștea fantastică a Deltei în noapte, izolarea sălciei, fantomele albe, dansînd în lumina albă a lunii, ochii aceia „de putregaiuri și fosfor, suferinzi”, totul este de o picturalitate vie, indiscutabilă. Dar cît ar pierde totuși peisajul, dacă ar fi lipsit — și n-ar putea să nu fie lipsit, ca peisaj — de comentariul ultimelor versuri, dezvoltînd un dramatism de tip eminescian, străbătut de o amară și dezolantă concluzie :**

„Eu visele în unda cu stele am zbătut  
într-o sudoare rece și-neordată :

Atît de singuratec copac n-am mai  
văzut  
și n-aș vrea să mai știu vreodată”.

Acest final simplu, spontan, „spus”, neelaborat, petrecut în adâncime de un fior tragic, înălță întreaga poezie la altitudini cu mult superioare celei mai sugestive descripții peisagistice. Aici stă puterea unică, netransmisibilă a poetului de a pătrunde dincolo de linii și suprafețe, către miezul incandescent al fenomenelor. Același lucru va trebui să-i constatăm și în cazul poeziei „Copac fără păsări”, aliniată, într-un sens, celei citate mai sus, prin impresia acută ide singurătate și zădărnice pe care o trezește, prin liniile de o sălbăticie dramatică ale tabloului. Iarăși, desenul este aspru și tulburător : un copac strîmb, răsucit dureros, cu frunze încărcate de țepi, pustiu, ocolit de păsări, sterp, apariție teratologică stîrniind aprehensiune și dezgust. Intuim, însă, în această imagine a monstroozității vegetale un simbol istoric. Intenția peisagistică e devansată de semnificația istorică pe care o degajă cale anumite sugestii cuprinse în poezie: pe chipul copacului cresc sîrime ghimpate, de crengile lui atîrnă frîngii brune, în umbra lui se adăpostesc năpîrca și umbrele... Apostrofa polemică deschide drum înțelegerii simboilului :

„Tipăt de cobî, nimieule verde,  
copac fără păsări, frîngiile brune  
de tine atîrnă, așteaptă. Ne sperii  
copiii din leagăn.  
Ții umbră năpîrcii și umbrelor,  
copac fără păsări”.

Cred că nu greșesc descoperind aici un portret al fascismului, lucrat în întregime cu o tehnică originală a sugestiei, autorul preferînd de cele mai multe ori să sugereze ideea poetică ultimă (remarcă pe care o face și cronicarul „Gazetei literare”) decît să o expliceze.

Dealtfel, multe poezii ale lui Utan pot înșela spiritul clasificator al criticului, nevrînd să se orinduiască docil

categoriilor deduse dintr-o cercetare sintetică și asociativă. Am încercat să arăt că, în contactul cu natura, așa numitul peisagist oferă surprize de loc favorabile calificării stabilite de critică. În dialogul pe care-l susține cu Timpul (nu în stilul Iul Beniuc, profetic, devinatoriu, ci simplu, apropiat, cu Beniuc asemănându-se doar în ceea ce privește isomorfismul naturist de care vorbeam la început), poetul este uneori la fel de surprinzător. În fața unei cupe etrusce îl neliniștește ideea de a nu putea comunica în vreun fel cu trecutul, de a nu putea dezlega tainele, și dorința de a ști izbucnește patetic: „De ce taci? Vorbește, treeutule orb!” De așteptat era să-i spună „treeutule mut”, sau, mă rog, „treeutule surd”, dar, cii totul imprevizibil și, parcă, ilogic, erupe aici acest epitet derutant. La o reluare a lecturii, bănuim totuși că intenția merge ceva mai departe decât expresia ei și ni se relevă imaginea unui trecut ce refuză să-J vadă pe omul care i se adresează, iar omul acesta vede trecutul, materializat în misterioasa cupă etruscă, îl vede de a nu fi el însuși văzut.

Alteori, trecutul e adus la o măsură familială, domestică și, deodată, totul devine apropiat, intim, palpabil, ca în această teribil de simplă și sublim de naivă reflecție pe marginea unor picturi de la Voroneț: „Lui Rareș i-am găsit asemuirea / cu Ștefani... și c-un frate-ai tatii”. Efectul de „spulberare” a distanței e neașteptat. Ca și în „La Carbonara”, unde, printre portocale, căpăține de varză, banane, precupețe, călugări, jandarmi, asini și melodiile lui Modugno, răsare din trecut imaginea rugului pe care a fost ars Giordano, Bruno: „In piață, pe soclu, mai arde / Giordano Bruno, / în flăcări de piatră și coji aruncate...”. O supraimpreziune — asemănătoare celei din tehnica cinematografică — și trecutul se mută în prezent, urmărit de poet cu un zîmbet de Mefisto glumeț și ironic.

Asistăm la o altă formă de translație,

de data aceasta nu între regnuri, ci între epoci istorice, răspunzând unei necesități explicabile de omniprezență, de integrare totală în spațiu și timp. Așa cum aude înflorind liliacul („Rug invizibil”) sau desfăcându-se frunzele merilor și prunilor („Alt poem”), cum aude soarele ce aleargă, „cerul strivind subt copiți” („Fildeș”), tot astfel aude timpul vibrînd „pe clape de orgă, zbu-ciumate” („Orgă electronică”), un timp care este întotdeauna al memoriei treze. Memoria capătă o funcție de selecție și dirijare, căci faptele pe care ea le-a selectat dintr-un trecut dureros vor ține sub stare de alarmă conștiința civică a poetului. Amintirile fac parte, astfel, din arsenalul activ al umanității, idee puternic afirmată în poezia „Toaca din Ooftana”: „Toaca amintirii de ar fi să tacă / mută, fără z bateri, ca această toacă / din Doftana, / toaca ddn Doftana — / negru, cerul nostru și-ar uita seninul / și ni s-ar prafacen stropi de sânge vinul / și-n otravă hrana, / toaca amintirii de ar fi să tacă”. Sentinelă a conștiinței, memoria transcrie uneori direct imaginile, iar acestea devin un fel de tabel de control al dîrzeniei și combativității. Atunci imaginile au o prezență carnală, răscolitoare, ca în aceste versuri ce trebuie reținute: „Iarna aceea brună, / păianjenul brun, / cadența cizmilor brun; / rânjetul brun, de nebun, / ropotul tobelor brune, / fumul cuptoarelor brun, / fantoma gropilor brune, / hidoasele guri de tun — / iarna aceea brnnă, / tropotul / marșului / brun”.

Memoria poetului nu este neapărat sumbră, încrâncenată de ecoul atrocităților și durerilor prin care a trecut umanitatea. Iată o poezie, un soi cu totul aparte de poezie „de album”, în care amintirile funcționează întru evocarea unor acțiuni de partid, amintiri calde și emoționante, momente de neuitat ale entuziasmului și pasiunii revoluționare:



„Vă amintiți, tovarăși ? —  
eram acolo trei,  
în încăperea scundă,  
cu dușumea murdară.  
Godinul se-nroșise  
de-împrăștia sointei.  
Prin sticla afumată  
clișea o lamjă chioară

Era o febră sfântă  
ce furnica în noi,  
pe care-o simt ca aripi  
pe umeri luptătorii...

Ani au trecut. Câți oare ?  
Dar chiar aouim, când scriu,  
mă încălzește încă  
godinul cu «cântai,  
mai licărește lampa,  
stinsă în zori târziu.

Vă amintiți, tovarăși ? —  
eram acolo trei..."

**Dimensiunea energetică (determinată social și național) constituie o altă componentă a liricii lui Tiberiu Utan, alături de cea „serafică”, numită astfel de Eugen Simion și M. Călinescu, pentru a defini predispoziția către visare a poetului, atracția spre diafan și puritate, candoarea gravă a atitudinii în fața minunilor universului. Rătăcirea fermecată între copaci și flori, incursiunile în trecut nu-l acapareză pe poet. Poziția cetățenească, militantă, decurge și ea din aceeași sete de neodihnă, de participare la dinamica existenței, de integrare totală în procesele miraculoase ale vieții biologice sau sociale. O agitație nestăpînită, frenetică îl stăpînește, suprimînd pauzele și solicitînd un consum continuu de energie sufletească. Poetul nu vrea să lipsească de la nici un apel al contemporaneității, nu vrea să obosească, vrea să simtă mereu drumul sub picior. Programul său este anticontemplativ, energetic : „Să nu obosești. Drumul ,/ să SI simți și în somn sub picior. / Depărtările lui să te cheme ,/ tulburător. / Asemenea codrului desfrunzit, ,/ sevă să stringi seară de seară, / zorile să te găsească**

întinerit / ca pe-o pădure în primăvară. )/ Să nu obosești. Să te știi așteptat / an abataje, în lună, în stele, / după un geam luminat ,/ de un surăs sub perdele. / Să nu obosești. în oțel / înaltă zidirile tale. / Te-nvăluie durerea ? — n-o arăta de (el, / cu pulsul inimii să miști hidrocentrale. / Ca rotirea pământului, / ea seva din arbori, din cînt, ,/ să nu obosești. Odihna vântului / fie-ți crez aici, pe pămînt". („Cadențe”).

Suavă și delicată, naiv extatică în fața miraculoaselor tranziții geo și biologice, poezia lui Utan se înăsprește și se colorează intens cînd trebuie să aperse o credință etică sau artistică ; tinctura polemică îi conferă o noblețe pătimașă, un elan crîncen, necruțător. Iat-o în postura de scut al convingerilor poetului, al integrității sale : „De am genunchii sîngerati, / nu-i din tîrât — de vină / sînt colții stîncoșilor Campați. / în suflet de e semn de vinătaie / urmă-i de vatră și de vilvâtaie... / Și de răsufu greu dom dînd în cînd, e că m-am poticnit de oite-un gînd / în care unghii am înfipt și dinți, / rămas același credinți". („Revenire”). E uimitor pentru poezia de o nervațiune gingașă, în care seva lirică circulă adesea la nivelul capilarelor celor mai fine, cită vehemență poate acumula și degaja în ipostazele polemice ! Neîmpăcat și neiertător, poetul înalță ziduri de netrecut în fața adversarului și stinge aprig orice ispită de compromis ori înduioșare. Pe această direcție, o poezie ca „Morții”, deși extrem de impresionantă în sinceritatea ei dureroasă, are ceva teribil, înfricoșător, rău, o intransigență împinsă la paroxism, aproape inumană în duritatea ei : „Am scos din inimă pe cineva / ca ipe un mort de ceară dintr-o casă / însingurată (...). Pe cel plecat din inimă și mort / pe stradă îl voi întalni sau într-un / vagon, și tmă voi îngrozi / de cumva mîna sa o va întinde ,/ lugubră, transparentă ca un lujer. / Nici buni / nici răi / să nu sj-ntoarcă morții”.

Volumul se profilează astfel ca o sinteză de suavitate și bărbăție, discre-

ție și vehemență, distincție sufletească și energie combativă, cu ecouri din Anghel și Iosif, din Blaga și Bacovia, dar cu o viguroasă desinență specifică, particulară. Este un volum de certă maturitate. Cu atât mai mult, îi voi aminti pe poet mai intolerant cu propriile slăbiciuni, opexînd nemilos în selecția pieselor. Nu-i stă de loc bine poetului aerul pedagogic și sentențios (vezi, în acest sens, și obiecțiile formulate de Valeriu Rîpeanu în cronica sa), gestul admonestant, profesoral din, să spunem, „Gînduri la o săptămână a poeziei”: „Nu vă jucați cu cîntecele, frați, / cu focul lor ceresc — nu vă jucați...” La fel de străine îi sînt lui

Utan demonstrațiile seci de teze ↯ precepte, prozaismul „intenționat” și searbăd. Poezii ca „Strada” sau „Tălpile” sînt inacordabile formulei lirice a lui Tiberiu Ulan, au ceva fals, impropriu, uscat și nu par a fi scrise de autorul „Cireșului” și al „Cîntecelor de lut”, al lui „Lilith” și al „Cîntecelelor”. Ideile sînt expuse nud, nedistilat, neemoționant: „Fotografiați-vă orașele și satele, / dacă țineți la amintiri. / Ca pe copii la diferite vîrste, / încredințați-le memoriei peliculei / și a hîrtiei fotografice”. În aceste versuri fără fior, nu-l recunoaștem pe sensibilul interpret al „minunilor existenței”.

## Veronica Porumbacu: „întoarcerea din Cythera”

de G. Dimisianu

Poezia din ultimii ani a Veronicăi Porumbacu înregistrează un amplu și fecund proces de restructurări în sensul fixării mai ferme în zone lirice adecvate temperamentului artistic al poetei. După o perioadă în care, — urmînd de altfel o tendință mai generală a liricii noastre din primul deceniu postbelic — scrisese o poezie a evenimentului, de un aspect predominant narativ — ea își redescoperă lumea emoțiilor intime, privește, mai mult decît înainte, realitatea istorică din unghiul propriei experiențe sufletești. Se impune în felul acesta, în special odată cu volumele *Diminețile simple* (1961) și *Memoria cuvintelor* (1963) o viziune ce individualizează prezența poetei în ansamblul liricii de astăzi.

Temele caracteristice sînt: cîntarea lumii tandre, a căminului, bucuria maternității, elogierea „frumuseților simple” aflate în viața cotidiană. O poezie a sentimentelor afectuoase, a încrederei și comunicării, a calmului domes-

tic, a suavului și miniaturalului — expresie a unei sensibilități feminine în perpetuă stare vibratilă. Treptat, în cele mai noi versuri, și, în chip precumpănitor în placheta de față, lirismul notației e înlocuit cu reflecția, tema centrală fiind curgerea ireversibilă a timpului, trecerea către o vîrstă nouă — biologică și spirituală. Cartea chiar debutează cu un poem despre acest grav și hotărîtor moment pe care poeta — reacție omenească — l-ar dori amînat. („Toamnă jîndepărtează caliciul cu-otravă / de pe buzele mele”). E un sentiment de înfiorare în această mărturisire, o neliniște ce se transmite întregului volum fără a atrage însă, niciunde mari contorsionări dramatice. Chiar dacă vorbesc despre renunțări, despre „întoarcerea din Cythera”, adică despre desprinderea de un teritoriu spiritual propriu exultantei juvenile — poemele nu exprimă o crîză interioară. Poeta cîntă îndepărtarea de tinerețe cu tristețe autentică dai fără

-sfîșiei'i, aoceptînd noua condiție cu înțelegere superioară :

Corabie,  
.Se depărta tinerețea de mine cu toate  
culorile vii fără ancoră, toate  
lubirile fosforescente,  
ploile repezi, tăcerile toate  
\*și fiacăra luminîndu-mi statomic  
curgerea anilor

(„Dincolo de ore”)

Totuși, sufletul îi este eutrerat încă de elanuri, de nostalgii aprinse ce mărturisesc, în fond, vitalitatea nedimiuată a unei personalități care abia acum atinge treapta împlinirilor armonioase :

Vreau să zbucesc înc-o dată  
în verdele crud,  
să reintru-n albastru —  
vreau să-mi înfășor visarea  
în crengile vinete  
să l-orbesc violet,  
\*din nou răsărînd în aprilie.

(„Curcubeu”)

De fapt, dincolo de regrete și de melancolia firească ce însoțește meditația asupra devenirii generale a lucrurilor, dincolo de contemplația filozofică deci — atitudinea Veronicăi Porumbacu e vitalist-iplenară, și nu minor-tînguitoare cum s-ar putea crede. Sensibilitatea poetei e asediată de o mare invazie a concretului, de mulțimea senzațiilor, aspect iarăși caracteristic viziunii feminine. Cum constata și G. Călinescu, scriind, în 1961, despre versurile sale : „Ca în deobște, în cazul femeilor, reflecția poetică asupra procesului vieții se face prin senzații, sensibilitatea și susceptibilitatea la tinerețe și decrepitudinea celulară fiind foarte acute”. Senzualismul acesta e traductibil și în unele simboluri (frecvente) destinate să evoce edenul unei lumi naturale păgine, clocotitoare de forță vitală. Înțelnim viziuni dionisiace cu fauni dansînd în vii înconjurați de bacante („Eheul / Cu o cupă de os l-am vă-

zut/la cules, surate. ' Era mlădios, / cu  
capul pe spate / și coame de țap. j Și  
mustul îi gîgîia în gîtlej, amețindu-l”),  
cu fecioare răsplîndite în cîmp, și rugîndu-se unui zeu păgin, „prîntre zveltele flori / după soare-ntoreînd privirile veșnic”, componente, toate acestea, ale unui univers poetic vitalist, cînd nu sînt elemente de pur decorativism, cum se întîmplă, totuși, cîteodată : „Ce frumoașă pereche, ce albă ' Amîndol, / Cio-pliți după canoanele ' antice : umerii/șlefuiți rotund; pulpele, suple”.. („Sin-gele”).

*Ceasul încrederii*, poem de proporții mai ample, introduce o notă patetică ce nu contrazice însă constatarea de la început, că poezia Veronicăi Porumbacu pornește dintr-o organică aspirație către echilibru și calm interior. Dar ultragierea iubirii (tema poemului) înseamnă tocmai stricarea echilibrului, periclitarea idealului de armonie și comunicare, elogiata înainte, drama erotică neputîndu-se consuma, de aceea, în surdina.

Confesiunea e așa dar patetică, atîngînd note acute, prea retorică e adevărat, în unele momente, impresionantă totuși în ansamblu. Sensul dramatic al poemului sporește de altfel prin raportarea la cealaltă temă-cheie, depărtarea de tinerețe, prezentă în tot volumul :

Au obosit culorile în păr  
Și-au coborît în lucruri; mai aproape  
se-apeacă spre pămîntul nins de mult  
pădurea castanie ce o purtam pe umeri  
coboară-n juru-mi străveziul vîrstei...

Dar asemenea clipe de innegurare sînt spulberate de o nouă izbucnire a senzațiilor de expansiune și forță spirituală, definitorii în chip fundamental pentru natura adevărată a poetei. Finalul e în acest spirit, o celebrare a anotimpului maturității, a toamnei fertile și generoase :

...În juru-mi curge viața, fluviu dens,  
și curg și bucuriile și ele,  
iradiînd culoare, sunet, sens.

# Marin Sorescu: „Moartea ceasului”

de Demostene Botez

**C**a „Moartea ceasului”, Marin Sorescu este ia a treia culegere de versuri, în acești doi ani din urmă. Dar ce uluitoare evoluție în acest timp!

A debutat cu un volum de parodii, — atacînd oarecum minimum de rezistență. Un fel de gen ambiguu, — mai mult critică decît poezie. Nici nu aș putea spune că asta se poate numi un început. Unde era Sorescu în acel volum? Poate într-un oarecare umor, poate într-o specifică degajare, poate într-un vocabular frust. Restul — alcătuit cu „materialul clientului” — iar clienții eterocliți, fără o prea pronunțată personalitate nici ei.

Parodia poate fi un joc. Nici ca atare prea interesant. Un amuzament în genul actorilor minori care imită, — sau strîmbă, — mari personalități. O bună doză de duh, și o dexteritate versificatorie este totuși necesară. Și nu trebuie să lipsească, neapărat, spiritul de observație și inteligența subtilă.

Ceva din darurile lui Sorescu cel de astăzi se întrevedeau, dar utilizate pe nimicuri, cheltuite cu spirit de boem care aruncă în dreapta și în stîngă tot ce are mai de preț.

Parodiile puteau fi o performanță de mimetism. Dar asta era o căutare a altora, nu a sa proprie. Sorescu nu se căuta pe sine în parodii. De aceea nici nu se putea bănuși unde va ajunge. E sigur însă că distra prin mijloace de bună calitate.

Și iată că acum, în „Moartea Ceasului”, Sorescu s-a regăsit, unic, original, descoperitorul autentic al unui stil propriu, fără a datora nimănui nimic, nici în lei, poeziilor din interior, nici în valută, nimănui din sutele de mii de poeți cu care dumnezeu a umplut lumea.

E evoluție uluitoare și deconcentrantă, — bogat și dificil material pentru cri-

tica speculativă, — mai ales pentru aceea care caută neapărat cu lupa, nu o asemănare, ci mai multe cu toți liricii universali, de parcă un poet ar fi făcut din bucățele.

Cine ar face apropierea dintre volumul de parodii și această ultimă culegere cu stampila Sorescu, va fi tentat să continue a vedea și în acest volum doar apariția facilă de joc, surpriza neașteptată a unei izbucniri de umor irezistibil, și să continue a-l taxa drept un umorist, cu intenții pejorative de minimalizare, atunci cînd modalitatea poetică a lui Sorescu mi se pare a mărturisi un sarcasm și o splendidă ironie, o foarte lucidă concepție de viață și chiar una de geneză și structură a ființei noastre omenești.

Eram să spun că, departe de a fi un poet umorist, Sorescu este un poet tragic, și așa ar fi dacă el ar da chiar tragismului o valoare afectivă, și l-ar lua în serios, s-ar auto-emotiona. Luciditatea lui în fața vieții și în fața acelor împrejurări care pe alții îi duce la tomuri teoretice de sisteme filosofice, sau la sinucidere, sau la insensibilitate totală, are la el un caracter degajat de orice sensibilitate, aproape științific. Imaginea cu care o exprimă de cele mai multe ori este ca o formulă, aproape exprimată în cifre, atît de concentrată și de demonstrativă este.

Va părea poate paradoxal, dar mie mi se pare că acest liric este anti-liric. Poate chiar aiiric. Sau are numai decența și pudoarea lirismului? Ironia cu ascuțiș, cu care se laie orice avînt liric personal, este o armă de care s-au mai servit desigur și alții. E destul să-l citez în această privință pe Topîrceanu. A făcut-o și anonimul poet popular. Dar Sorescu o minuieste în luptă cu marele elemente ale naturii și ale omului ca atare, ca reprezentant al speței omenești. E o atitudine de ironie, de zeflema, da sarcasm, nu

1 "

numai față de sine, ei și față de univers, față de toate marele lui probleme în care este angajat și destinul uman.

! Și, ceea ce constituie o trăsătură caracteristică a lui Sorescu este simplitatea mijloacelor lui de expresie, de gajarea, vocabularul de fiecare zi, direct, fără nici o podoabă inutilă, dar de-o mare expresivitate și forță de comunicare, tocmai prin aceasta.

Universul acesta al lui, oarecum în travesti, pare ciudat; dar în această ciudățenie aparentă el exprimă senzații omenești de mare sensibilitate și o filozofie personală. Așa, de pildă, când în poezia „Teamă” spune :

**Oriunde mă duc  
îmi iau trupul cu mine,  
Fiindcă n-am unde să-l las.  
Mi-l fură pământul,  
Cerul și apa.**

nu o face ca nu știu ce avangardist de acum 50 de ani, de dragul de a epata burghezia, ci din nevoia de a exprima acea tiranică neputință de a ieși din noi.

Iar mai departe, când în aceeași poezie spune:

**în fericire, în dragoste,  
În tristețe și durere,  
Trebuie să-mi simt mina și fruntea  
aproape,  
Trebuie să-mi simt inima bătând,  
Altfel aș fi îngrijorat,**

el exprimă într-o formulă sintetică, suportul realității fizice, a „eului”, a ceea ce este permanent și palpabil în acest eu, atunci când simtem copleșiți de dragoste, de tristețe și de durere.

Dar apogeul e în ultima strofă :

**Tremurăm, cum tremurăm  
După pământul trupului nostru,  
Nevoluat prea mult,  
Din care după fiecare ploaie  
încă mai ies rîme...**

j Am impresia că tot absurdul care frămintă vremea noastră contemporană,

tot ce înfierăm ca barbar și omeneste de neconceput, toate violențele cu care conștiința noastră nu se poate împăca, este exprimat metaforic în aceste **rîme** care mai ies încă după ploaie din pământul trupului nostru.

Dacă conștiința fiecărui om trece prin ea, și distilează o viziune a lumii și a omului, iată o conștiință care, nu numai că face aceasta, dar ne oferă esența acestei operațiuni, fără dramatism, fără emoții inutile, ci ca pe o concluzie matematică.

Luciditatea e greu de purtat. Ceea ce străvede ea, nu se poate suporta cu sensibilități emotive, ci cu platoșele ironiei, ale sarcasmului, ale fantasticului în care realitatea pare neverosimilă și de-aceea nu ne atinge sufletul. Greu de suportat cu sentimentalism, o viziune atât de crîncenă cum este „Viziunea” lui Sorescu care costumează perfect tragedia realului într-un costum „de alienat de ospiciu”. Și totuși simbolul este citeț și parcă tragicul e rizibil ca figura unui clown de geniu care ride și plînge în același timp.

Iată această stranie „Viziune” :

**Nu mai există copii noi,  
Aceiași părinți de la-nceputul lumii  
Nasc mereu aceiași copii  
Care și-ar da seama de vicleșug  
Dac-ar avea mai mult timp.**

**Dar ei se nasc direct cu mustăți  
Și nu mai au de trăit  
Decît ultimele șapte zile,  
În care stau țepeni  
În carnea și oasele lor  
Ca în niște costume  
De cosmonauți.**

**Lumea chiar așa crede  
Că fiii lor vor pleca  
Într-o călătorie extraordinară  
Și li se aduc flori,  
Pe care ei nu le pot vedea, nici mirosi,  
Că nu le-au mai rămas decît încă o zi.  
Din cele șapte.**

**Se apropie clipa lansării  
Copii, fiți bătrîni,**

Fiți țepeni în carnea și oasele voastre,  
Cu mare ceremonial.

Chiar dacă nu vom primi  
Nici o telegramă de la voi,  
Noaptea vom auzi prin somn  
Vijitiul trupurilor voastre,  
Trecând prin toate straturile,  
Pe când, în partea cealaltă a planetei,  
Obosiți și orbi de-ntuneric,  
Veți urca  
In pîntecul altei femei.

O femeie ca toate femeile  
Care crede că iubește,  
Că al ei e pruncul ce-I alăptează  
Și care, la rîndu-i a îngropat cu flori  
Mulți copii  
Pentru nașterile din emisfera cealaltă.

Poeziile acestea ale lui Sorescu, care în fond sînt niște meditații frumos exprimate în imagini, nu sînt atît de inactuale pe cît le-ar putea socoti un cititor grăbit, și nici atît de desbrăcate de orice angajare. Ironicul și umoristul e o factură de om care nu numai că participă la contemporaneitate, dar ia atitudine, și prin firea lui este și agresiv. Sorescu, — cel atît de zgîrcit cu lirismul dulceag, atît de cumpătat, știe să aibă, în felul lui, și revolte, **fată** „Hiena”, această bucată de un înalt humor macabru în care, în 24 de versuri, încapă tot ce-a fost omenește revoltător de la faraoni și pînă în zilele noastre :

Au rămas neîngropați foarte mulți  
morti,  
Dar trebuie dezgropați și ceilalți.  
Am o poftă grozavă  
Să dezgrop acum morții.  
Cadavrele celor sacrificați  
După ce gloanțele serviseră masa  
Și le-a fost lene să-i mai mănînce —  
Cadavrele lașilor,  
împușcați în spate,  
Și cadavrele vitejilor,  
împușcați în față.  
Hoiturile importante ale vechilor  
faraoni,  
Ce se îngropau doar cu caii și prietenii lor,

Și ale noilor faraoni,  
Care se îngropă cu un întreg continent.

Veniți, hienelor, care v-ați sacrificat  
Pentru prestigiul lumii,  
Să înlăturăm țărîna  
De pe toate victimele  
Aliniate între meridiane  
Ca între traversele unui drum de fier,  
Unde a deraiat fiecare tren,  
Și să lăsăm timpul să pută liber  
Măcar pe o rază de o mie de ani.

Aceeași incisivă șarjă în „Svejk”.

Observ că am citat prea mult. Era și greu să n-o fac. întâi, — din altruism : să simtă și alții delectarea mea. Și apoi fiindcă trebuia să definesc valori estetice care mi-au apărut pentru prima oară, iar definirea lor doar numai teoretic ar fi putut spune prea puțin, așa că le-am lăsat atunci să se definească singure și fiecare să le eticheteze după vocabularul său.

Și apoi... eu scriu despre această carte ca cititor, nu ca critic. Nu am instrumentele fine de tăiat, pentru a despica firul în patru. Am avut o mare delectare intelectuală citind acest volum care, în aparența lui de glumă, a trezit în adîncul sufletului meu ecouri atît de adînci și de substanțiale, și am voit să o împărtășesc. Dar ceea ce fac aici e prea puțin, prea fragmentar. Aproape fiecare „poezie” (zic poezie, fiindcă genul lui Sorescu a precedat cuvîntul care să-l exprime) ne descoperă pe noi înșine și universul în care ne-au aruncat germinii primari ai fenomenului ce se cheamă viață.

Și, pentru ca să mai demonstrez și asta, am să mai citez o poezie care ne pune față în față cu simbolul existenței noastre, cu eticheta pe care-o purtăm, atunci cînd între noi și ea sînt planurile a două lumi și nu e puțință de contopire.

Iată, lucrurile  
Sînt tăiate în două,  
De-o parte ele,  
De-o parte numele lor.

E un loc vast între ele,  
Loc de alergătură,  
De viață.

Iată, tu ești tăiat în două,  
De-o parte tu.  
De-o parte numele tău.

Nu simți câteodată, poate în vis,  
Poate lângă vis,  
Că peste fruntea ta  
Se suprapun alte gânduri,  
Peste mâinile tale  
Alte mâini ?

Cineva te-a înțeles pentru o clipă  
Făcînd numele tău  
Să trecă prin corpul tău.  
Sonor și dureros,  
Ca limba de bronz  
Prin golul clopotului.

Poezia lui Sorescu nu este în re-  
cuzita sentimentală obișnuită, ci în  
această viață interioară, cu nedeslega-  
tele ei probleme, cărora el le-a găsit  
o formulă care să ni le prezinte ca  
într-un amuzant bal mascat.

Sorescu a intuit în noi, în om, vizi-  
nile cu aparențe de vis ireal, ale vieții  
noastre interioare, și le-a pus în linii  
grafice de mare acuratețe. Și pentru  
a izbuti asta, a dat aspect concret no-  
țiunilor abstracte, punindu-le laolaltă,  
ca pe-o realitate palpabilă, sporind ast-  
fel universul nostru exterior sau inte-  
grînd în noi ceea ce ne înconjoară.

Astfel, în poezia „Vinat”, în care enu-  
mera ce și-a adus și cum și-a orna-  
mentat atelierul spunf: „Locurile ră-

mase libere pe pereți / Le-am umplut cu  
sentimente / împușcate de mine în de-  
cursul anilor / Cu bătăi de inimă / Acolo  
unde nu se vede nimic e dragostea —/  
Un sentiment mai abstract.”

în „Rugăciune” spune sfinților : „Aș  
putea de pildă, / Să mănînc lumină /  
La cina cea de taină / Și să suflu în  
aureolele voastre / După ce se termină  
slujba”.

în poezia „în Dungă” : „Totuși, une-  
ori / Mai plouă și azi orizontul / Și atunci  
mă uit pe fereastră / Sau în istorie, /  
Să văd care dintre noi / Merge în patru  
labe”.

Sau, în altă parte : „Lăsăm barba să  
ne acopere / Cu înțelepciunea ei”. Sau .  
„Dimineața string cu o greblă / Chipu-  
rile mele vechi / Din oglindă”. Sau :  
„Sau să nu-mi spui nimic / Și toate gî-  
ndurile mele să deie din cap / Că așa  
e”. Sau : „Intre stele e atît timp / de-  
geaba”.

O cronică literară, un studiu critic,  
pretinde pagini multe și multe sentințe  
și, de” obicei încarcă poetul cu multe  
intenții pe care nu le-a avut, și pe  
care totuși el le acceptă fiindcă îl fla-  
tează. Dar o notă ca aceasta, scrisă cu  
creionul pe marginea versurilor, nu  
vrea să spună decît ce a trezit Sorescu  
în mine.

O notă însă, dacă se lungește prea  
mult, schimbă de definiție, și asta nu  
vreau.

Dar, în mine, multă vreme voi mai  
auzi ecourile trezite în adînc de acest  
tom a lui Marin Sorescu, ca o con-  
versație prietenească ce nu se poate  
uita ușor.

## Nuvela română de azi

de Ion Bălu

Rezolvând neesențialul și înlăturând accidentalul, spiritul sintetic observă că întreaga nuvelistică română contemporană e străbătută vertical și orizontal de câteva tendințe fundamentale<sup>\*)</sup>, tendințele care-i reliefează originalitatea și-i configurează dimensiunile specifice.

Una din tendințele esențiale manifestate în acești ultimi ani mi se pare a fi **redescoperirea țaranului ca ins**, ca posesor al unui univers interior de o complexitate nebănuită. Două sînt tipurile rurale ale literaturii române — cum remarcă odată N. Manolescu — : țărănul sadovenian, privit, mai rar, ca revoltat, ori mai ales ca ins retras în fața capitalismului, și țărănul torturat de problemele economice, „glasul pămîntului”, creat de scriitorii ardeleni, Rebreanu îndeosebi. Acestor două tipuri, într-o literatură dominată pînă la sațietate de ruralism, Maria Preda le-a adăugat cu **întîlnirea din pămînturi** și **Moromeții** un al treilea : țărănul mistuit de mișcări sufletești inedite, de drame de esență intelectuală. Cu alte cuvinte, problematica intelectuală a ero-

ilor lui Camil Petrescu este transplântată cu un desăvîrșit firesc în lumea satelor.

Universul rural descoperit de Marin Preda și metoda sa analitică s-au dovedit de o fertilitate puțin obișnuită și, pe urmele sale, în ultimii ani, cîțiva dintre cei mai talentați prozatori contemporani au sondat resorturile intime cele mai adînci ale conștiinței umane. Ei au surprins reacții imprevizibile, forme de manifestare ale vechii mentalități, uneori, aproape incredibile, comportamente ce au putut părea, la o analiză superficială, „bizare”, tînsă timpul a arătat că „bizarele” personaje ale lui D. R. Popescu și Nicolae Velea sînt individualități autentice, cu reacții particulare în fața stimulilor exteriori identici, oameni a căror conștiință nu se adaptează în mod mecanic la existență. Paraschivescu F. zis Secărică, eroul „slab ca o unghie”, din nuvela **Nabucodonosor**, este „om gospodar și cu vază în sat”. Pînă la patruzeci de ani, viața i s-a consumat anodin ; doar la venirea pe lume a avut un accident — a fost înregistrat în scripte, ca nou născut, abia la patru ani —, accident ce i-a adus mai mult foloase decît necazuri, sugerîndu-ni-se discret că biografia nu-i va fi, în continuare, lipsită de surprize.

Într-adevăr, colectivizarea îl prinde pe Paraschivescu în vrtejul ei cu o violență neașteptată. S-ar părea că ne

\*) Ne referim la tendințele reprezentate prin opere exemplare ; am ignorat scrierile, uneori meritoase, ilustrând alte direcții de dezvoltare ale prozei scurte, scrieri ce, credem, nu rezistă estetic ; cînd ne-am abătut de la rigorile impuse, am făcut-o numai pentru a atrage atenția asupra unor *experiențe*.



aflăm în fața cunoscutei sfărîmări a bucuriei, specifică eroilor lui Preda. Autorul însuși acreditează o asemenea impresie, comentînd egoismul nevastei care impune soțului să treacă pămîntul pe numele ei. Hotărîrea femeii, notează I prozatorul, „îi luase orice bucurie de a da pămîntul, de a scăpa de el, fiindcă I din moment ce și-l trecea pe numele i. i., însemna că... pămîntul devenea < l ei, deci nu-l dădea cu toată inima. H Si dacă era ai ei, rămînea și al lui \* mai departe". Indubitabil, în Nabucodonosor și Pădurea, influența lui Marin Preda există. De aici s-a născut impresia că cei doi pornesc de la aceeași realitate socială, dar ajung la rezultate diferite. Nu s-a observat însă că fiecare investighează alt univers uman. Eroii lui Preda așteaptă cu nerăbdare evenimentele social-economice. Ei primesc pe parcurs, din partea forțelor sociale ostile, șocuri brutale, ce le determină, după o scurtă perioadă de tranziție, trecerea la conștiința revoluționară, eroii păstrîndu-și constant integritatea. Paraschivescu nu este un Ilie Barbu ci un Moromete pus în fața colectivizării. Independența materială i-a dat lui Paraschivescu iluzia independenței spirituale. El are anumite obiceiuri, și-a construit un anume fel de viață: iubește solitudinea, ceasurile de dulce lenevie în dăinuș, conversează cu cîinele Osman-Pașa sau cu Gogu, cocoșul negru, împărțîndu-le reflecțiile asupra oamenilor. Necunoscutul vieții noi îi tulbură liniștea, noul este primit cu suspiciune și Paraschivescu e șocat tocmai de evenimentele ce l-au făcut pe Ilie Barbu să trăiască o inimaginabilă expansivitate sufletească. Probabilitatea imixtiunii unor intruși în viața lor personală, gîndul că va fi, eventual, obligat să renunțe la tabieturile sale, îi sfarmă echilibrul lăuntric, determinîndu-i reacții ilogice. Și reacția aparent cea mai bizară, este oprirea mînzului în ziua cînd duce caii cu două zile mai devreme la gospodărie. Este Nabucodonosor un capriciu, ori e o reacție anarhică împotriva jignirii soției? Dacă meschinăria nevastei este o formă bru-

tală de individualism, în gestul bărbatului ei, D. R. Popescu surprinde un individualism voalat, insesizabil ochiului comun.

Rațional, Secărică e dispus să se „desfășoare". Înzestrat cu un pătrunzător spirit de observație, el intuise faptul că averea anihilează fondul de umanitate al individului, îl alienează. Dar adînc, în viața lui interioară, se află o zonă pe care vrea să și-o păstreze numai pentru sine. În acest univers închis, din care făceau parte cîinele și cocoșul, l-a introdus și pe Nabucodonosor. Și-a creat astfel, o ambianță, un spectacol numai „al lui". „Personajele" sînt contemplate cu fină emoție de regizor care le vede evoluînd, potrivit capriciilor sale: „Gogule băiatule, ține Secărică un logos „actorilor", tu să m-ascuți pe mine, dacă vrei să nu ajungi pe varză, ori cu usturoi... Că nevastă-mea n-are multe în cap, odată te mărită... Și tu Osman-Pașa, ascultă — să nu te mai prind în capătul satului (...) Mulțumește-te și tu cu șapte găini. Ei și cu Nabucodonosor... Ce viață o să ducem... Nabucodonosor!"... Viața dublă a lui Paraschivescu este desenată cu o finețe remarcabilă. Prozatorul nu se oprește la suprafața gestului ci motivează totul, analiza fiind fără cusur. Vreme de aproape doi ani, sfîșiat de reale procese de conștiință pe care nu le-a mărturisit nimănui, s-a zbătut între tendințe ireconciliabile, sfîrșind prin a-și învinge reticențele. Acum, cînd „își găsise liniștea" voia „să termine și cu Nabucodonosor, să nu-l mai rîciie numele ăsta pe dinăuntru... Așa că era mai bine să-și ia inima în dinți și să-l scoată la lumină. — Uite ăsta sînt eu, Paraschivescu, să le zică. Am avut și lipsuri, na, dar o terminai cu ele din ziua de azi". Intenția nu și-o mai poate realiza. O întîmplare stupidă îi determină pe oameni să doboare ușa zidită a grajdului. „Și atunci, ei văzură apărînd în ușă o arătare cu părul alb și lung, cu picioarele subțiri și lungi ca niște tresții, cu copitele mari". Era Nabucodonosor.

Dacă în Nabucodonosor, situațiile, dialogurile respiră un comic savuros, amintind antonpannesca șezătoare la țară, oarecare gravitate învăluie în schimb Pădurea: „Se duse dracului toată viața mea, se zbuțiamă, în final, Făniță. Cine m-a pus să mă joc ? Fir-ar ea a dracului de minte oarbă, care nu vede decît bătătura lui". Și își aduce aminte de ziua cînd răsturnase în pădure o căruță ou paie, ziua cînd avusese revelația inutilității zbuțiumului său. Simbolul e expresiv, rezumîndu-i tribulațiile întregii vieți : „...plecă spre casă, furios, prin pădurea uscată. Drumurile erau strîmbe și lungi și el de-abia aștepta să ajungă la marginea ei, unde se lumina locul și drumul ducea drept spre sat". Intre cele două personaje sînt, desigur, puncte de tangență, dar, caracterologic, Făniță se deosebește de Paraschivescu. Primului îi este proprie o anumită doză de vanitate. Mîndria îl determină să ia hotăriri raționale, contrare propriilor lui sentimente și convingeri afective. Orice gest are pentru el o multiplicitate de semnificații, fiecare cuvînt e motivul unei pluralități de analogii. Sînt edificatoare scena de la horă („O privi — pe Liorica — cu coada ochiului cum joacă... Ar fi vrut să le dea dracului pe toate, să meargă să se prindă lîngă ea, dar îi era rușine. Colae ar fi zis că a ajuns la vorba lui"), ori scena cînd, după ce tăia singur gheața rîului spre a salva grînele de îngheț, e torturat de gînduri... : „...O să se afle (...) ce-a făcut și toți o să-l laude. Ba unii o să spună că de aceea a făcut ce-a făcut ca să se împace cu ei, ori poate să intre la ei, ori poate Liorica să creadă nu știu ce". Crusta vanității la sălbăticit și numai vestea că Liorica se mărită cu altul îl trezește dureros la realitate.

Nu s-a remarcat nici atitudinea de condescendență ironică a autorului față de eroii lui. Închistarea într-o carapace, spre a-și apăra fondul de umanitate împotriva relațiilor sociale ostile, făcea din Moromete un personaj tragic. în noile condiții, aceeași poziție

prin ea însăși devine anacronică. Fi-rește, Paraschivescu, Făniță au motivele lor să nu intre în cooperativa de producție, motive, pentru ei numai, serioase. Dar motivele lor nu sînt nici pentru autor, nici pentru cititor, consistente ; și autorul și cititorul știu că pînă la urmă eroii vor accepta noile relații sociale. De aceea D. R. Popescu își lasă personajele „să se joace", subliniind, îngroșînd uneori caricatural, gesturile și reacțiile, iar întîmplările prin care trec eroii, tragice în fond, capătă nuanțe comice. Altfel spus, bizareria, suceala, nu sînt însușiri congenitale, ci simple accidente în conduita unor oameni absolut normali pînă la un anumit moment din viața lor. De altfel, D. R. Popescu prefigurase explicit destinul eroilor săi în Umbrela de soare. Un ziarist merge într-un sat unde, cu zece ani în urmă, întîlnise un țăran bizar : „Era nebărbierit și purta la subsuoară un ciomag iar în mîna stingă o umbrelă de soare, mică, de damă, roză". Țăranul înjura plastic, se plimba sub umbrelă și se ferea de muncă. în politicosul colectivist Mureșan ce-l însoțește la secția zootehnică, ziaristul descoperă pe țăranul de odinioară. De trecut, se destăinuie Mureșan, „oamenilor nu le mai place să-și amintească. Mă rog, am fost proști, am fost proști... Dar parcă era vina noastră ? De unde era să fi știut oamenii cum vor trăi ? își puteau ei închipui ? Nu-și puteau închipui, eu așa văd... Nici eu nu mi-am putut închipui..."

Un „specialist" al problemelor de conștiință complicată și neașteptată este Nicolae Velea. Tinărul prozator are o curiozitate puțin malițioasă pentru asemenea suceli ale oamenilor, simte o secretă plăcere în a le descompune în resorturile lor, dar totodată Velea e, ca să rămînem în același limbaj, un căutător de remedii, comentînd cu aer de moralist. Plesnicute din Sunetele e victima unui curios proces psihologic. El are fie în toiul muncii, fie în zilele de odihnă, stranii senzații auditive : își aude sunetul uneltelor vechii lui gospodării individuale. într-o zi, cînd lucra

pe o secerătoare mecanică, printre toate zgomotele care pluteau și se încrucișeau deasupra cîmpiei", se strecură pînă la el „sunetul uscat și legănat al căruței lui, pe care o adusese acum șase ani în gospodărie". Dinspre corabie i se păru că-și aude mașina de bătut porumb, iar din altă parte ... impresia „că-și deslușește foșnetul olugului spintecînd pămîntul". Sunetul uneltelor îi răscolesc întâmplări și-i trezesc imagini pe care le credea pentru totdeauna, pierdute în ceața amintirilor : dragostea cu o fată, moartea unui frate mai mic, o zi de primăvara, cînd arase pînă seara și simțise ciudata bucurie a muncii.

S-ar părea că un asemenea comportament își află originea în persistența unei mentalități încă puternice de vechi proprietar individual în conștiința lui Plesnicute. Însă lucrurile nu stau așa. Omul suferă realmente deoarece sunetele uneltelor sale, ca într-un coșmar, îl aruncă într-o lume de unde abia s-a smuls și unde ar trebui „să ajungă din nou proprietar." Cînd i se pare că aude primul sunet ademenitor, Plesnicute încearcă să scape de obsesia lui, îndrumînd dezlănțuit și sgomotos caii. Cînd sunetele îl copleșesc, îl ametesc, și-l determină să întrerupă lucrul, Plesnicute trăiește un sentiment de o complexitate imposibil de exprimat : „n-ar fi putut spune limpede dacă era durere tristețe sau părere de rău în ceea ce-l apăsa atunci. Poate erau toate, dar limpede era faptul că peste tot se așternea rușinea". îl copleșește jena, apoi o revoltă sinceră împotriva lui însuși, în sfîrșit, un imens sentiment de regret, că toate amintirile plăcute sau neplăcute sînt strîns legate de proprietatea sa individuală ; „...zăcea la umbra cetinei și se gîndea amărit că mare parte din întâmplările vieții lui s-au legat de lucruri care nu mai există, de care se despărțise de mult. Și-i era necaz și rușine că pentru a și le aminti trebuia să devină din nou proprietar. Proprietar de sunete".

Roman în esență, **întrerupere** disecă niște cazuri de involuție. Nicolae Velea urmărește destinul familiei Merdenele o familie întreruptă", care „stă sus pe culmea Grohotișului și miroase a capre" -, în două orînduiri sociale diferite și aici, analistul își contemplă personajele cu o voluptate neascunsă din unghiul perspectivei istorice. Mai întii este reținută traiectoria vieții părinților, a lui Iancu Merdenele și a Șalgăi Mosorel. Iancu, absolvent al unei școli de meserii dintr-un sat, a fost luat funcționar la primărie ; „corect și sperios", el părea a deveni unul din mărunții impiegați provinciali, demodați și anacronici, din nuvelele lui I. A. Bassarabescu, de pildă. „Ochit", la 28 de ani, de Șalga, fiica unor proprietari de munți, viața i se schimbă brusc și flăcăul toamnătic, puțin speriat, devine soț. Aflată la hotarul dintre „boșeală și moliciune", Șalga e nevoită să accepte mezalianța; Iancu își păstrează mai departe funcția de slujbaș, însă devine „mai sfios" și cîțiva observă chiar „o resemnare ironică". Resemnarea ironică a lui Merdenele avea un substrat neașteptat : „Nimeni nu bănuia că Șalga îl ispitise și-l copleșise prin trufie, și acum cînd trufia ei începuse să nu mai plutească peste toată lumea și se oprise împutînată, numai la el, Iancu Merdenele se întristase și devenise un ironic cuviincios, înțelept și resemnat".

Relațiile dintre părinți, resemnarea lui Merdenele și trufia Șalgăi, se resfrîng copleșitor asupra copiilor într-o etapă cînd caracterele acestora se modelau ușor. Pe Didiță, — copilul ce „seamănă în partea ei" — îl apără, și băiatul, după ce rămîne trei ani la rînd repetent la un liceu comercial, se lasă de școală. Ajuns agent sanitar în comună, e înlocuit curînd cu un veterinar adevărat și după asta două lucruri îl pasionează : să-și îmbete găinile și să trimită sesizări forurilor competente „arătînd că nu mai poate profesia din cauza originii lui nesănătoase", plîngeri încurajate de Șalga. Mai tîrziu un prieten din copilărie îi va transforma mentalitatea. Fetele, Anghere-

lina și Mieluța, trăiesc două drame aproape identice, cu urmări diferite în sufletul lor. Anghelina se îndrăgostește de un tânăr de la A.D.A.S. care stă la ei toată vara și bătrînii acceptă tacit o legătură evidentă. Șalga nu intervine fiindcă Aurel, caracter înrudit cu al lui Didiță, îi inspiră încredere. Cu venirea toamnei tânărul dispăre, Anghelina a început să albească și își înecă durerea în munca gospodăriei. Imixtiunea Șalgăi în viața Mieluței are aceleași urmări ca neintervenția în dragostea Anghelinei. Fata iubise un învățător, dar în noaptea nunții ginerele e silit să plece pentru că în neamul lui Mosorel „nu are ce căuta unul care nu e de sămință, de neam bun”. Mieluța devine apatică și o singură dorință, denotînd un început de infantilism, o obsedează : roagă pe oricine întâlnește în drum să vină acasă la ea și să spună că a văzut cum nimicurile cumpărate de ea singură, i-au fost luate „de viitorul ei adorator...” Și existențele bătrînilor și ale fetelor se consumă într-un anacronism total și timpul curge inexorabil peste niște vieți oprite din fireasca lor evoluție.

Manifestînd predilecție pentru mit, Ștefan Bănulescu redescoperă în lumea țărănească o vitalitate nebănuită anterior și eroii săi sînt așezați în momentele cruciale ale înfruntării cu forțele naturii. Privită sub acest unghi, nuvela Mistreții erau blinzi este o proiectare contemporană, cu alte implicații filozofice, a mitului biblic despre Arca lui Noe. Prin pădurea înecată de apele răscolite de furtună, lovită de bucăți de gheață și crengile cooacilor, clătinată de crivăț, rătăcește o lotcă pescărească, în picioare, Condrat împinge barca printre stejarii bătrîni, proptindu-și visla cu desnădejde în trunchiurile lor ; la celălalt capăt, preotul vorbește răcnind în vînt ; în apa din mijlocul bărcii plutește sicriu] unui copil ; alături o femeie monologhează într-o stare de semi-inconștientă. Deodată, pădurea rămîne în urmă și-n față se arată apele fără sfîrșit ale Dunării revărsate. O spaimă ai cărei fiori îi vor fi

simțit vechii greci cînd își închipuiau marginea pămîntului, sfișie sufletele și oamenii îngroziți întorc cu sforțări uriașe barca spre fantastica pădure înecată, căutînd... pămînt. Pămînt unde să îngroape copilul mort al Fanei și al lui Condrat. Și iarăși începe haotica rătăcire. Preotul, extenuat, cade într-un somn asemeni leșinului. Femeia singură înghețată, vorbește mereu, dar buzele îi sînt înleștate de frig și cuvintele ce i se pare c-o asurzesc, abia le rosteste ori le spune în gînd : „Cum ziceam, părinte Icnim, eu ce să zic. Arn zis în fel și fel, cum să nu zic, că e copilul meu. Unde zici matala, părinte, și unde zice Condrat, acolo-l îngropăm. Altfel cum ? Dar unde dacă nu găsim pămînt ? La cumătrul Vlase, are curte înaltă, nu i-a înecat-o toată! la el s-ar putea... Dar Vlase nu poate, așa mi-a zis...” Pe nesimțite, durerea Fanei e acoperită de ura împotriva Vicăi, „stricata” care-a sucit capul oamenilor „cu dragostea ei păcătoasă”, dragoste ce l-o fi vrăjit, poate, și pe Condrat.

Din solilocul Fanei, din datele sumare, din notarea nervoasă, sacadată, cu un mare grad de impersonalizare a detaliilor, Ștefan Bănulescu creează în Mistreții erau blinzi imaginea de o monumentalitate tragică a unei lumi aflată pe treapta de jos a umanității. Spectacolul grandios al dezlănțuirii stihiiilor îngrozește. Satul tot e înecat în apă ; pe ulițe plutesc garduri, uși, acoperișuri. Spaimei provocate de stihii i se asociază groaza iscată de elementele antisociale ; la marginea satului s-a arătat Andrei Mortu, „tatăl hoților” și pasiunile clocotesc. Lîngă dunele de nisip, lotca lui Condrat întilnește barca Vicăi. Sătenii au alungat-o și femeia înnebunită imploră ajutor, vorbind fără suflare : „s-au arătat semne cumplite — Jupii au trecut înot prin apă ; rațele pitice de iarnă și-au spart ouăle cu ciocurile și au fugit ; vor veni turmele de mistreți, se va rupe zoporul Dunării, și între cele trei brațe ale fluviului nu va mai rămîne o palmă de pămînt” — „...m-au izgonit, m-au alungat

și de pe ulițele cu apă să mă rupă mistreții. Mi-e frică. N-am unde mă duce. Vreau să stau și eu lângă lume..." Peste vorbele frînte ale Vicăi, în care stăruie o spaimă ancestrală, se rostogolește un zgomot asurzitor; apele „...se zăreau venind umflate, cu sclipiri albe pe crestele valurilor, din ce în ce mai înalte, cu sloiuri mari de gheață care săltau și se prăbușeau, izbindu-se între ele, zvrîlind așchii de gheață și de trunchiuri de copaci, crengi și rădăcini, stîrnind pilcuri cenușii de păsări care zburau frînt, în neștire..." Se rupsesse Dunărea. E momentul de maximă tensiune și scenele de masă sînt antologice. Turmele de vite luate de ape, răsturnarea morii de vînt, legarea lui Vlase și aducerea copiilor în podul casei lui, îngroparea copilului Fanei în cancelaria școlii, totul pare a spune că oamenii nu se pot împotrivi unuia din cele cinci elemente ce s-ar afla la alcătuirea lumii. Și în aceste clipe de teroare, spre sat, se îndreaptă lungi cîrduri de mistreți „înotînd în salturi rezezi, tăind apa cu spinările sure, cu boturile păroase, căscate, pline sub bărbie de țurturi de gheață, pe colți cu smocuri de iarbă uscată și albită de zăpadă". Pe neașteptate, în acordurile grave ale simfoniei distrugerii imanente răsună vesel, aproape ireal, un bas hohotitor: „— Uite-l, mă, pe Vasile! strigă Condrat, arătînd spre turmele ce se apropiau. Mistrețul ăla bătrîn și chior pe care l-am întîlnit acum zece ani la plaurul de la ghiolul Matița. Ii dădeam să mănînce boabe de porumb din palmă... El e, mă, că-i lipsește și un colț! Vasile, ce mai faci mă Vasile? Să trăiești, mă, chiorule, mă!" Și un hohot homeric, simbol al vitalității neînfrînte, izbucnește din piepturile oamenilor și risul lui Condrat răsună limpede și nepotolit peste apele fără sfîrșit.

Antitetic, Dropia ne transpune într-un univers ars de secetă și începutul nuvelei este un delicat poem în proză. Din săptămîna Floriilor și pînă la sfîrșitul lunii septembrie, peste cîmpiile Bărăganului n-a căzut un strop de apă.

După „o ploaie de cincisprezece zile", în prima lună a toamnei, o vegetație bogată a irupt năvalnic, ca și cum toate anotimpurile și-ar fi dat atunci întîlnire. Era cald „ca-n iulie", înfloreau salcîmii „ca-n aprilie" și sub razele lui septembrie se coceau strugurii de toamnă, într-un plop înalt, la încheietura crengilor de sus, au înflorit macii roșii și o iarbă enormă a acoperit pămîntul; roua ținea pînă la amiază și fetele se scăldau în ea.

În noapte, înotînd prin ierburile cîmpului, înainta un lung convoi de călăreți și căruțe; un sat întreg se deplasa, urmărit de spectrul foamei spre dropie, să ia în dijmă culesul porumbului. Accentul nu cade pe descrierea torentului omenesc ce se deplasează spre o fata morgana, ci se analizează un caz de alienare pe care Miron, conducătorul convoiului, îl povestește în noapte, unui străin. Miron are plăcerea analizei și narațiunea se încheagă din meandrele unei povești de dragoste. Miron venise în satul acela „de departe să caute o fată iubită cîndva, dar luată de soție, cu ani în urmă, de Dănilă, om dintr-un neam ce „se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată".

Din numai trei mărunte momente, se degajă o atmosferă de inumanitate inexprimabilă. Prima e în legătură cu casa lui Paminode Dănilă, casă așezată înlături —, peste un izlaz, înconjurată cu gard înalt de scînduri, prinse una lângă alta cu fișii late de tablă. Miron caută în zadar poarta, însă aude dincolo de gard un hîrșit ca și cum un cîine mut și-ar purta lanțul pe sîrmă. De lătrat nu lătra, dar se mișca tot mai repede și a început chiar să se zbată. Explicată de Victoria, nevasta unui cunoscut, întîmplarea capătă o nuanță de mister în plus. Odată, un om, îngrozit de o năpraznică furtună, a încercat să găsească un adăpost în casa lui Paminode. Urcat deasupra zaplazului, omul a văzut lanțul. Un capăt era dus pe sub fereastră, în casă, și cineva îl făcea să zăngăne în zilele

cînd nu bătea vîntul. Dacă a văzut asta, omului „nu i-a mai fost frică de furtună și-a plecat liniștit”. ...Totuși o întrebare o frămîntă pe Victoria și strecoară fiorii neliniștii în sufletul lui Miron : **este** nevasta lui Paminode fata pe care-o caută ? Dar Paminode **este** chiar Paminode ? Dacă nici unul, nici altul **nu sînt** ? Paminode, își continuă Victoria argumentarea, căsătorit de aproape șapte ani, ar trebui să aibă copil de cel mult șase. Cum se explică atunci „întîmplarea din ajunul nopții de Anul Nou ?” Și povestește întîmplarea cu fetele din neamul lui Salcău în casa cărora au sosit doi flăcăi : unul de 17 ani, celălalt de 18 ; erau copiii lui Paminode. Fata căutată de Miron este, continuă Victoria, asemeni dropiei : „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita”. Miron încearcă să-și vadă dropia lui într-o -noapte cu lună plină, cînd știa că Paminode iese la furat fin. Coseau toți, chiar o copil de șase ani, însă printre femeile ce coseau printre sălcii, Miron n-a deslușit-o pe cea pe care o știa...

Simbolul dropiei se răsfrînge asupra întregii nuvele și povestirea lui Miron sugerează eventualul sfîrșit al acelei transhumante contemporane — acțiunea se desfășoară în 1927 — ; odată cu ivirea zorilor „în față începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele”.

O altă tendință fundamentală, ce a absorbit interesul unui mare număr de prozatori, o constituie **mirajul copilăriei**. Nuvelistica anterioară, fără a da o atenție deosebită copilului, nu l-a ignorat totuși. Cu minime excepții, el era urmărit pe plan social, în relațiile cu mediul ambiant, în ipostaza de „om necăjit” (Delavrancea, Sadoveanu, Brătescu-Voinești), ori în perioada critică a tulburărilor erotice (Ionel Teodoreanu : **Ulița copilăriei**), interesul căzînd îndeosebi pe notarea reacțiilor exterioare.

Cu rezonanțe inedite revine mirajul copilăriei în nuvela de azi, și nu este întîmplător că tocmai analiștii s-au simțit atrași de această temă. Investiția a fost deplasată în interior și e indiscutabil că prin inedit și profunzime, tendința amintită înscrie o etapă superioară în dezvoltarea prozei de analiză. Ea a dat, ca și în poezie, lucrări remarcabile. Delimităm aici cel puțin un triptic' de ipostaze. Una din ele mi se pare a fi descoperirea universului de către copil. Cu uimirea omului străvechi, copilul observă lumea, percepe timpul, spațiul, înregistrează evenimente și se descoperă în același timp pe sine.

Exemple se pot da mai multe, dar Velea aduce, în „Paznic la armonii”, „Răgaz întins” ș.a. o puțin obișnuită imbinare de ironie și candoare. Așa, Domnel „se trezește într-o dimineață cu o îngrijorare nebănuită”. Părinții pleaseră la servicii și Domnel constată surprins că ei se ocupă cu lucruri „care altfel nu s-ar întîmpla”. „Ei stau în mijlocul întîmplării și văd și începutul și sfîrșitul ei, și au grijă ca un început să aibă tot sfîrșitul pe care l-a avut și altădată, cînd a fost bine cum a fost”. Și atunci începe să observe întîmplările mărunte din casă — răsucește comutatoarele, deschide și închide robinetele — ce se desfășurau cuminte „fără ca nimeni să se ocupe de ele”. Cîmpul de investigație se lărgește și copilul ia „în primire” oamenii din blocul și curtea blocului și le observă atent toate întîmplările ce „li se repetau”. Cînd se întorcea în cameră și intra pe ușă, își apleca puțin „capul plin și înălțat de întîmplări să nu se izbească de pragul de sus. Cu timpul ajunse să se socotească și născocitorul acestor întîmplări. Și începe să le îngăduie să se petreacă la timpul știut. Se chema pocnind din degete”.

Un asemenea erou care-și „chema pocnind din degete” întîmplările cele mai felurite, a creat, folosind rigorile prozei obiective Vasile Rebreanu

în „Călăul cel bun”. Vasile Rebreanu este și autorul unor „proze” pentru copii apărute în cursul anului trecut. În „Soarele”, „Despărțirea”, „Cine era flăcăul”, „Cînd vine omul de la tîrg” ș.a. Vasile Rebreanu încerca folosirea pe larg a simbolului și sugestiei. Cu foarte mici excepții, așa cum arătam altundeva, el nu reușește să încarce niște fapte nesemnificative cu maximum de generalizare. Insignifianța faptelor e suplinită prin aruncarea unui voal misterios peste lucruri absolut normale, prin ignorarea sensurilor, ori apăsarea abuzivă asupra altora spre a obține o anumită obscuritate. Simple experiențe, prozele de mai sus au constituit o etapă pregătitoare în vederea elaborării unei lucrări mai ample: „Călăul cel bun”.

Impropriu denumită roman, povestirea reia dintr-un alt unghi tema copilăriei. Punctul de plecare l-a constituit o mai veche „proză”, „Vremea cucuvelor” — intrată parțial în noua scriere. Aici apare inițial băiatul cu fes alb, plecat să-i aducă femeii singuratice „luna și o stea și poate soarele căci îi era mereu întuneric”. Povestirea a suscitât păreri felurite, dar nu se poate să nu observăm că este una din foarte puținele lucrări de după război în care scriitorul lasă deplină libertate imaginației, mergînd într-o direcție recomandată altădată de G. Călinescu. De altfel, prozatorul atrage singur atenția asupra caracterului povestirii sale: „Era după război, omenirea... visa acum mai mult ca oricînd. Se deșteptase-n oameni dorința de asanare, de candoare, o sete tragică de frumusețe (...) resimțea nevoia unei vîrste solare, nevoia de adolescență, o sete neîndurătoare și sălbatică de miracole...”.

Prima parte a „Călăului cel bun” e un „Mic prinț” românesc. Băiatul cu fesul alb e trimis să aducă bătrînului jockey caili. În drum, copilul întîlnește pe omul singuratic, pe vînătorul de păsări, pe meșterul constructor de porți și alții, însă simbolurile nu au suficientă forță evocatoare și întîlnirile — nu toate — sînt puțin revelatorii. Ideea celei de a doua părți a povestirii, e

luată din Salinger. Vasile Rebreanu o experimentase mai înainte în niște „proze”. În „Călăul cel bun” el izbuște să-i imprime o notă originală. Băiatul găsește adresa indicată, ia albumul, dar vrea să creadă că fotografiile sînt adevărate și literalmente „vede” caili. O fetiță ia joaca în serios și trecerea din planul real în cel imaginar este făcută cu mult firesc:

„De ce ții mina pe buzunar? auzi o voce; lîngă el văzu o fetiță.

— Am cai în buzunar...!

— Nu cred că ai cai acolo...

— Am cai în buzunar...

— Sînt niște cai desenați?

— Nu.

— E o fotografie?

— Nu e o fotografie. Sînt cai adevărați, niște cai foarte frumoși. Le e sete.

— Dacă le e sete, înseamnă că sînt niște cai adevărați.

— Sigur că sînt adevărați, spuse el și rîse cu îngăduință. Acum totul e posibil. Băiatul și fetița urcă toți caili în baia unui gigantic bloc. Toți copiii văd caili, halucinația devine colectivă și locatarii sînt cuprinși de panică. Scenele în care copiii își iau închipuirile în serios, ori cele unde vîrstnicii încearcă să se coboare la nivelul de înțelegere al copiilor sînt inimitabile.

A doua ipostază o constituie interesul pentru personalitățile adolescente. Presimțirii maturității, care a dat în poezie foarte bune versuri, îi corespunde în proza analitică surprinderea psihologiei unei vîrste critice, momentul unde are loc saltul de la visurile adolescenței la răspunderile grave ale maturității. Promotorul unei astfel de problematici este tot Marin Preda. Dugu din „Intîlnirea din pămînturi” a văzut-o pe Drina, goală, scaldîndu-se. Pentru a-și înlătura rivalul, Dugu se bate cu Achim-Achim, un „măgădău” întors de o lună din armată. Lupta se desfășoară cavaleresc, precum duelurile în evul mediu, cu martori, conform unui ritual străvechi, lîngă bătrînul stejar „din pămînturi”. Infrîngîndu-și adversarul Dugu se asvirle pe spatele

calului și, jucindu-l în loc, aruncă min-eiru celuilalt cuvinte dure, colțuroase, sub care pulsează un puternic fond de virilitate : — „Mă, tu ești mai tare, dar dacă mai dai pe la aia, tot îți sparg capul, să știi... Auzi, mă al lui Achim ? Poți să vii tu cu toată crila ta din Că-țălești. Pe toți vă bat... Haidaaa !... Prinde-mă, al lui Teican !" Acasă, Dugu se oprește mirat în mijlocul ogrăzii. Cu întreaga lui ființă se petrecea o vizi-bilă schimbare : „Bătu încet pe spinare unul din cai și fața i se luminea deo-dată, ca și când ceva neînțeles, care fu-gea mereu de el, s-ar fi desfăcut și împrăștiat în toate părțile și vedea aceasta oriunde arunca ochii sau se du-cea cu gândul — Drina, șopti el, și fața i se luminea și mai mult. Bietul Achim, zise iar, încet. Apoi iar : Treaba lui, eu am văzut-o și gata. Îmi place de ea. Lui nu-i place că dacă i-ar fi plăcut...

— Hai, ai înțepenit acolo, strigă ta-tăl său de la geam. Ia spune, mă, când te însori ? Să nu te puie dracul s-o iei chiar azi, că eu nu te primesc, te dau afară...

— O să vedem noi, răspuse tinărul de lângă cai, fără să se mire. O să vedem noi atunci. Haide, spuse el după aceea cailor, plesnindu-i pe spinare și parcă împingându-i din urmă. Apoi se întoarse și începu să meargă rar, ca un om plin de griji, spre poarta de la drum pe care o lăsase deschisă".

Simbolul porții revine la Nicolae Ve-lea, mareind chiar momentul în care adolescentul trăiește desprinderea de copilărie. Poarta îl obseda pe Sandu. Anul trecut căzuse și ca-ntr-o beție, se jucase de-a gospodina. De aceea face totul să dărime iarăși poarta, începe jocul, dar... „parcă lipsea ceva". Și atunci văzu întâia dată „că toacă brus-turi și mestecă nisip". Farmecul acela „cald și rotund înfășurat în lumină și bucurie" din anul anterior nu se mai » întorcea și copilul izbucnește într-un hohot sfîșietor și nimeni nu-i putea spune de ce plinge. Copilăria se sfir-șisc.

Puși în situații excepționale, adolescenții se manifestă, nu rareori, drept participanți activi la evenimentele so-cial-politice. O admirabilă dramă se consumă, în acest sens, în nuvela lui D. R. Popescu, „**Mări sub pustiuri**". Unei grupe de patrioți, ce număra în rindurile ei și un elev de liceu, i se indică să arunce în aer un pod. Dis-trugerea podului ar fi oprit plecarea unui tren cu prizonieri spre apus și ar fi întârziat retragerea trupelor germane. Prozatorul nu pune accentul pe latura spectaculoasă a acțiunii căreia îi im-primă, de altfel, un caracter de mare generalitate, cât în analiza reacțiilor tin-ărului cu câteva ore înaintea termenu-lui fixat și paginile închid una din-tre cele mai frumoase povestiri de dra-goste a acestor ultimi ani. Intr-o stare de surescitare deosebită — „...știa pre-cis că va muri dacă n-avea să reu-șească" —, liceanul se oprește, la Ioana, colega sa. întreagă această parte a nuvelei e urmărită pe trei laturi cu o desăvîrșită delicatețe. Mai întâi este analizat zbuciumul interior al eroului ; sarcina primită, nervozitatea așteptării se transformă treptat într-o oboseală ucigătoare, exteriorizată în paloarea fe-ței, în tremurul degetelor, ori în dialo-gurile sibilinice. Când, spre a înlătura orice imixtiune a hazardului în planu-rile lui și ale celorlalți, îi cere și ceasul ei de mină, fata bănuie altceva — „Ai o întâlnire cu o fată, așa-i ?" — și el confirmă, dar fata la care se referă e moartea și vocea lui trădează o păti-mașă convingere că nu va întâlni o ase-menea fată : „...n-aș vrea să vină... Aș vrea să merg numai eu, și ea să încurce drumul (...) Fiindcă nu pe ea o aștept și nu i-am dat întâlnire fetei aceleia...

— Atunci de unde ști c-o să vină ?

— S-ar putea, dintr-o întâmplare stu-pidă", și temîndu-se a fi spus prea mult, atenuază eventuala suspiciune, dizolvînd progresiv fraza în considera-țiuni banale : „Ce nu e posibil azi ? Poți să te întâlnești cu cine nu vrei, oricînd".

Alt plan al acțiunii urmărește rapor-turile dintre cei doi adolescenți. Ad-



miră amîndoi o pisicuță albă, ascultă muzică; el îi dăruiește un ierbar. Cuvintele schimbate sînt uzate de întrebuintare, cu toate acestea, ciudat, în glasurile lor au rezonanțe neașteptate. Un albastru imaculat învăluie scena și curiozitatea pentru nuanțele sufletești, dezvăluie în D. R. Popescu un poet de o rară sensibilitate.

Ultimul plan aduce fragmentar ecourile lumii exterioare: împușcături îndepărtate, zgomote stinse de explozii, vocile subțiri ale copiilor ce se jucau în curte, cîntînd și bătînd din palme:

Am pierdut o batistuță  
Mă bate mămica...  
Cine-o află să mi-o deie  
Că-i sărut gurița...

și cei doi adolescenți le ascultă înfiorați, răscoliți de simțiri necunoscute. Indiferente, minutele se scurg continuu. El ride, să-și ascundă teama: „Atunci, pe miine”... îi sărută palma caldă, pleacă și hazardul se produce. Intîlnirea cu fata nedorită are loc și tînărul trece prin viață ca o fulgurație meteorică. Împușcat, mîinile lui string convulsiv pămîntul: „Nu se mai auzea nimic, numai cele două ceasuri, bătînd împreună, al ei și al lui. Secundele bătiau calm și sigure în liniștea ce se lăsase ducînd timpul înainte, al lui și al ei...”.

.

în atracția spre **universuri pitorești**, spre o proză patetică impregnată de o mare încărcătură afectivă, cred că surprind o altă tendință esențială a navelor române de azi. Un îndrăgostit de pitoresc este Eugen Barbu. Nuvelist obiectiv, el narează cu voluptate evenimente, atent să extragă semnificații generale din existența individuală. Nu e mai puțin adevărat că sub obiectivitatea neutrală se ascunde un frenetic atras de senzații crude, violente, de descriția unor pasiuni nestăpînite, în descendența lui Matei Caragiale. Arătînd disponibilitate spre modalitățile cele mai diverse, Barbu năzuiește, prin

epuizarea esențelor, la realizarea unor universuri monografice pitorești. De regulă, principalele sale personaje sînt scrutate din toate unghiurile posibile, și studiate sub mișcarea a două timpuri esențiale ce interfera permanent: prezentul și trecutul. De această factură sînt „monografiile” inspirate de mediul muncitoresc: „**Oaie și ai săi**”, „**Munca de jos**”, ș.a. Reprezentativă pentru colorit este „**Domnișoara Aurica**”.

Nuvela începe balzacian: „Dincolo de Gara de Nord, pe partea dreaptă, cum mergeai spre cartierele ceferiștilor, în fața bisericii Sfîntul Mihail, între alte firme ruginite de tablă, trecătorul putea citi fără greutate acest anunț, pictat de mult cu litere albe deasupra unei uși dărăpănate: „Magazinul de îmbrăcat mirese — La Șicul Elegant — proprietară Aurica Cîrlan”. „Magazinul” și portretul proprietarei — o femeie între două vîrste, cu o față fără sînge, „albă ca a morților”, cu gura „veștedă și subțire de om înrăit” — sînt realizate în aceeași manieră, însă intenția prozatorului nu este de a defini balzacian pe proprietară. Prin urmărirea existenței eroinei într-o zi de lucru și o duminică și prin consemnarea unei pasiuni romantice, Eugen Barbu proiectează tragedia unei vieți individuale pe pînza unei tragedii sociale: mișcările greviste din februarie 1933. Cu toată ironia revărsată asupra eroinei, cu toată incisivitatea cu care-i este desenat comportamentul, ori îi sînt disecate resorturile interioare, cititorul are în fața lui o femeie căreia viața i-a refuzat bucuriile elementare și un neașteptat sentiment de tristețe se revărsa peste pagini.

De la 6 dimineața la orele 12, „țepănă și harnică”, domnișoara Aurica sta în fața unei mașini de cusut, într-o încăpere veche cu aer stătut și ferestre acoperite cu obloane de lemn, ca soarele să nu ardă rochiile și voalurile subțiri de Luxemburg pentru mirese. La 12 ieșea în ușă, cumpăra, tocmindu-se aprig, „ceva de mîncare”, își mințea un timp oboseala și între 4 și 9 se așeza iarăși la mașină. Un singur

divertisment, vineri seara : de la 8 la 10 cînta în corul de douăsprezece persoane al bisericii de peste drum. Duminica, un automatism de esență caragialiană se punea în mișcare. După o lungă și atentă toaletă, domnișoara Aurica pleca la biserică. De la balcon, privea credincioșii strînși să asculte slujba, prilej pentru autor de a trece în revistă „lumea bună” a Griviței. își îngăduia apoi o scurtă plimbare și o oprire la cofetăria Zambila. Privirile-i lacome înregistrau strîngerile furișe de mîna ale tinerilor, picioarele ce se atingeau pe sub mese, aceasta fiind ora cea mai chinuitoare a zilei. „Vechi dorințe neîmplinite, o frică de demult, totul se amesteca turbure în mintea domnișoarei Aurica”. Plătea în grabă și pleca. Acasă, „zăcea” în. pat, i se părea că manechinele din jur prind viață și dialoguri aproape demențiale răsuna în camera lipsită de soare. Seara, în biserică Sfîntul Mihail cînta la cununii și cînd se credea neobservată își ștergea pe furiș cite o lacrimă.

O amăgitoare rază de lumină — pasiunea platonice pentru „eminentul comic național Lică Rădulescu” —, pătrunde în această închistată existență. Tribulațiile bătrînei fete îndrăgostite sînt minuțios urmărite. O savoare indicibilă au scenele unde domnișoara Aurica vorbește în gînd cu bărbatul de care nu s-a apropiat niciodată. Gîndurile sînt rostite apoi cu voce tare, în casă, în sălile de spectacol, pe stradă și trecătorii o privesc lung și cu milă. Și într-o noapte are revelația imensului gol sufletesc în care se zbate. Trei vagabonzi o înconjoară pe neașteptate și o duc sub un felinar. „Lăsați-o, mă, că e o babă !” spune o voce rizînd grosolan, și necunoscuții dispar în întuneric. „Oarbă, clătînîndu-se ca după o beție”, domnișoara Aurica intră în magazin, deschide ferestrele ca și cum „ar fi vrut să strige lumii ceva nespuse” și cade, cu lacrimi în ochi, pe patul nedesfăcut, unde niciodată un bărbat nu-și sprijinise capul. Afară se auzeau răpăind cișmele soldaților ce se îndreptau spre Grivița.

Dragostei, pe care domnișoara Aurica n-a cunoscut-o, jupînița Ruxandra — („Smintirea jupîniței Ruxandra”, Gazeta literară nr. 23/965) i se dăruie cu o frenezie sălbatică și flăcările iubirii o mistuie lacom. Un ațîțător senzualism arde deasupra narațiunii și — ca Matei Caragiale cel din „Craii de Curtea-Veche” —, Eugen Barbu pune o voluptate deosebită, mult mai vizibilă decît în „Domnișoara Aurica”, în explorarea resurselor antitetice ale lexicului, recurgînd abundent la epitete luate dintr-un vechi fond de grecisme și turcisme, cu o arie circulatorie mai largă la începutul celui alt veac.

„Smintirea” jupîniței Ruxandra s-a ivit cu sosirea la conac a lui Duță, pictorul tocmît de dumnealui, boier Hristea Belivacă, să zugrăvească biserica ridicată pentru iertarea prea multelor păcate pămîntești. Înalt, semeț, cu o barbă rară și roșie, „cum e amarantul”, cu o neglijență vestimentară scanda-loasă, noul venit ametește, prin nepăsarea provocatoare, inima frumoasei jupînițe. O urmăreau mai ales „ochii lui mari, tulburi, nebuni de n-o vedeau” și, pierdută, fata își spăla părul cu coajă de nucă, păstrată în cămări, își privea trupul în oglinzi, în lumina pilpiitoare a luminărilor, sau se învîrtea ziua prin biserică. Intr-un amurg îl găsește pe pictor dormind. Tinărul „era frumos cum va fi fost ucenicul Domnului în clipa morții și fata nu se putu opri să nu-i sărute gura pofticioasă de bețivan și dus în lume, de curvar și libovnic”. Aceasta fu clipa pierzaniei. „Haidăui”, cînd văzu fata aplecată spre el „o trase... și-o amei, și n-o lăsă, și-i supse buzele cu dinții săi sălbatici, tîrînd-o în altar, unde pe anteriorul lui de solitar o rușina cu mîngieri nespuse...” Treisprezece zile, — ..., în lăcașul cel sfînt mirosînd a ceară de Smirna și a liliac trecut, a rumeguș de lemn și balegă de ied se iubiră pînă la pierderea minții zglobii tineri, uitînd de legile vieții, de plătirea păcatelor celor mari..., ca și cum presimțeau că o astfel de iubire păgîină avea să se sfîrșească năpraznic. Curînd, dragostea pă-

cătoasă s-a aflat, și boier Belivacă, crescut în tinerețe printre ciurdari și dormind lângă vite, hărăzește tilharului, în urletele și blestemele fiicei sale, cumplită pedeapsă.

De pitoresc este atras și Fănuș Neagu. Mediul povestirilor sale e portul brăilean sau bălțile Dunării și Fănuș Neagu reia lumea lui Panait Istrati la un alt moment al evoluției istorice; culoarea locală, pitorescul dialogurilor, curioaselor obiceiuri, datinile păstrate din vechime, evoluția sinuoasă a psihologilor le conferă tot farmecul („Somnul de la amiază”, „Drăgaica”, „Lișca”. în „Dincolo de nisipuri” Fănuș Neagu organizează datele narațiunii într-un simbol. înnebuniți de secetă, oamenii priveau ziua cu ochii injectați, lutul pietrificat al râului, pământul împinzit de crăpături, iarba arsă de soare, trunchiurile înnegrite ale copacilor; noaptea, aveau coșmaruri. Cineva răspân-dește zvonul că a plouat la munte și satul întreg, după cîtva timp de așteptare încordată, pornește să dea drumul apelor zăgăzuite, cred ei, de morării din susul râului.

t \*

Privită astfel, nuvela română de azi nu se singularizează în ansamblul literaturii universale. O mai veche observație a lui Ov. S. Crohmălniceanu, cum că tipologia lui Preda și D. R. Popescu amintește tipologia identică a unor prozatori americani, a provocat obiecții. Privind lucrurile obiectiv, nu putem să nu observăm existența unei înrudiri de substanță. Cu alt specific național, firește, complicata viață a țăranului o găsim la Faulkner, la Steinbeck, la Caldwell și la alți prozatori universali al căror interes a coborât spre adînc, sondând sinuoasele psihologii ale lumii rurale. Și, explorarea misterului copilăriei și adolescenței a rămas — de la Herve Bazin la Truman Capote și Salinger, — o constantă a literaturii universale, oferind unul din cele mai fructuoase izvoare de inspirație.

Prozatorii români n-au rămas indiferenți nici la evoluția procedeeleor artistice experimentale pe plan mondial.

Formula de narațiune a lui Faulkner pare să-l fi atras, cum s-a mai subliniat, în mod deosebit pe Marin Preda și, în oarecare măsură, pe Velea. Monologul interior de esență hemingwayană, comportamentismul le întîlnim la Eugen Barbu. „Mări sub pustiuri” e mai degrabă o parabolă a condiției umane ș.a.

Mai semnalăm și un alt aspect.

De mai mulți ani, a început în literatura occidentală un foarte interesant proces de evoluție a personajului spre obiectivizare — a nu se confunda cu proza obiectivă ! —, proces observat la marii prozatori americani ai deceniului al patrulea al acesui secol: Hemingway, Steinbeck, Faulkner, ori, după război, Salinger. Procedeele cunoaște, în Europa, consacrarea generală cu *L'Etranger*, 1942, al lui Camus. într-o asemenea proză eul naratorului se confundă cu obiectivul camerei de luat vederi. Prozatorul ignoră gândurile personajelor sale și cititorul înregistrează dialoguri și observă comportamente ca și cum ar asista la convorbirea dintre două și mai multe personaje fără a le putea „citi” gândurile (A se confrunta: Hemingway: „O operație simplă”; Salinger — „O zi grozavă pentru peștele banană”, „Unchiul scrîntit din Connecticut”). Procesul de obiectivizare a personajului a adus indiscutabil o senzație de neobișnuită prospețime și autenticitate, și din această orientare a literaturii se reliefează două importante consecințe: Ne mai putînd investiga gândurile eroilor săi, prozatorul a acordat o atenție specială dialogului, folosind la maximum posibilitățile expresive ale limbii, și, în al doilea rînd, de aici a rezultat reliefația și notarea cît mai precisă a gesturilor, a mimicii, a comportamentului într-un cuvînt.

Unica scriere din literatura română unde întîlnim totală obiectivizare a personajului \*) este o nuvelă a lui Marin Preda: „Calul”, apărută în volumul „întîlnirea din pămînturi”, 1948. Nein-

\*) O obiectivizare parțială a personajului sesizăm la D. R. Popescu în „Nabucodonosor”.

țelegerea noutății procedului a făcut, în deceniu] ce a urmat, ca nuvela — calificată „mit al asasinatului” — să fie total respinsă. Ori scrierea este admirabilă. Construită pe patru episoade, ea relatează un fapt banal în viața satului : un om ucide un cal bătrîn și îi jupuește pielea. Într-o zi, Florea Gheorghe și-a scos calul în curte. Cînd l-a tras de căpăstru „toată osăria trupului a pornit să se desfacă și să se miște și din toate acestea animalul a făcut cîtiva pași ; fel de fel de oscioare și coarde îi ieșeau pe la încheieturi și printre coaste i se împreunau una cu alta ciudat, ca să-i întindă alene cele patru picioare”. Omul, ne comunică autorul aluziv, avea o groază de treburi „dar dintre toate voia să termine una acum, de dimineață, înainte ca soarele să răsară și să-l apuce căldura, și la care se gîndise încă din ziua trecută”. El arăta animalului o duioșie deconcentrantă și sentimentele contradictorii ale țaranului sînt sugerate din comportamentul și frazele rostite cu voce tare, cu o finețe desăvirșită. Dia-

logurile, înconjurate de un aer misterios, sînt răscolitoare și gesturile au gravitate hieratică. Următoarele două momente sînt de tranziție. La marginea satului, Florea Gheorghe se oprește să ceară „ceva” din fierărie, apoi, pe drum, ajuns din urmă de cîteva căruțe, schimbă două-trei vorbe cu un sătean, de unde aflăm că ceea ce urmează să facă Florea e un lucru obișnuit. Secvența ultimă narează uciderea calului și omul oficiază, parcă, un ritual. Din iarba fragedă ridică „un picior alb de cal, gros și întărit de uscăciune și îl încearcă, mișcîndu-l în mină, să-și dea seama cît e de ager. Se alătură de cal, și cînd ridică mina, aerul vijii” și lovitura îi cere un uriaș, efort și o crispărie interioară indicibilă : „...simți deodată că înlăuntrul său ceva se sparge și piere, cum ceva vujește intrînsul ca o tarabă izbită de vînt, ca și cînd din cap și din inimă i-ar fi zburat niște păsări ; își trase răsufierea, și-și șterse fruntea năclăită de sudoare rece”.

## Obiectul, imaginea și cultura

de Jean Bloeh-Michel

Ceea ce numim, azi, școala privirii, nu e, la drept vorbind, o școală. Ba chiar putem spune că ea se rezumă numai la promotorul ei, Alain Robbe-Grillet. Dacă această școală numără cîtiva epigoni — nu e nimic peiorativ în termenul acesta — ca, de pildă, Claude Ollier sau Jean Ricardou, în singură opera lui Alain Robbe-Grillet găsim exprimat esențialul intențiilor acestei noi tendințe ale literaturii franceze contemporane. Ne vom limita, așadar, la examinarea, dintr-un anumit unghi, a acestei opere.

Cititorului, criticii, descoperirea romanelor lui Robert-Grillet le provoacă

un sentiment de înstrăinare. Nu fiindcă le-ar produce un șoc — așa cum se întîmpla cu operele aparținînd avangardei, pe care am putea-o numi normală, adică aceea care își condamnă înaintașii și se răzvrătește împotriva lor ; aceste romane îl duc pe cititor într-o lume pînă atunci necunoscută, unde nu se simte în largul lui. Altminteri spus, aceste romane oferă imaginea unei lumi cu care ele nu încearcă să stabilească nici una din legăturile tradiționale ce, pînă azi, se făceau între artist, opera lui, natură și societate. Adică, între opera de artă și obiectul ei, între imaginea care reprezintă și obiectul reprezentat.

Trecind prin tot felul de vicisitudini, operele de artă au oferit din totdeauna oamenilor imagini al căror scop principal era tocmai stabilirea unor legături între om și lume. Prin reprezentarea lumii, prin imaginea ce ne era dată, artiștii își luau sarcina de a exprima natura acestor legături. Când Robbe-Grillet scrie: „Metafora... nu e niciodată o imagine inocentă”), ceea ce ar putea fi adevărat pentru metafora literară nu e mai puțin pentru celelalte feluri de imagini. Imaginea, timp de secole, nu numai că n-a fost niciodată „inocentă”, dar nici n-a urmărit să fie așa. Ea era concomitent reprezentarea lumii și definiția poziției omului (față de această lume. Un tablou de Mantegna reprezintă deopotrivă un obiect (lucrul reprezentat), după cum exprimă și un mod de a înțelege și interpreta acest obiect, lîn exemplul la care ne referim, tabloul lui Mantegna poate reprezenta o scenă istorică, datei ne oferă, în același timp, prin această scenă, o concepție asupra istoriei și a naturii căreia, i se va opune, curin'd, concepția lui Michelangelo și, mai târziu, a manieristilor').

Imaginea, așadar, a urmărit din totdeauna să fie mai mult decât o simplă *reproducere* a obiectului reprezentat. Ea și-a asumat o dublă sarcină: să reprezinte obiectul, dar să și exprime, prin el, natura legăturilor care îl apropie pe om de obiect. În consecință, imaginea reprezintă un obiect, dar exprimă și ceva care e dincolo de acest obiect și prin care reprezentarea lui ne va ajuta să ne apropiem de el. Vom spune că ceea ce e „dincolo” de acest obiect reprezintă semnificația sau semnificațiile lui. Căci, aceste semnificații sînt de cele mai multe ori multiple, intime legate de obiectul însuși. În așa măsură, încît orice imagine, adică orice reprezentare, va sfîrși prin a purta cu sine o încărcătură de semnificații ce se vor impune deopotrivă creatorului, cît

și cititorului, auditorului sau spectatorului cărora le-a fost oferită. Pînă la urmă, orice operă de artă va deveni un fel de cod folosind anumite semne, ale căror semnificații tradiționale sînt aproape inevitabile. Muzica ne dă bune exemple asupra acestei codificări. Astfel, trecerea de la o tonalitate majoră la o tonalitate minoră va exprima cu necesitate trecerea reprezentării de la o gamă de sentimente la alta, întocmai după cum o gamă cromatică descendentă (asemănătoare aceleia pe care o folosește J. S. Bach în „Pasiunile” sale, în clipa în care *Si* Petru, după ce l-a renegat pe Isus, „plînge amarnic”) va exprima tristețea, exprimînd-o într-un mod inevitabil.

Totuși, dacă artistul a năzuit din totdeauna să exprime ceva care e „dincolo” de obiect, adică semnificația sau semnificațiile acestuia, el n-a fost într-o mai mică măsură preocupat să realizeze o reprezentare a obiectului însuși, și aceasta într-un mod cît mai exact cu putință. Bine înțeles, raportul dintre obiect și reprezentarea lui nu va fi niciodată un raport de identitate: tabloul reprezentînd o bătălie nu e o bătălie, după cum nu e nici povestirea care o descrie. Raportul dintre realitatea lucrurilor și realitatea estetică care le reprezintă e un raport, nu de identitate, ci de omologie. Artistul o va putea considera pe aceasta satisfăcătoare, îndată ce obiectul va fi reprezentat într-un mod mulțumitor ca să poarte cu sine încărcătura sa de semnificații. Dărei va putea, de asemenea, refuza să se limiteze numai la aceste semnificații și va căuta să stabilească un raport de omologie cît mai intim între obiect și reprezentarea lui. Cele două scopuri: expresie și reprezentare nu sînt, de altminteri, contradictorii. Dacă, în anumite epoci, artistul a disprețuit pînă într-atîta natura încît s-a consacrat unui unic scop, acela de a reprezenta numai obiectele semnificative, în alte epoci el a vrut, dimpotrivă, să redea ceea ce urmărea să reprezinte într-un mod cît mai exact, adică în totalitatea lui. Atunci s-a lansat într-o urmărire

) Alain Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, p. 48.

) Cf. Giulio Carlo Argan : *L'Europe des capitales*, Skira.

asimptotică a obiectului, asimptotică întrucît raportul de omologie urmărea tot timpul un raport de identitate, fără a-l putea însă atinge vreodată. Aceste încercări de omologie maximă au luat forme neașteptate. În pictură, au dus, de pildă, la „trompe-l'oeil-ul” barocului decadent, adică au ajuns, în această împrejurare, să confunde reprezentarea omoloagă cu iluzia identității. Pe de altă parte, lungile enumerări ale lui Rabelais nu sînt, poate, așa cum s-ar crede, simple glume, ci încercări de a recupera realitatea în totalitatea ei. Acestor enumerări, căroră Michel Butor<sup>\*)</sup> le relevă „imensa importanță... fie că apar în Biblie, la Homer, la tragicii greci, la Hugo sau la poeții contemporani”, au nu numai caracteristicile pe care Michel Butor li le recunoaște în „cartea ca obiect”. Ele sînt, totodată, încercări aproape disperate de a izbuti să spuie „totul”, adică de a da asupra obiectului pe care vrei să-l reprezinti, asupra realității lucrurilor înseși, o imagine perfect omoloagă și, în ultimă instanță, identică.

Totuși, chiar dacă se consacră numai unei urmăriri asimptotice a obiectului, artistul nu dispunea de mijloace de reprezentare „inocente”. În sensul că, orice imagine creată de el era totdeauna constituită, vrînd, nevrînd, dintr-un ansamblu de semne încărcate cu sensuri depuse în ele prin întrebuintarea lor, veacuri de-a rîndul, pentru a exprima ceva care era „dincolo” de obiect. Pînă la o epocă foarte recentă, existența unei imagini obiective, adică reprezentînd un obiect și neurmărînd altceva decît să-l reprezinte, era nu numai imposibilă, dar nici măcar de conceput. Imposibilă, pentru că în afara imaginii pe care i-o trimetea oglinda, omul nu putea întîlni alte imagini decît cele create de alți oameni, adică fiecare din ele corespunzînd viziunii pe care creatorul ei o avea despre lume, și pline de multiplele semnificații ou care fiecare creator o încărcă în mod

<sup>\*)</sup> Michel Butor : *Repertoire II*, Ed. de Minuit, p. 112.

voluntar sau involuntar. De neconceput, tocmai fiindcă era cu neputință să utilizezi, pentru a crea imagini, alte semne decît acelea pe care cultura le-a impregnat cu semnificații multiple, depuse ca printr-o serie de sedimentări succesive.

Vorbind de „naturile moarte” ale pictorilor olandezi, Roland Barthes spune, pe bună dreptate, că „fiecare obiect e însoțit de adjectivele sale”. El adaugă că substanța obiectului „e învelită sub miile și miile sale de calități” și că, în aceste condiții, „omul nu se apropie niciodată de obiectul care-i stă la dispoziție decît prin ceea ce acest obiect e însărcinat să-i furnizeze”. Acest lucru e cu atît mai frapant cu cît, în cazul respectiv, nu sînt reprezentate decît cîteva ustensile sau alimente, din mijlocul căroră nu apare nici o figură omenească mai „expresivă”. Aici, înseși obiectele sînt expresive, încărcate cu sensuri ce traduc legăturile lor cu omul și existînd, într-un anumit fel, numai datorită acestor legături, acestor semnificații, adică raporturilor lor cu omul. Ceea ce Barthes spune despre naturile moarte olandeze s-ar putea, de altminteri, aplica și altor tablouri. Astfel, Jean Starobinski<sup>\*)</sup> se bucură, vorbind de Chardin, de „fericitele limite” „care îl determină pe pictor să admire prezența obiectelor și corpurilor în lumină... Și ce încărcătură de evenimente tainice se află în aceste tablouri, care abia depășesc pragul semnificației anecdotice”. Starobinski vede în existența unei astfel de picturi din secolul al XVII-lea „o revanșă a privirii”. Dar și aici e vorba de o privire care vede în obiecte „o încărcătură de evenimente tainice”, altminteri spus, care merge dincolo de obiect, spre a-i găsi semnificațiile.

Dar, să ne întoarcem la obiect și la imaginea lui. Transformarea esențială pe care o suferea obiectul trecînd de la realitatea lucrurilor la realitatea es-

<sup>\*)</sup> Roland Barthes : *Essais critiques*. Ed. du Seuil, p. 21.

<sup>\*)</sup> Jean Starobinski : *l'invention de la liberte*. Skira, p. 127.

tetică consta tocmai în aceea că el primea o încărcătură de semnificații. Un copac pe o cîmpie nu e decît un copac pe o cîmpie. Tabloul care îl reprezintă, poemul care descrie un copac pe o cîmpie e totdeauna ceva mai mult. Regăsim, într-adevăr, copacul și cîmpia, dar, după ce li s-a adăugat tot ceea ce exprimă aceste obiecte, tot ceea ce omul găsește în aceste obiecte și dincolo de ele. Fiecare imagine, mai mult sau mai puțin analogă cu realitatea lucrurilor era, așadar, necesarmente subiectivă — adică opera unei conștiințe și a unei sensibilități originale — și expresivă — adică încărcată cu semnificații.

Mai rămîne o ultimă însușire a imaginii, care aparține unui domeniu aparent deosebit. Pînă la o dată recentă, imaginile plastice erau numai imobile. Interesul veacului al XVIII-lea pentru automate n-a fost, poate, decît expresia unei dorinți de a se elibera, în sfîrșit, grație tehnicii, din această imobilitate. Totuși automatele, chiar și cele mai bine construite, n-au fost niciodată decît niște curiozități și oamenii și-au dat repede seama că mișcarea *reprodusă* era mai puțin omoloagă realității decît mișcarea *exprimată*. Una din problemele reprezentării prin imagine a fost, deci, aceea a reprezentării mișcării. În această privință, nu toate artele se află la egalitate. Pentru literatură și muzică, a căror realitate e mai mult temporală decît spațială, descrierea mișcării n-a constituit niciodată o problemă aparte. Am putea spune chiar dimpotrivă: le este mai ușor să perceapă o continuitate decît momentul. În schimb, imaginile imobile ale picturii și sculpturii sînt obligate să înlocuiască mișcarea prin expresia mișcării. Acest lucru nu se poate obține decît cu ajutorul unor artificii<sup>\*)</sup>. Examinînd o statuie de Rude, ce reprezintă pe mareșalul Ney ridicîndu-și sabia, Rodin arată că fiecare parte a trupului corespundea unuia din timpii mișcării.

\*) Auguste Rodin : *L'Art. Entretien avec Paule Gselle* (Grasset, 1911).

„Arta statuară — spune Rodin — obligă pe spectator să urmărească dezvoltarea unei acțiuni printr-un personaj, în exemplul pe care l-am ales, ochii se ridică, în mod obligatoriu, de la picioare la brațul înălțat și, întrucît, pe parcurs, ei întîlnesc diferitele părți ale statuii reprezentate în momente succesive, au iluzia de a vedea mișcarea înfăptuindu-se<sup>\*)</sup>. În cazul de față, procedeul utilizat pentru a exprima mișcarea, procedeu pe care îl regăsim în nenumărate opere de artă, constă, așadar, într-o reprezentare simultană de mișcări succesive.

Imagini de obiecte expresive, adică totdeauna reprezentate „împreună ou adjectivele lor”, metafore lipsite de inocență, adică încărcate cu un conținut de semnificații sau, în alți termeni, cu un conținut cultural inevitabil, imagini plastice imobile care exprimă mișcarea fără a o reprezenta, acestea, erau, pînă la o dată recentă, unele din caracteristicile constante ale realității estetice — sau, mai degrabă — acestea erau limitele realității estetice, recunoscute și admise de artiști. Aceasta pentru că nimic în lumea de reprezentări care îi înconjura, nu venea să le trezească dorința de a obține altceva, și anume imagini obiective sau mobile, de pildă.

Una din caracteristicile „mutației” — după cum spune Elie Faure — provocată în civilizația noastră de intruziunea fotografiei și a cinematografului, constă tocmai în faptul că, în numai cîteva decenii, viața ne-a fost populată cu imagini de o specie nouă. Aceste imagini pot fi obiective, cel puțin așa erau ele la origine, din necesitate. Mie **pot** fi mobile, și dicd: pot reproduce mișcarea în loc de a o exprima. Pe de altă parte aceste imagini, din imotive despre oare se poate spune că lapașin deopotrivă psihologiei și linșași naturii tehniciilor moderne, aceste imagini au năvălit bruise în viața noastră, lincă înainte de a fi existat o „școală a privirii”, intrasem de multă virame

\*) Rodin, op. cit., p. 78.

într-o civilizație a privirii, sau, după cum spune Edgar Morin, într-o „civilizație a ochiului”<sup>9)</sup>.

Această schimbare, această mutație are o deosebită importanță. S-ar zice că abia în ultimii ani am început să ne dăm seama de acest fenomen. Irupțiunea, în viața noastră, a imaginilor ce ne sînt furnizate de fotografie, cinematograf și, de curînd, de televiziune, provoacă, în chiar structura civilizației noastre și a culturii noastre transformări de o mare importanță. Pe de altă parte, ele acordă privirii un rol privilegiat, pe care nu l-a avut pînă atunci. Cele mai multe din informațiile receptate de om au fost întotdeauna transmise prin cuvînt, scrisul servind, într-un fel, drept releu vizual al auzului. Astăzi, o cantitate de informații vizuale se impune fiecăruia din noi, informații despre care putem spune că una din caracteristicile lor esențiale e, poate, ciudățenia lor: „Astăzi, cinematograful, televiziunea și întreaga imagerie care s-a născut în urma lor distribuie unor mase de oameni din ce în ce mai numeroase materiale de informații care nu sînt cele mai multe din ele și în orice caz nu în mod obligatoriu — extrase nici din imediata lor apropiere, nici din nimic care s-ar raporta, la prima vedere la ele, nici formulate de cuvintele grupului. Așadar, nu mai putem caracteriza modul de reprezentare a lumii al unui individ determinat și, încă și mai puțin, prevedea ceea ce va rezulta pornind din mediul lui”<sup>10)</sup>.

Dacă găsim, în paragraful citat, definiția unuia din aspectele a ceea ce vom numi, de acum încolo, cultura de mase și, în speță, factorul de nedeterminare, de nediferențiere a fiecărui individ în parte, trebuie să adăugăm că tehnicile vehiculînd această cultură nouă — și, în special, tehnicile imaginii

— au și o altă caracteristică, și aceasta foarte nouă și, într-un sens, revoluționară: „Asistăm... la dezvoltarea irezistibilă a tehnicilor care nu sînt subordonate modului de exprimare vechi, dar care sînt, pe drept cuvînt, generații ale unui mod de exprimare nou. Aceste tehnici — ale cinematografului, ale televiziunii — comandă, concomitent, elaborarea și expresia unei concepții noi despre lume”<sup>11)</sup>.

Fotografia și cinematograful sînt deci „generatoare ale unui mod de exprimare nou”, ele comandă și elaborează „o nouă concepție despre lume”. Să adăugăm că cinematograful a inventat un limbaj, și că acest limbaj este de o bogăție excepțională: „Putem spune aproape totul prin imagine și sunet. Nu putem spune aproape nimic prin cuvînt” — spune Flaherty<sup>12)</sup>.

De prisos să mergem mai departe pentru a afirma că cinematograful și fotografia au pus o stăpînire aproape excepțională asupra omului de azi, că acesta, obiect al unui fel de „agresiuni”<sup>13)</sup> a imaginii invadante nu mai poate refuza, de acum înainte, să tie seama de ea și nici măcar să nu i se supună.

Pe deasupra, dacă ne întorcem la ceea ce am spus mai sus despre imagine, așa cum exista înainte de apariția fotografiei și a cinematografului, constatăm că astăzi imaginea a luat o formă, mai bine spus se prezintă sub o formă nouă. Urmărirea asimptotică a obiectului prin și în imagine a luat, brusc, sfîrșit. Reprezentarea subiectivă a dispărut aproape cu desăvîrșire în fața unei imagini obiective a lucrurilor, imagine care le reprezintă nu numai grație unei omologii îndelung urmărite, dar și cu un fel de *identitate* brusc cîștigată<sup>14)</sup>. Toate problemele puse de reprezentarea spațiului și a timpului au fost răsturnate, iar mișcarea, odinioară numai exprimată, va fi, de aci încolo, reproducă, lin același

<sup>9)</sup> Edgar Morin: *Le cinema ou l'homme imaginaire*. Ed. de Minuit, p. 245.

<sup>10)</sup> Gilbert Cohen-Seat et Pierre Fougeyrollas: *L'action sur l'homme; Cinema et television*, Denoel, p. 12.

<sup>11)</sup> Cohen-Seat et Fougeyrollas, op. cit., p. 13.

<sup>12)</sup> Citat de E. Morin, op. cit., p. 192.

<sup>13)</sup> Cohen-Seat et Fougeyrollas, op. cit.

<sup>14)</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 123.



timp, spațiul și durata se confundă „într-un fel de dimensiune simbiotică unică, unde timpul se încorporează spațiului, unde spațiul se încorporează timpului...”<sup>1)</sup>). Elie Faure, în 1920, avea deja o idee clară despre această mutație când scria : ...„importanța din ce în ce mai mare pe care o acordăm duratei s-a infiltrat, pe negândite, în vechea noastră concepție despre spațiu. Cinematograful o face să se nască și să moară, să se renască și să moară din nou sub ochii noștri, precipitând în contratimpul mișcării universale și continuu, ceea ce, pe vremuri, pictura făcea să încremenească o dată pentru totdeauna pe pânză... Și iată că, de pretutindeni și zi de zi se nasc raporturi în devenire și nebuloase, de o forță irezistibilă”<sup>2)</sup>).

Imaginea, deci, s-a transformat. La rîndul ei, viața noastră e transformată de imagine și, în vreme ce concepția noastră despre lume caută aceste noi reprezentări, în vreme ce se creează o estetică nouă, cinematograful, și apoi televiziunea, ne conduc spre „un mod de viață vizual”

în atari condiții, cum s-ar mai putea crede că astfel de transformări nu vor acționa, pînă la urmă, și într-un mod profund, asupra literaturii, despre care Marc Bloch spunea că e „ imaginea în care civilizația se oglindește ” ? Influența cinematografului, mai cu seamă asupra literaturii e, într-adevăr, considerabilă, iar obiectivul nostru nu e de a o studia aici în ansamblul ei. Vom insista numai asupra unui aspect particular, înseși cuvintele folosite de noi pentru a defini această de a doua parte a studiului nostru demonstrînd că el este îndreptățit. Dacă cinematograful a fundat o „civilizație a ochiului”, cum ar putea fi oare străin de nașterea unei „literaturi a privirii” ?

\*

Dacă există o literatură a privirii, mai bine spus dacă literatura pe care

<sup>1)</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 71.

<sup>2)</sup> Elie Faure, *l'Art moderne T. II* (Ed. du livre de poche), p. 252.

<sup>3)</sup> Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet: Le roman de l'absence*, Gallimard.

o numim așa corespunde termenilor de care ne servim spre a o defini, aceasta e pentru că se bazează în întregime și în mod particular pe transferul imaginii vizuale în literatură. Dar despre ce imagine vizuală e vorba ? La întrebarea aceasta trebuie să răspundem mai întii. Orice imagine, orice reprezentare a lucrurilor e plină de semnificații, cu excepția imaginii fotografice sau cinematografice, care ne prezintă obiectele așa cum sînt, în identitatea lor. Pe de altă parte cinematograful, încă de la primii săi pași, a acordat o deosebită importanță obiectelor (în sens de obiecte materiale). Obiectele acestea nu mai au, ca în vremurile de odinioară cînd erau reproduse de pictori, numai un sens, ci au și un *rol*. „Trebuie să acordăm o deosebită atenție rolului special pe care îl joacă obiectele în film” — spune Pudovkin<sup>4)</sup>. La rîndul lui, Max Nordau scrie : „rolurile principale (în filmul realizat după Othello) par să aparțină batistei și pumnalelor lui Iago și Othello”<sup>5)</sup>. *lar* Bilinsky : „Natura moartă a dispărut de pe ecran : crima a fost comisă atît de revolverul cît și de mîna și cravata ucigașului”<sup>6)</sup>. Obținută în modul acesta, imaginea obiectului e subiectivă sau obiectivă ? Care privire e capabilă să vadă lucrurile numai așa cum sînt ? Și trebuie oare să-l credem pe Alain Robbe-Grillet cînd neagă așa-zisa obiectivitate a imaginilor pe care le folosește, afirmînd că „obiectivitatea în sensul obișnuit al termenului — lipsă totală de personalitate a privirii — este, într-un mod cît se poate de evident, o himeră”<sup>7)</sup>. Aici, Robbe-Grillet face o confuzie între imagine și privire. Dacă o privire (umană) nu poate fi obiectivă, o imagine (obținută prin mijloace tehnice) poate fi, iar privirea umană se poate opri asupra unei imagini obiective. Se cunoaște începutul romanului

<sup>4)</sup> Citat de E. Morin, op. cit., p. 75.

<sup>5)</sup> Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, p. 18.

<sup>6)</sup> A. Robbe-Grillet : *La Jalousie* (Ed. de Minuit), p. 9.

*La Jalousie*: „Acum, umbra stâlpului — stîlpul care susține unghiul sud-est al acoperișului — împarte în două părți egale unghiul corespunzînd terasei...”<sup>19)</sup>), sau acela al *Manechinului* : „Cana cu cafea e pe masă. E o masă rotundă cu patru picioare, acoperită cu o mușama în pătrățele roșii și cenușii pe un fond de o nuanță neutră...”<sup>20)</sup>).

Ne dăm imediat seama despre ce fel de imagine e vorba. Dacă a adevărat, cum spune Bilinsky, că natura moartă a dispărut de pe ecran, este fiindcă cinematograful ne prezintă obiecte lipsite de toate „adjectivele” lor, adjective care, după Barthes, făceau tocmai ca un ansamblu eteroclit de obiecte să constituie o natură moartă. Fără adjective sau mai degrabă fără alte adjective decît cele vizuale : „...adjectivul optic, descriptiv, cel ce se mulțumește să măsoare, să limiteze, să definească, arată, probabil, drumul anevoios al unei noi arte romanești”<sup>21)</sup>). Imaginea obiectului, prevăzută numai cu adjective „optice, descriptive”, care „măsoară, limitează, definesc”, e tocmai antinatura moartă pe care o propun fotografia și cinematograful. Transferul ei în literatură e o operație care constă în a transpune, în cursul povestirii, instantaneul prezenței obiectelor și în a limita calitatea lor la această prezență. Or, numai cu ajutorul imaginilor niște obiecte au căpătat acest aspect. De la imaginea expresivă, care, cum spunea Amiel, vorbind despre peisaje, „e totdeauna o stare sufletească”, s-a ajuns, grație cinematografului, la o cu totul altă reprezentare a lucrurilor, modificarea survenită fiind aceea despre care vorbește Cohen-Seat cînd scrie: „lucrurile erau reale, acum devin prezente”<sup>22)</sup>). Această „prezență” a obiectelor pe care, într-o convorbire cu alți scriitori Alain Robbe-Grillet o va califica drept „încăpățînată”, această pre-

zență pură, lipsită de orice semnificație, nimeni nu a putut-o cunoaște înainte de a ne fi fast revelată de fotografie și cinematograf. Despre imaginea obiectivă, despre imaginea primită și reprodusă de un obiectiv, se poate spune că ne aduce mărturia că „gesturile și obiectele (sînt) acolo, înainte de a fi *ceva*”<sup>23)</sup>), că fiecare obiect, lucru material sau persoana „obiectivizată” sau „reificată” prin acest fel de privire, devine o prezență pură, lipsită de orice semnificație profundă.

Dacă, a reduce obiectele la prezența lor, a fost unul din primele rezultate obținute prin tehnicile fotografice și cinematografice, atribuindu-le nu o semnificație ci un rol, tot efortul lui Robbe-Grillet va urmări să dea imaginii literare atribute asemănătoare. „Lumea — scrie el — nu e nici semnificativă nici absurdă. Ea este, pur și simplu”<sup>24)</sup>). Aici, ceea ce importă nu e să discutăm această afirmație — atrăgînd totuși lui Robbe-Grillet atenția că dacă nu e nici semnificativă nici absurdă, lumea nu există pentru nimeni, ceea ce ar face reprezentarea ei imposibilă — ci să constatăm că această afirmație, oricît de discutabilă în planul rațiunii, dovedește, pur și simplu, că cel care o rostește este fie un martor privilegiat, fie o victimă a agresiunii imaginii obiective asupra omului. Agresiune căreia i s-a supus pînă într-atîta încît a ajuns să creadă că lumea se poate confunda cu imaginea obiectivă redată prin anumite tehnici. Această afirmație ar fi deci suficientă pentru a arăta că întreaga acțiune a lui Robbe-Grillet decurge din însăși existența cinematografului și din influența pe care acesta o are asupra spiritelor contemporane.<sup>25)</sup> Iată de ce mi se pare mai puțin important de a continua studiul influenței cinemato-

<sup>19)</sup> Idem, p. 18.

<sup>20)</sup> Vom găsi în cap. VI al volumului lui Bruce-Morrisette : Les romans de Robbe-Grillet (Ed. de Minuit), o analiză a mai multor texte de autori care au studiat influența cinematografului asupra lui Robbe-Grillet.

<sup>19)</sup> A. Robbe-Grillet : *Instantanes* (Ed. de Minuit), p. 9.

<sup>20)</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 23.

<sup>21)</sup> Op. cit.

<sup>22)</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 20.

grafului asupra lui Robe-Grillet — influență ce mi se pare indiscutabilă — cît de a examina consecințele pe care le-a putut avea această influență. Cred, într-adevăr, că în toate aspectele pe care le îmbracă această operă i se poate găsi urma, și tocmai despre forma pe care a luat-o această influență ași vrea să vorbesc.

Bine înțeles, lui Robbe-Grillet îi e ușor să afirme că nu e primul care a vorbit despre obiecte, că acestora li s-a atribuit un loc în opera anumitor scriitori, între care Balzac<sup>\*)</sup>. Dar el a și explicat foarte bine care era concepția lui Balzac despre obiecte: pentru Balzac, obiectele adaugă ceva personajelor din jur, ele au mai presus de orice un sens. Descrierea unei veste de către Balzac — a spus Robbe-Grillet într-o convorbire cu câțiva critici — e o descriere psihologică. La el, vesta e omul. Pentru Robbe-Grillet, dimpotrivă, nu numai că vesta nu e omul, dar nu e nimic mai mult, nimic altceva decît o vestă: „lucrurile sînt lucrurile — spune el — și omul nu e decît omul”<sup>\*\*)</sup>. Precizîndu-și gîndul, el afirmă „că există ceva în lume care nu e omul, care nu-i adresează nici un semn, care nu are nimic comun cu el”<sup>\*\*)</sup>. Din această idee, pe care el și-o făurește despre lucruri, reiese apoi aceea pe care și-o făurește despre privirea omului, cînd această privire se oprește asupra lucrurilor: „Dar iată că ochiul acestui om se oprește asupra lucrurilor cu o insistență fără slăbiciune: el le vede, dar refuză să și le aproprie, refuză să aibă cu ele vreo înțelegere dubioasă, vreo conivență; nu le cere nimic, nu încheie cu ele nici un pact, nu manifestă nici o ostilitate oarecare. Poate face din ele suportul pasiunilor sale, ca și al privirii sale. Dar privirea lui se mulțumește să le examineze, se oprește la suprafața lor, fără intenția de a le pătrunde, întrucît, în interiorul lor, nu va găsi nimic; el nu va simula nici cel mai mic apel înspre ele, întrucît

ele nu răspund”<sup>\*\*)</sup>. Aici, am mai putea releva o serie de stranii contradicții (cum ar putea face omul din obiecte „suportul pasiunilor sale”, fără a întreține cu ele vreo „conivență”?). Ceea ce ne interesează aici sînt afirmațiile autorului despre privire: Experiența ne arată că toate acestea sună ciudat de fals, că privirea unui om care se oprește asupra obiectelor are drept consecință imediată faptul că, într-un fel și le și apropiază, că între om și obiecte se stabilește o înțelegere (de ce ar fi „dubioasă”?) și că, refuzînd să rămînă numai la suprafața lor, privirea vrea să le pătrundă pentru a le descoperi semnificațiile. Privirea pe care o definește Robbe-Grillet e o privire obiectivă; nu e o himeră, întrucît este privirea obiectivului. Numai acesta e capabil să refuze lucrurilor orice „adin-cime”, numai el e susceptibil să le reprezinte așa cum sînt, limitîndu-se la suprafețele lor. „A hotărî că obiectele sînt numai exterioare și superficiale”<sup>\*)</sup>, e, ceea ce fac, și fac *numai* aparatul fotografic și camera de luat vederi. Identitatea între această privire și cea a aparatului de filmat nu ne poate deci scăpa. În excelentul ei studiu, la care mă voi referi de mai multe ori, Olga Bernal arată că acest fel de privire are în mod special sarcina de „a ajunge la imagini imediate. Printr-o imagine imediată înțelegem o imagine liberă de orice preocupări. Imaginea lor astfel eliberată poate fi și va fi în cea mai mare parte a timpului extrem de precisă și de concretă, minuțioasă și realistă. Așa ne apare imaginea cinematografică, caracteristica ei fiind că nu poate comporta adjective abstracte”<sup>\*\*)</sup>.

Obiectele descrise numai „la suprafață” vor fi, deci, cele ale căror imagini le vom întîlni mereu în opera lui Robe-Grillet. Dar mai există o însușire pe care cinematograful o dă obiectului, însușire de care am vorbit mai sus, dar asupra căreia trebuie să mai revenim. Și anume aceea că, pen-

\*) *Pour un nouveau roman*, p. 125.

\*\*) Idem, p. 47.

\*) *Pour un nouveau roman*, p. 48.

\*\*) *Pour un nouveau roman*, p. 52.

\*) Olga Bernal, op. cit., p. 174.

tru cinematograf, obiectul, lipsit de semnificație, deține un rol. Același lucru la Robbe-Grillet: în lumea aceasta, „nici semnificativă, nici absurdă”, unde „lucrurile sînt lucrurile” și nimic altceva, adică unde lucrurile sînt oricum ne-semnificative, ele dețin, totuși, permanent, un rol. Cel mai bun exemplu pe care îl putem da, și la care Robbe-Grillet se referă deseori, îl găsim în romanul lui, *La Jalousie*. Într-adevăr, o parte a acestui roman se sprijină pe observarea a două fotolii pe care șed, sau au șezut, o femeie și amantul ei prezumat, iar fantasmalele care se nasc în mintea gelosului se bazează tot timpul pe respectivele poziții ale acestor două fotolii: în nici un moment mobilele acestea nu au misiunea de a exprima ceva. Nu fac decît să-și joace rolul, așa cum l-ar juca în film. Privirea naratorului se oprește asupra lor, cum poate să-și opriască asupra unor obiecte de soiul acestora privirea „cine-ochiului” lui Vertov, care încerca să exalte „scene anodine, momente familiare... atingînd paroxismul existenței”<sup>11)</sup>.

Asupra rolului pe care îl joacă la Robbe-Grillet obiectele, un pasaj al unuia din studiile lui teoretice merită să ne rețină atenția, într-adevăr, Robbe-Grillet vorbește insistent despre „corpurile delictive ale dramei polițiste”. Reluînd una din formulele sale preferate, el adaugă: „aceste elemente pot deopotrivă să ascundă un mister sau să-l dezvăluie. Jucîndu-se cu toate sistemele, ele nu au decît o singură menire serioasă, evidentă, și anume să fie acolo”<sup>12)</sup>.

Ne vom abate o clipă de la cinematograf, pentru a ne reîntoarce la literatură. Această călătorie ne va fi de folos.

Robbe-Grillet recunoaște că are predecesori. Unii din ei, iluștri, ca, de pildă, Joyce, Kafka sau Camus din *Străinul*; alții, mai puțin, ca Rousseau și poate Dujardin (inventatorul „mono-

logului interior”). Totuși, pare-se că un alt scriitor a exercitat asupra lui o influență mult mai profundă decît toți ceilalți, și anume Georges Simenon (~).

Știm că primele două romane ale lui Robbe-Grillet, *Les Gommages* și *Le voyeur* au ca subiect o crimă. Asupra tehnicii „polițiste” a lui Robbe-Grillet și raporturilor ei cu tehnica lui Simenon ar fi multe de spus. Dar, ca să rămînem la subiectul ce ne interesează, trebuie, înainte de toate, să amintim importanța pe care o au obiectele la Simenon. Nu numai ca decor sau chiar ca niște corpuri delictive, dar și ca obiecte neutre insignifiante avînd însă un rol de jucat. Voi menționa două din ele, care apar constant, de îndată ce romanul îl aduce în scenă pe vestitul comisar Maigret: pipa comisarului și vechea sobă cu cărbuni care îi încălzește camera de lucru. La un anumit moment al anchetei, Maigret își aprinde pipa sau o stinge; cînd vrea să mediteze asupra unei probleme care îi dă de furcă, ațîță focul din sobă, pînă ce fonta se înroșește. Pipa aceasta, această sobă, nu exprimă absolut nimic. Sînt printre atîtea altele pe care le întîlnim în romanele lui Simenon, niște obiecte care au un rol de jucat. Ar fi ușor, de altminteri, de arătat cît de mult au fost influențate tehnicile literare ale lui Simenon de cinematograf, în speță povestirea pe secvențe, rolul obiectelor, stilul premeditat „alb” care se estompează îndărătul imaginilor pe care le evocă și că, prin el, cinematograful îl influențează într-un fel și pe Robbe-Grillet.

Dacă, deci, reiese cît se poate de clar că de la cinematograf Robbe-Grillet a moștenit imaginile obiective, obiectele insignifiante care joacă un rol, putem, de asemenea, afirma, că tot de la cinematograful deține o anumită utilizare,

<sup>11)</sup> în studiile consacrate, cel puțin în parte lui Robbe-Grillet, nu am găsit menționată această influență decît în „La cure d'amaigrissement” de Jean Bertram! Barrere (Albin Michel) ca și în nota despre Robbe-Grillet a lui Bernard Pingaud în *Ecrivains d'aujourd'hui* (Grasset).

<sup>12)</sup> E. Morin, op. cit., p. 23.

<sup>13)</sup> Powr *un nouveau roman*, p. 21.

dacă nu chiar o anumită concepție despre durată. Timpul cinematografic are, într-adevăr, niște caracteristici pe care e bine să ni le amintim. Cea mai izbitoare este că cinematograful nu cunoaște, și nici nu poate cunoaște nici trecutul, nici viitorul. Cinematograful ne poate oferi o serie de imagini *ale trecutului*, o serie de imagini *ale viitorului*, dar nu ne poate oferi imagini *în trecut*, imagini *în viitor*. El nu poate evoca trecutul sau viitorul decât printr-o serie de imagini prezente. Această caracteristică e la originea tehnicii „flash-backului”. Asupra acestor însușiri specifice cinematografului, și pe care acesta le-a transmis literaturii<sup>31)</sup>, decât să mă repet, mai degrabă îmi îngădui să trimit cititorul la *Le present de l'indicatif*<sup>32)</sup>, care așa cum arată și titlul, e consacrat acestei probleme. Astăzi, ar fi mai util să examinăm altele.

Dacă prezentul indicativului e singurul timp utilizabil în povestirea cinematografică, aceasta utilizează anumite elemente ale temporalității într-o manieră specifică numai ei. Cronologia, în special, nu reprezintă pentru ea un element demn de luat în seamă. Imagini ale trecutului și imagini ale prezentului se pot succede într-un mod care face ca apartenența lor să fie nedeterminată în mintea spectatorului. Poate exista și o întrepătrundere a trecutului cu prezentul. Pe de altă parte, nimic nu împiedică o *revenire* în trecut (procedeu utilizat, de altminteri, destul de des în filmul *Vlammortelle*), și atunci asistăm la o abolire a ireversibilității timpului. Din utilizarea tuturor acestor procedee, rezultă că timpul în cinematograful este, într-un anumit fel, fluid: „Acest timp fluid e supus unor stranii compresii și lungiri. E înzestrat cu mai multe viteze și, eventual, cu

o dare înapoi” — spune, destul de amuzant, E. Morin (36) într-o comparație care, de altfel, e izbitoare, în măsura în care cinematograful e într-adevăr o mașină de fabricat timpul. Or, acest timp fluid, supus unor stranii, compresii și lungiri, înzestrat cu mai multe viteze și capabil să se întoarcă înapoi, acest timp care va fi cel al filmului *L'Annee dernière à Marienbad*, e și al romanului *La Jalousie*. Vedem, imediat, că în acest roman nu cronologia e desființată, adică ordinea evenimentelor, în timp. Într-adevăr, povestirea nu se mulțumește numai să se întoarcă în trecut și să-l evoce în miezul prezentului. Ea se elaborează într-un timp fluid, unde nu se poate face o deosebire între prezent și trecut și al cărei echivalent grafic nu mai e linia dreaptă mergând de la un infinit la celălalt, ci viața fără de sfârșit, care înseamnă o continuă reîntoarcere asupra ei înșiși. Iată de ce ni se pare destul de ciudat să vedem un critic atât de subtil ca Bruce Morrissette dind, în studiul său<sup>33)</sup>, un rezumat linear, cronologic al romanului *La Jalousie*, întocmit ca și când, după o muncă de repunere în ordine a unor elemente dispersate, ar fi reușit să stabilească o cronologie distrusă de autor. Robbe-Grillet s-a explicat pe larg, și cât se poate de clar, asupra acestui aspect.<sup>34)</sup> Bine înțeles, el începe prin a afirma „că e greșit a spune că o astfel de literatură tinde să ajungă la fotografie sau la imaginea cinematografică” — ceea ce e o afirmație discutabilă. Totuși, dacă Robbe-Grillet refuză să admită că arta lui tinde să ajungă la imaginea cinematografică, cel puțin nu neagă că ea provine din aceasta. Sigur e că, după concepția sa, întâlnirea celor două arte se face la un anumit punct: „Film sau roman — scrie el — se întâlnesc ori-

<sup>31)</sup> „Cinematograful nu cunoaște decât un singur mod gramatical: prezentul indicativului”. *Pour un nouveau roman*, p. 130.

<sup>32)</sup> J. Bloch-Michel: *Le present de l'indicatif* (Gallimard).

<sup>33)</sup> E. Morin, op. cit., p. 64.

<sup>34)</sup> Op. cit. pp. 111 și sq.

<sup>35)</sup> Temps et description dans le récit d'aujourd'hui. *Pour un nouveau roman*, pp. 123 și sq.

cum, azi, în construcția momentelor, intervalelor și succesiunilor care nu mai au nimic comun cu cele ale ceasornicilor sau ale calendarului". A trecut o bună bucată de vreme de când romanul a desființat cronologia, și încă în al său *Jeu de patience* Louis Guilloux refuza să urmeze orologiile, „care nu duc nicăieri” — după cum spunea. Faulkner, Dos Passos și alții alții au întreprins, la rîndul lor, această desființare. Aici, însă, nu e vorba numai de cronologie, întrucît timpul povestirii literare nu mai e, de acum înainte, omolog cu timpul trăit, fie acum, fie după ce totul a fost rezolvat. Povestirea utilizează un timp original, nemăsurabil, reversibil, și care se confundă cu o singură durată: aceea a povestirii. Ne aflăm așadar în prezența unui timp identic cu timpul cinematografic. Putem, astfel, constata, că timpul utilizat sau descris, sau creat într-o narațiune literară ca *La Jalousie* e identic cu cel utilizat, descris sau creat de Robbe-Grillet în primele sale două filme: *L'Annee dernière à Marienbad* și *L'Immortelle*.

Există, în acest domeniu, un fel de mișcare dialectică în însuși interiorul operei lui Robbe-Grillet; cu contribuția cinematografului, el construiește timpul narațiunii sale literare și, îndată ce abordează povestirea cinematografică, îi impune caracteristicile povestirii literare, împrumutate de la cinematograful, restituindu-i-le și accentuându-le.

Dacă Robbe-Grillet a preluat de la cinematograful privirea, imaginile obiective, obiectele neînsemnate și o formă nouă a duratei, putem afirma că una din caracteristicile cele mai profunde ale artei sale provine din aceeași sursă: e ceea ce am putea numi refuzul lui în fața oricărei participări a cititorului. Asupra acestui aspect trebuie să cădem de acord. Căci nu există un mod de expresie artistică care să obțină, mai mult decît cinematograful, participarea spectatorului. De asemenea, nu există o artă care să ajungă

la o atît de profundă identificare a spectatorului cu spectacolul propus. Totuși trebuie să precizăm că e vorba de o participare cu totul pasivă. Toți autorii sînt de acord asupra acestui punct: „filmul e o mașină care vede în locul nostru”<sup>ps)</sup> — spune Edgar Morin. „Ecranul, o nouă privire, se impune privirii noastre” — spune Epstein<sup>qs)</sup>. „Una din trăsăturile esențiale ale cinematografului — spune Henri Wallon — este că operează în locul spectatorului. El substituie investigației noastre pe a sa proprie”<sup>rs)</sup>. Iar F. Ricci: „Cinematograful își imaginează pentru mine, își imaginează în locul meu și în același timp în afara mea, ou o imaginație mai puternică și mai precisă”<sup>ts)</sup>. În fine, iDaniel Bell: „Aici, evenimentul, distanța... durata secvenței, concentrarea asupra unui personaj sau altuia — într-un cuvînt cadența — sînt impuse spectatorului, în timp ce el sade în fotoliul său...”. Vedem că toți sînt de acord pentru a „afirma caracterul pasiv al omului în fața imaginilor cinematografice”. Altminteri spus, participarea spectatorului la spectacolul cinematografic nu e un act de voință, singurul act de voință al spectatorului fiind de a se instala în (fotoliu. Din clipa aceasta atenția lui nu mai e trezită, ci captată. El devine obiectul unui fel de hipnoză, a cărei forță e atît de mare încît se cunosc încă de pe acum tulburările patologice ale voinței și ale atenției pe care le poate provoca la copii folosirea excesivă a televiziunii. Ceea ce e important în exemplul nostru e faptul că natura participării la spectacolul cinematografic se află exact la polul opus aceleia propuse de literatura tradițională, într-adevăr, cititorul nu izbuțește să participe la opera literară decît depunînd un efort continuu. Nu numai că participarea lui nu e niciodată solicitată, dar ea nu se poate forma și dura decît ou condiția ca el să se stra-

ps) E. Morin, op. cit., p. 206.

qs) Citat de E. Morin, op. cit. p. 206.

rs) Citat de Olga Bernal, op. cit. p. 192.

ts) Olga Bernal, op. cit., p. 192.

duiască și să vrea acest kicru cu tot dinadinsul.

Literatura nu posedă mijloacele hipnotice ale cinematografului ca să obțină din partea cititorului o participare pasivă. Dar, prin faptul că cinematograful a demonstrat că există și posibilitatea unei participări neactive, o anumită literatură a hotărât să nu-i mai ceară cititorului o participare activă și, împingând lucrurile și mai departe, să-i refuze chiar orice posibilitate de acest gen. într-un sens, non-angajarea lui Robbe-Grillet merge mult mai departe decât refuzul lui de a pune literatura în serviciul altcuiva decât ei înșiși. Pe de altă parte, acestui refuz i se adaugă teama permanentă de a cădea în capcana ideologiei sau a umanismului. Pentru a o ocoli, literatura, incapabilă să obțină o participare pasivă din partea cititorului — cu toate că putea încerca acest lucru printr-o serie de artificii tipografice de genul „cărții-obiect” a lui Michel Butor sau prin descrierea hipnotică a unor obiecte lipsite de semnificație — va trebui, cel puțin, să-și interzică de a-i oferi orice posibilitate de participare activă. în sensul acesta, Robbe-Grillet va ajunge să proclame că un scriitor „e înainte de toate, un om care nu are nimic de spus”. Căci, din clipa în care spune ceva, scriitorul se adresează cuiva, și s-ar putea să fie auzit. Refuzul oricărei participări l-ar închide deci pe scriitor într-un solipsism care ar distruge însăși literatura, dacă noile concepții asupra imaginii, așa cum au fost ele create de fotografie și de cinematograful, nu i-ar sări în ultimul moment în ajutor: întrucât scriitorul nu are nimic de spus, atunci va scrie pentru a arăta.

Trebuie adăugat, totuși, că narațiunea literară a ascultat totdeauna de o logică, care e cea a spiritului, deci a limbajului. Narațiunea al cărei scop e să arate, adică povestirea în imagini, deci povestirea cinematografică, nu e supusă acestei logici, ci unei alteia. Succesiunea imaginilor, pentru ca să alcătuiască o narațiune coerentă, ascultă de alte legi decât succesiunea

ideilor. Aceasta a fost chiar una din descoperirile care au permis trecerea, după terminologia lui Edgar Morin, de la cinematograful la cinema, adică de la primele dibuieli experimentale la utilizarea deliberată a unui instrument creator de noi mijloace de expresie. Afirmând că scriitorul nu are nimic de spus, dar continuând totuși să scrie, adică hotărându-se să „arate”, Robbe-Grillet se condamnă singur să aleagă, mai degrabă logica imaginilor decât logica ideii, mai degrabă o logică vizuală decât logica verbală. Astfel se desfășoară, de pildă, *La Jalousie*, la fel am putea analiza *La Voyeur*, povestirea fiind, în cazul de față, alcătuită din cercuri concentrice cum sint cele ce sugerează obiectul cel mai important, după ce s-au fotografiat mai întâi toate obiectele din jurul lui.

Mai există, în sfârșit, posibilitatea — dar aceasta ar depăși subiectul pe care ni l-am propus — o poziție adoptată de Robbe-Grillet să corespundă unor curente ale filozofiei contemporane și, în speță, fenomenologiei și existențialismului sartrian. În cazul acesta, am avea deci o confluență a mai multor influențe concomitente. Fenomenologie și cinema, de pildă: „Camera de filmat desfășoară imagini care sint deposedate de orice valori preexistente. Vedem, deci, interesul artei cinematografice pentru un roman destinat unei cunoașteri fenomenologice a lumii, cunoaștere care, și ea, face abstracție de cele precedente”<sup>\*)</sup>. Cinema-tograful și existențialismul: „în *l'Être et le Neant* Sartre face o analiză a privirii, utilă și pentru studierea romanelor lui Robbe-Grillet. Privirea celui-lalt, spune Sartre, face în așa fel ca eu să am un „afară”. Descrierea pe care Robbe-Grillet o vrea fenomenologică, descrierea unor forme concrete, găsește aici un sprijin... Privirea, deci, ne poate opri sau aliena subiectivitatea. Privirea astfel concepută, răpește celelalte durată, o reduce la a nu mai fi decât moment, o existență-suprafață. Omul devine pentru om o su-

\*) Olga Bernal, op. cit., p. 191.

prafață. Iată-ne ajunși în fața rapo-  
turilor... dintre eroul din *La Jalousie* și  
femeia lui<sup>14)</sup>). Totuși, așa cum vedem  
din citatele extrase din cel mai bun  
studiu publicat pînă azi despre opera  
lui Robbe-Grillet, acesteia nu i se  
poate descoperi o sursă exclusiv filo-  
zofică. O gândire filozofică nu stă la  
baza acestei opere decît dacă confirmă  
o concepție despre lucruri, despre „celă-  
lalt” sau, în general, despre lumea ex-  
terioară, așa cum o stabilesc imaginile  
obiective ale noilor tehnici ale infor-  
mației vizuale.

\*

întorcîndu-mă acum la constatările ce  
mi-au servit ca punct de plecare și  
căutînd motivul pentru care cititorul  
lui Robbe-Grillet încearcă un senti-  
ment atît de acut de înstrăinare, dife-  
ritele concluzii la care deja am și  
ajuns îmi furnizează elementele unui  
răspuns. într-adevăr, Robbe-Grillet mă  
scufundă într-o lume absolut ireală,  
deseori chiar fantastică. „Nimic nu  
este, în defniv, mai fantastic decît pre-  
ciziunea” — scrie el<sup>15)</sup>). Nimic nu e  
mai fantastic, ar trebui mai degrabă  
spus, decît un anumit gen de precizie  
sau, și mai exact: nu există un fan-  
tastic mai derutant ca descrierea pre-  
cisă a ceea ce nu există. Or, descrierea  
la Robbe-Grillet e într-adevăr precisă,  
numai că se exercită asupra unor obiec-  
te care nu există.

Trebuie să ne întoarcem la afirma-  
țiile lui Robbe-Grillet: lumea nu e  
nici signifiantă nici absurdă: ea există,  
pur și simplu. Să eliminăm, acum, din  
afirmația aceasta, pentru a-i găsi sen-  
sul exact, cele cîteva confuzii de gîn-  
dire și vocabular, și să observăm, mai  
întîi, că nu există nici o opoziție între  
o lume „signifiantă” și o lume „ab-  
surdă”. E evident pentru mine că dacă  
lumea e absurdă, înseamnă că absur-  
ditatea e însăși semnificația ei. O lume

absurdă nu e o lume lipsită de semni-  
ficație, e o lume lipsită de sens. Ceea  
ce e ou totul altceva. Desigur, se poate  
funda o filozofie pe „existent”, pe *da-  
sein*. Dar nu se poate funda o literatură  
— cred eu — decît pe „existentul pen-  
tru mine”; nu se poate oa lumea să  
fie „pur și simplu” exclusă de la orice  
raport posibil între ea și conștiința  
mea. Din moment ce acest raport există,  
„existentul” se transformă și devine  
„existent pentru mine”. Asta înseamnă  
că lumea există aici și pentru mine.  
Ne dăm astfel seama că tentativa lui  
Robbe-Grillet de a ne furniza imagini  
asupra unei lumi „care există pur și  
simplu” e o tentativă absurdă, întrucît  
îndată ce va începe să o descrie, lumea  
nu va mai exista „pur și simplu”: ea  
va exista *pentru el*. Singurul procedeu  
pe care îl va găsi Robbe-Grillet pentru  
a scăpa din această contradicție va fi  
să modifice termenii teoriei sale. Unei  
lumi absurde, adică lipsite de sens, el  
îi va prefera o lume lipsită de semni-  
ficație, dar încărcată de sens. Totuși,  
o lume lipsită de semnificație, dacă este  
accesibilă rațiunii, nu e accesibilă decît  
rațiunii. Perceperea lumii nu se limi-  
tează numai la suprafața obiectelor,  
ea e însoțită, în mod necesar, de cu-  
noașterea semnificațiilor lor. îndată ce  
obiectul se transformă într-o imagine  
a obiectului, chiar dacă n-ar fi vorba  
decît de o imagine mentală, această  
imagine poate să nu aibe nici un sens,  
dar va fi imediat încărcată cu semni-  
ficații. „Existentul” poate fi conceput  
de mintea mea, simțurile mele însă  
nu percep decît „existentul pentru  
mine”. Din momentul în care am per-  
ceput lumea, ea există în conștiința  
mea, iar conștiința mea adaugă obiec-  
tului „în sine” toate semnificațiile care  
alcătuiesc acest obiect, așa cum se pre-  
zintă el pentru mine. Robbe-Grillet,  
străduindu-se să golească obiectul de  
semnificația lui, îl golește și de exis-  
tența lui pentru mine. Descrierea lui  
precisă e deci descrierea a ceva ce  
nu există, sau a ceva ce nu mai există  
fiindcă a fost distrus de el. Cînd stabi-  
lește că „obiectele sînt pur exteri-

<sup>14)</sup> Olga Bernal, op. cit., p. 191.

<sup>15)</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 142.



oare" <sup>90)</sup>; cînd afirmă că „a descrie lucrurile... înseamnă a te plasa în mod deliberat la exterior, în fața lor”, sau cînd spune „nu mai e o problemă să ți le însușești, nici să-ți fixezi gîndul „asupra lor” <sup>91)</sup>), atunci el descrie o tentativă aparent rațională, dar, în realitate, imposibilă. Căci, a vedea obiectele numai ca „existente”, de acest lucru nu e în stare decît obiectivul aparatului fotografic sau cinematografic, întrucît, în cazul acesta, avem de a face cu un ochi fără conștiință. Tentativa lui Robbe-Grillet, de a cărei subiectivitate pomenește totuși e fundamentată pe o confuzie a două categorii de priviri : a ochiului și a obiectivului. Totuși, tentativa aceasta reușește în măsura în care izbutește — și aceasta e într-adevăr impresionant numai în anumite pasaje din *La Jalousie* — să golească obiectele de orice semnificație, adică, pentru cititor, de orice existență, și să ne antreneze în fantasticul unei descrieri precise, cu aplicație la ceva ce nu există.

Sentimentul de înstrăinare al cititorului provine așadar din lumea aceasta golită de orice semnificație, adică dintr-o lume ireală pentru el, în care îl transportă opera lui Robbe-Grillet. Totuși, pentru un scriitor atît de dirz pe pozițiile lui cum e Robbe-Grillet, o „literatură a irealului e un domeniu unde te poți menține numai cu mare greutate : suprarealul e foarte aproape. Iar trecerea de la irealism la suprarealism se face pe nesimțite. Criticii ca Claude Roy au notat, cu prilejul apariției romanului *Dans la labyrinthe*, în ce măsură această de a treia carte a lui Robbe-Grillet se apropie de anumite opere suprarealiste <sup>92)</sup>. E adevărat

<sup>90)</sup> *Pour un nouveau roman*, p. 52.

<sup>91)</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>92)</sup> „Noul roman nu urmărește decît o subiectivitate totală”. *Pour un nouveau roman*, p. 117.

<sup>93)</sup> Pentru a vă convinge, ajunge să cităm acest pasaj din *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, pe care Andre Breton îl utilizează în primul Manifest al Suprarealistului pentru a defini natura noii mișcări : „Imaginea e o pură creație a spiritului. Ea nu se poate naște

că primele pagini ale cărții ne transportă în lumea ireală caracteristică lui Robbe-Grillet și, în speță, în lunga descriere a mesei și a urmelor pe care niște obiecte nevăzute le-au lăsat pe ea. Dar, îndată ce am ajuns la mijlocul romanului această lume ireală se transformă într-o lume suprareală. Căci influența ce pare a fi fost preponderentă în cazul de față e a celui mai marginal, într-un fel, dintre suprarealiști, și anume Jean Cocteau.

După cît știu, Alain Resnais și Alain Robbe-Grillet i-au adus lui Jean Cocteau, după succesul filmului *Marienbad*, o mărturie de recunoștință, declarînd că îi datorau mult. Totuși, dacă opera pur cinematografică a lui Robbe-Grillet a fost influențată de opera lui Cocteau, impresia mea e că și opera lui literară și-a găsit în opera lui Cocteau una din surse. Pe deasupra, trebuie să precizăm că Robbe-Grillet s-a inspirat, pentru o bună parte a operei sale literare, din opera cinematografică a lui Cocteau, și mai cu seamă în *Dans le labyrinthe*.

Din nenumărate alte exemple, avem dreptul să afirmăm că în ascendența literară a lui Robbe-Grillet se află și opera filmată a lui Cocteau. De ce ne-am mira ? ; din moment ce autorul lui *Dans le labyrinthe* și-a ales ca modalitate literară narațiunea în imagini, nu se putea să nu-și amintească de unele povestiri asemănătoare care l-au impresionat într-un mod deosebit, așa cum pînă și cel mai original dintre scriitori lasă să se străvadă, fără să vrea, în întreaga-i operă, urmele operelor literare care i-au constituit hrana spirituală.

În legătură cu obiectele golite de semnificații indicate de Robbe-Grillet,

dintr-o comparație, ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate. Cu cît raporturile celor două realități vor fi mai îndepărtate și juste, ou atît imaginea va fi mai puternică — cu atît va avea o forță emoțională și de realitate poetică...” Acestea sînt cele două „realități îndepărtate” ale soldatului din tablou și ale soldatului în oraș”.

ne mai rămâne de stabilit ceva : golind obiectele de orice semnificație, ne dăm seama de anume ce el le depozitează, dar mai simțim, pe deasupra, că ni se răpește și nouă ceva. Literatura lui Robbe-Grillet i se prezintă cititorului cu o caracteristică pe care nici una de până acum n-a avut-o : nu vreau să spun prin aceasta că ar fi mai puțin interesantă, totuși, ea e privativă. Lectura romanelor lui Robbe-Grillet ne aduce fără îndoială ceva, dar, în același timp, ne și ia ceva. Aici se și află unul din motivele tulburării, ale indispoziției pe care le resimțim citindu-le. Acum însă ar trebui să știm despre ce anume e vorba, de ce anume sîntem depozitați.

Dacă lucrurile au o semnificație, este clar că această semnificație le-a fost conferită de către om. Știm că lumea simțurilor poate fi lumea „existentului”, după cum lumea semnificațiilor e lumea „existentului pentru mine”. Această lume a semnificațiilor e tocmai cea pe care Robbe-Grillet o tăgăduiește. Pentru el există ceva „care nu e omul, oare nu-i face acestuia nici un semn, care nu are nimic comun cu el”<sup>11)</sup>. Bine înțeles, fiind vorba de o constatare, constatarea aceasta e de ordin polemic : afirmînd că lumea obiectelor nu are nimic comun cu omul, Robbe-Grillet protestează în același timp împotriva tuturor acelor care, de milenii, au încercat — și poate că au și reușit — să se apropie de această lume. Altminteri spus, el protestează împotriva acțiunii tradiționale a spiritului —, în speță a literaturii — care constă în a proiecta omul în lucruri. Robbe-Grillet știe că prin atitudinea sa contrazice nu numai o tradiție asupra căreia vom reveni, dar și că contrazice unul din mijloacele firești de cunoaștere a lumii. Scopul lui — de altminteri declarat fățiș — nu e de a contesta ceea ce există deja, și de a creea ceva ce nu există : „a descrie această suprafață nu înseamnă, deci, decât a constitui această exterioritate

și această independență”<sup>12)</sup>. Nu-l vom însoți pe Robbe-Grillet pînă la capătul raționamentului său și nici nu vom discuta dacă atitudinea sa va avea, într-adevăr drept consecință eliberarea, omului din cătușele tragediei și vindicarea aceluia pe care Unamuno îl numea „un animal bolnav”. Nu vom face decât să înregistrăm acest scop sau,, dacă vreți, această profecie ; de discutat, nu o putem discuta.

Să reținem numai că, golind lucrurile de semnificația lor, Robbe-Grillet vrea să „constituie” exterioritatea lor,, adică să le pună într-o conjunctură în care, după părerea lui, ele nu se află, prin faptul că spiritul omului, fie din pricina maladiei, fie din slăbiciune, a refuzat această exterioritate și a stabilit cu lumea în care trăiește legături,, greu de rupt azi.

Putem spune, ca și Roland Barthes,, că „ceea ce urmărește Robbe-Grillet e să distrugă adjectivul”-). Asta înseamnă că el ne înfățișează obiecte diame-tral opuse acelor pe care ni le oferă: naturile moarte ale picturii olandeze,, acestea fiind bine lustruite, bine polite prin miile de contacte pe care le-am stabilit cu ele. Numai că, „adjectivele” care învastămintează obiectele, omul li le-a atribuit. Făcînd aceasta,, le-a încorporat într-un sistem în care trăiește, într-o poziție de reciprocitate bine definită, — pe de o parte lumea oamenilor, pe de alta lumea, lucrurilor. Poziția omului în raport, cu lumea, sau, dacă vreți, semnificațiile pe care omul le atribuie lumii, aceasta înseamnă cultura.

În atari condiții, ne dăm seama ce anume a întreprins Robbe-Grillet : o desființare a culturii. Nu o desființare involuntară, în sensul că ar fi o consecință neașteptată a unei activități deosebite. Dimpotrivă, e o desființare conștientă și urmărită în mod deliberat : „în fiecare clipă — scrie el — «zrențele culturii» (psihologia, morala,, metafizica etc.) vin să se agate de lu-

<sup>11)</sup> Pour un nouveau roman, p. 47.

<sup>12)</sup> Pour un nouveau roman, p. 84.

<sup>13)</sup> Roland Barthes, op. cit. p. 39.

•cruri...<sup>53)</sup>). A smulge lucrurilor, prin însușirea „detergentă” a privirii, „zdrențele culturii”, a distruge, în același timp, „vechile mituri ale profunzimii” — aceasta e intenția lui mărturisită. Scopul lui e să „deconționeze” cititorul, să obție ca un cuvânt să nu mai declanșeze în el perceperea simultană a unei serii întregi de semnificații, de „zdrențele ale culturii” — cum spune — cu care cuvântul a fost din totdeauna — și este și azi — înzestrat. Privirea „detergentă” are drept scop să ne facă să „uităm ideile și sentimentele primite, pentru a obține niște imagini imediate”<sup>54)</sup>. Dar, prin „idei și sentimente primite” nu trebuie să înțelegem locurile comune, poncifurile sau banalitățile. Știm, dimpotrivă, că toți scriitorii ale căror opere ne-am obișnuit să le grupăm sub denumirea de Noul Roman {Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor etc.) au întreprins un fel de promovare a banalității, promovare la origina căreia n-ar fi greu de descoperit influența filozofiei. „Ideile și sentimentele primite” nu pot fi, deci, comparate cu cele pe care le ironiza Flaubert: e vorba, aici, de acele „adjective” de care ar trebui deposedate „imaginile imediate”, pe care o artă nouă va avea misiunea să ni le furnizeze.

Ideea de a „deconționa” cititorul, de a-ți cuceri, în dauna culturii, un anumit fel de libertate în folosirea cuvintelor, nu e specifică numai literaturii. Desființarea gamei muzicale tradiționale și înlocuirea ei cu gama de douăsprezece tonuri — ruptură interioară operată mai târziu de Webern în însăși structura continuității muzicale — dovedește intenții identice: a goli formele sonore, armonice sau disarmonice de un conținut depus în ele printr-o tradiție de secole, a face în așa fel încât elementele din care sînt alcătuite să fie utilizate fără ca, pentru aceasta, să declanșezi în spiritul autorului un complex „de idei și sentimente primite” pe care le transportau

cu ele. Pe scurt, a smulge „zdrențele culturii” sau, dacă vrei „adjectivele” ale căror diferite moduri de succesiune a sunetelor erau pînă acum afectate.

La Robbe-Grillet această distrugere a semnificațiilor și, în consecință, refuzul conținuturilor culturale sînt însoțite de o intenție de zeflemisire. Deși declară că vrea să distrugă „vechile mituri ale adîncurilor”, nu numai ele sînt ținta ataurilor sale. Demonstrând că în *Les Gommés* se urmărește pas cu pas mitul lui Oedip, Olga Bernal ne arată cum utilizează Robbe-Grillet acest mit: „dacă funcția principală a mării literaturi era de a recupera eșecurile omului, de a perpetua o dialectică a nimicniciei și măreției omului, primul roman al lui Robbe-Grillet va trata mitul lui Oedip într-un sens invers, va face din el o povestire „a rebours”, distrugînd pas cu pas punctele de reper, spulberînd jaloanele familiare fiindcă erau coordonatele neantului, fiind ordinea, „ansamblul glorios” la care se refereau, nici nu exista...”<sup>55)</sup>. Olga Bernal e deci îndreptățită să califice *Les Gommés* ca un „roman al lichidării”. Aici, romanul devine „o pantomimă ironică mimînd ceremonialul cultural, convențiile literare, pentru a-i demasca inutilitatea”<sup>56)</sup>.

Orice avangardă e o revoltă. Scopul ei de a distruge ceea ce predecesorii imediați sau contemporanii, refuzîndu-i dreptul de cetate, au realizat înaintea ei. Totuși, revolta avangardei e însoțită de regulă și de o voință de a recupera ceea ce predecesorii sînt acuzați că au pierdut. Prima avangardă a cărei revoltă distrugătoare nu conținea deoît o neînsemnată dorință de a recupera ceva, a fost suprarealismul. Robbe-Grillet a întreprins o acțiune și mai radicală încă, întrucît nu numai că nu caută să recupereze o tradiție culturală, chipurile, pierdută; revolta lui se îndreaptă împotriva întregii culturi, el urmărind să desființeze prin opera sa însăși existența acestei cul-

<sup>53)</sup> Pour *un nouveau roman*, p. 18.  
54. Olga Bernal, op. cit., p. 174.

•) Olga Bernal, op. cit., p. 53.  
) Ibidem, p. 57.

turi. Mai târziu, după ce opera lui „constituind această exterioritate și această independență” va fi curățat lucrurile de „zdrănele culturii” pe care le transportau cu ele, după ce va fi denunțat „conivența”, „înțelegerea dubioasă” pe care omul le avea cu ele, pe scurt, după ce va fi vindecat „acest animal bolnav”, ei, bine, în clipa aceea, poate, omul se va elibera din chingile tragediei dar, și de cultură! Iar arta nu va mai avea alt scop decât de a-i furniza imaginile imediate ale unor obiecte lipsite de semnificații, cu care imagini nu știm prea bine ce ar mai putea face.

Dar să lăsăm de o parte viziunea aceasta oarecum apocaliptică pe care ne-o propune teoriile lui Robbe-Grillet, atunci când le împingem pînă la absurd sau, baremi, pînă la limita lor extremă. Ceea ce, pentru noi e important, se află aiurea.

Important ni se pare că o mișcare divergentă împinge spre două direcții diametral opuse două arte ale căror strînse legături le-am văzut: cinematograful și literatura. Ciudat e că ele acționează una asupra celeilalte ca polii identici a doi electrozi: întrucît cinematograful acționează asupra literaturii și întrucît literatura acționează asupra cinematografului, au ajuns ca astăzi să-și întoarcă spatele! într-adevăr, în timp ce, fascinată de obiectivitatea aparatului de filmat, de imaginile lipsite de semnificații obținute de ochiul lin lipsit de conștiință, o parte a literaturii și-a luat sarcina de a goli lumea de semnificații — pe care, de altminteri, i le-a furnizat din belșug — cinematograful, obiectiv din punct de vedere tehnic, nu are decât un singur scop: să cucerească domeniile subiectivității și ale semnificației. Pe scurt, literatura vrea să fie ceea ce a fost cinematograful — lucru la care acesta nu mai năzuiește — iar cinematograful vrea să fie ceea ce a fost literatura, ceea ce continuă să mai fie și azi, dar

ceea ce Robbe-Grillet nu mai vrea să fie. Robbe-Grillet caută să distrugă miturile adâncurilor concomitent cu miturile eterne pe care se bazează însăși ideea raporturilor umane, în timp ce cineastul Bergman, de pildă, vrea ca fiecare din imaginile pe care le prezintă să fie încărcate ou semnificații evocatoare de mituri eterne. De o parte, o literatură care, pentru a-și regăsi, puritatea, caută să se elibereze de „natură”, de „umanism” și de „tragedie”, de cealaltă parte o artă nouă care vrea să cucerească tot ceea ce cealaltă abandonează.

La acestea trebuie adăugat că ceea ce am afirmat despre opera lui Robbe-Grillet corespunde mai degrabă la ceea ce ar vrea el să fie, decât la ceea ce este în realitate. În ciuda tuturor eforturilor sale, cuvintele pe care le utilizează rămîn cuvinte și nu devin imagini; ele nu pot decât sugera imagini. Pe deasupra „descărnarea” voită a scrișului său, îl obligă la un fel de prolixitate; aceasta, întrucît nu există o limită pentru o descriere precisă și întrucît, refuzînd natura și semnificațiile ei, e obligat pentru a arăta lucrurile așa cum sînt să intre, la rîndul lui, într-o urmărire asimptotică a obiectului. Cuvîntul nu evocă obiectul în totalitatea lui decât grație semnificațiilor — chiar dacă exprimă atunci, și simultan, ceva care e dincolo de obiect. Pentru a nu vedea decât suprafața lucrurilor și pentru a se menține la suprafața lor, pentru a nu vedea nici odată dincolo de ele, ar trebui ca Robbe-Grillet să facă apel la alte cuvinte, astfel încît ele să se anuleze reciproc. Acele stranii descrieri, despre care avem impresia că s-ar putea să nu aibă nici o limită — rămîne să ne întrebăm dacă își vor atinge scopul în cazul cînd Robbe-Grillet ar fi într-adevăr promotorul unei școli noi, și dacă literatura — așa cum dorește el — va continua efortul acestei școli, de a distruge triada pe care o socoteam eternă, triadă formată din obiect, din imagine și din cultură.

în românește de L. DANIEL

# Originile umanismului european și funcțiunea educativă a artei literare

de Victor Iancu

**C**onștiința culturii europene 5-a afirmat cu deosebire prin tradițiile ei umaniste. Din epoca Renașterii — sau chiar și mai înainte — se revine mereu, în istoria culturii europene, asupra caracterului ei umanist, răsfrângând aproape fiecare epocă mai vastă a istoriei continentului nostru câte un moment „umanistic”, variat în interpretările sale, totuși destul de unitar în păstrarea unei tradiții, care poate fi socotită în adevăr caracteristică întregii orientări a spiritului european de la vechii greci pînă astăzi.

Se știe că primii teoreticieni conștiinței — și astfel propagatori ai acestei idei — n-au fost umaniștii Renașterii, ci Varro și Cicero, cărora le datorăm și originea termenului. Dar chiar și ceea ce au înțeles scriitorii clasici latini prin *humanitas*, a fost supus nu peste mult unor discuții și precizări. Astfel retorul Aulus Gellius din sec. II al erei noastre, într-o pagină rămasă celebră a scrierii sale *Nopti attice*, protestează hotărît împotriva răstălmăcirii sensului adevărat al acestui concept, spunând deslușit că „acei care au creat limba latină și acei care au vorbit-o bine n-au dat cuvântului *humanitas* în-

țelesul vulgar, sinonim termenului grecesc *philanthropia*, ceea ce înseamnă o îngăduință activă, o bunăvoință plină de dragoste față de toți oamenii. Ei au legat de acest cuvînt înțelesul a ceea ce grecii numesc *paideia*, iar noi latinii educație, cunoaștere a artelor frumoase. Acei oare arată mai mult gust și mai multă dispoziție pentru aceste studii sînt și cei mai demni de a fi numiți *humanissimi*, fiindcă, dintre toate ființele, omul singur se poate deda cultivării acestui studiu, botezat din pricina aceasta *humanitas*” (adică cele aparținînd omului — adăugăm noi). „Iată înțelesul dat acestui termen de către cei vechi și mai cu seamă de către Varro și Cicero. Aproape toate operele lor oferă dovezi ale acestui înțeles.” (Op. cit., cartea XIII-a, cap. 16, N. N. Condeescu, *Concepții apusene despre omul ideal*, p. 3). Așa dar, din acest text al unuia dintre primii comentatori ai ideii umaniste, care la romani dobîndise numele de *humanitas*, rezultă că confundarea ei cu *filantropia*, frecventă într-un anumit fel și în zilele noastre, ar fi intervenit ulterior printr-o vulgarizare a ei.

Werner Jaeger, un filolog clasic de mare prestigiu și fără indoială unul

dintre teoreticienii cei mai de seamă ai ideii umanismului în epoca contemporană, în lucrarea lui monumentală închinată acestei probleme, *Paideia*, admite pe lângă sensul indicat de Aulus Gellius, pe care-l găsește și el cel just, și unul mai vulgar, oincizînd cu „umanitarul” (*das Humanitare* — „umanitarismul” de azi), pe oare-l consideră însă mai vechi, dar fără legătură cu *paideia*, și oare nu poate fi decît filantropia semnalată de retorul latin. Interesant este însă faptul că această „confuzie o vom întîlni mai tîrziu și la un autor german ca Otto Immisch.

Importantă este indicarea sursei acestei orientări: *paideia* elenă, termen al cărui conținut a putut fi fără îndoială cel mai bine redat pînă acum doar prin cuvîntul german „*Bildung*”, însemnînd în același timp educație și cultură, dar mai ales formare a personalității, care operează din lăuntru în afară, și care va trebui să ne rețină puțin atenția, pentru a-i putea înțelege întreaga însemnătate.

Acest concept a preocupat cultura elenă de la începuturile ei. După cum ne arată Warner Jaeger, el nu a fost elaborat de un anumit autor, preocupîndu-i aproape pe toți, indiferent dacă <au fost poeți sau filozofi, ca o concepție împărtășită de întregul popor elen, de întreaga lor comunitate socială. Astfel îl vom întîlni și în cuprinsul eposului homeric ca și în poezia didactică a lui Hesiod, nu mai puțin la liricii secolelor VII—V î.e.n. și cu deosebire la Pindar, dar și la sofîști și retori, sau la filozofi ca Demoorit, Heraclit și mai ales Platon și Aristotel. Pentru toți aceștia *paideia*, adică educația, va forma obiectul unei atenții deosebite, fiind considerată ca o activitate specific omenească, un semn distinctiv al speței umane și un obiectiv al ei prin oare se împlinește. Într-o lucrare antropologică, *Transformările ideii de om*, regretatul Tudor Vianu, referindu-se la motivul prometeic, arată că, deopotrivă cu versiunea Genezei din Vechiul Testament, mitul grecilor prioritar la crearea omului manifestă sen-

timentul că de originea lui este legat un fapt grav și excepțional, că apariția omului s-a produs pe cale neregulată, alcătuiind un adevărat „scandal” al creației. Mitul acesta vrea să exprime imperfecțiunea funciară a omului, caducitatea sa recunoscută de cei vechi cu oarecare regret. Astfel omul este o ființă problematică în aprecierea vechilor evrei ca și a vechilor greci. Omul este considerat de către aceștia din urmă ca un animal debil, dar dotat tehniceste, deși ou slabe și încă destul de rudimentare aptitudini de ordin moral și politic. După greci, stă în firea omului o anumită caducitate, pe care educația etic-politică i-ar putea-o remedia. Grecii introduc astfel în modul de a concepe omul *ideea posibilității unei desăvirșiri prin educație*. „Omul este un animal politic imperfect — spun ei — dar ameliorabil. Cînd darul artei politice, dobîndit mai tîrziu, va fi exercitat într-un interval de timp cel puțin egal cu acela întrebuițat pentru diversele sale cuceriri tehnice, nu va obține oare omul mari rezultate în direcția pudoarei, a justiției, a prieteniei, a armoniei sociale? (...) Darurile pe oare Prometeu le-a oferit oamenilor în lipsa celor atribuite de Epimeteu celorlalte animale, sînt încă imperfecte, dar ele sînt acele care îl caracterizează în mod evident... Aceste daruri se grupează în concepția ciceroniană a umanității (— *humanitas*). Sufletul omenesc se distinge prin virtuțile bărbătești ale tăriei de caracter, *animus, virtus, fortitudo*, dar și prin acele mai feminine ale ordinei, ale măsurii și ale decenței. Umanitatea în om înglobează pe acestea din urmă. Prin tărie de suflet, omul apără cetatea împotriva primejdiei externe, dar prin umanitate el menține coeziunea ei internă și dezvoltă roadele păcii.” (Cf. T. Vianu, *Transformările ideii de om*; p. 10—13).

Aceste însușiri alcătuiesc sensul umanităților la romani, care au moștenit această idee ide la vechii greci, în limba cărora această doctrină era numită *paideia*, — cum ne asigură Aulus

Gellius. Adesea *paideia* elenilor a fost opusă concepției *soteriei* orientale, care prin cultura epocii elenistice pătrunde și în Europa. *Soteria* e doctrina salvării, și nu vede altă modalitate de îndreptare a relelor din om și din viața socială, decît o intervenție externă, produsă pe cale supranaturală (concepția mesianică).

Distincția operată de Aulus Gellius între *humanitas*, care așa dar în fond nu este altceva decît echivalentul latin al *paideii elene*, și între *philanthropia* a fost împărțită întocmai și de învățații umaniști ai Renașterii. Astfel, chiar dacă în epoca noastră am strîns mai mult laolaltă ideea *umanismului* cu aceea a *umanității*, totuși trebuie să facem distincție între *umanism* și *umanitarism*, oare pot fi noțiuni înrudite, dar nu sînt cituși de puțin sinonime, și a căror identificare denotă un anumit grad de ignoranță.

În concepția grecilor vechi, educația e considerată așa dar una din trăsăturile fundamentale ale spiritului uman, o continuare, pe plan spiritual, a voinței de viață manifestată de natură; prin ea omul, devenit conștient de propria sa constituție și de forțele sale, urmărește, pe o treaptă superioară a intensității, obiectivele cunoștinței și voinței sale. Educația la greci nu era însă o chestiune individuală, ci o preocupare aparținînd spiritului comunitar, un fenomen social: o chestiune a familiei, a tribului, a clasei sociale sau a statului. Acestei preocupări îi datorăm și conceperea omului drept *zoon politikon*. Ideea educării omului îi apărea vechiului grec ca un sens al însăși existenței umane, și pe această concepție și-a întemeiat el cultura sa. Werner Jaeger, în cartea lui amintită, ne spune că desigur și atunci ca și astăzi prin cultură se înțelegea „totalitatea manifestărilor și formelor de viață caracteristice unui popor”. (*Paideia — die Formung des griechischen Menschen*, p. 6).

La greci această concepție a culturii primește un sens antropologic, fără să însemneze dintru început și conceptul

unei valori mai înalte, adică un ideal conștient, care numai treptat se realizează, între modul în care se concepe astăzi îndeobște cultura și concepția vechilor eleni există o deosebire. Astăzi prin cultură înțelegem adesea civilizația, pe care grecii o concepeau în sensul unei „aparaturi a vieții” — *kataskeue tou biou* — cultura materială. Cultura grecilor era însă o problemă a educației personale — *paideia* —, care trebuia dobîndită prin formare, prin desăvîrșire a aptitudinilor omenești, și urmărirea afirmării demnității omului, a valorii spiritului omenesc, — devenită, în epoca Renașterii, ideea conducătoare a culturii europene, care se afirmă tot mai mult *elenocentric*.

S-a vorbit adesea despre exclusivismul vechilor greci, despre concepția lor privitoare la barbari, mergînd pînă la afirmarea unui anumit șovinism (de pildă la Demostene). Totuși lucrurile nu trebuie exagorate. Herodot, care a trăit în secolul al V-lea, deci înaintea epocii elenistice și a fost considerat de Cicero „părintele istoriografiei”, a dat dovadă, în opera lui, de multă comprehensiune față de perși și virtuțile lor, fără a-și fi renegat cituși de puțin mindria sa de elen. Este apoi tocmai o particularitate a vechilor greci de a fi pus bazele unui mod de gîndire valabil pentru toți oamenii, indiferent de apartenența lor etnică și, în bună parte, și de poziția lor socială, — aceasta, bineînțeles, cît îngăduia democrația sclavagistă. Oamenii lor cei mai reprezentativi erau de altfel perfect conștienți de aceasta. Totuși între popoarele orientale și vechii greci există o deosebire fundamentală, asupra căreia ne-au atras atenția toți cercetătorii și care nu-i scapă bineînțeles nici lui Jaeger. Ea se manifestă în concepția lor antropomorfică. Și oamenii, și zeii se umanizează în Elada. La greci dobîndește omul pentru prima dată în istorie valoare autonomă. Dar aceasta nu trebuie conceput în sensul individualismului modern. În cazul individualismului modern avem de a face cu *eul individualizat*, ale cărui tendinți

anarhice le combatem în zilele noastre, pe cind la vechii greci era vorba de educarea și afirmarea valorii persoanei umane, integrată în societate. „Vioiciunea spontană, mobilitatea sprintenă și libertatea interioară a omului grec par a constitui premisele rapidei evoluții a acestui popor într-o lume a formelor cu o inepuizabilă bogăție a contrastelor, pe oare o admirăm mereu la orice contact cu un scriitor grec, începînd din epoca cea mai timpurie. Ea nu izvorăște dintr-o subiectivitate conștientă, asemenea omului modern, pentru că este *natură*, și aceasta nu devine eu conștient decît prin ocoliș, descoperind mai întii normele și legile obiective, ceea ce i-a dăruit omului pentru prima dată o siguranță nouă a gândirii și acțiunii” — constată Werner Jaeger. (Op. cit., p. 9). Vechiul elen a dispus de un simț înăscut al naturii, însuși conceptul naturii a fost întemeiat de el, desigur nu în forma peisajului, care va apărea mai tîrziu, tot sub auspicii umaniste, în Prerenășterea italiană, ci în sensul obiectivității și legității lumii reale. Aceasta se datorește ochiului de o conformație incontestabil artistică al vechiului grec, în stare a distinge între amănunte fără a pierde imaginea vie a întregului. Acest fel de a contempla, atît de specific vechii culturi elene a fost numit *organic*, și se caracterizează prin capacitatea de a dăruia sens sau de a desprinde înțelesul cuprinzător al lucrurilor, înclinația aceasta artistică a grecului, ou simțul său specific pentru formele organice ale *realității*, se afirmă desigur mai întii ca o aptitudine estetică, condiționată de însăși structura actului său de a privi, de a contempla obiectele lumii reale. Ea proiectează în mod conștient o *idee*, un conținut ideal, în forma pe care o dă obiectelor înfățișate artistic. Procesul acesta de *idealizare* a realității, atît de caracteristic artei realiste grecești, se împlinște de fapt numai în perioada clasică a artei plastice și literaturii elene.

Dar în poezie, în literatura elenă, apare concomitent și un alt fenomen,

care nu face decît să scoată și mai mult în evidență înclinația pentru natură atît de vie în arta și gîndirea elenă. Este acordul dintre expresivitatea limbii și modul acesta special al privirii lucrurilor din realitate. în literatura vechilor eleni, în poezia și proza lor, întîlnim aceleași principii ale formei ca și în arta lor plastică, în sculptura și arhitectura elenă. Ou tot dreptul putem vorbi de caracterul plastic și arhitectonic al poeziei grecești, — observă W. Jaeger. Aici se descoperă și se redă plastic simțul natural al omului pentru sentimentele, pentru gîndirea, pentru vorbirea lui, ceea ce va duce la întemeierea logicii, a gramaticii și a retoricii. De la greci am învățat formele și astăzi valabile ale gîndirii, vorbirii și expresiilor stilistice.

Bineînțeles, toate constatările acestea sînt valabile și pentru filozofia elenă. «*Theoria*» filozofiei grecești este profund înrudită cu structura imaginii, proprie elenilor. După Jaeger, nu elementul rațional este primordial caracteristic filozofiei grecești, ci modul în care privește în *idee* obiectul ca un tot, primind astfel și „ideea” sa trăsături vii, aproape plastice, în forma unei imagini (*Gestalt*), de pildă la Piston. (Modul acesta plastic-intuitiv de gîndire a fost reluat într-un fel oarecare, în epoca modernă, de Goethe, de pildă în cazul „fenomenului originar” — *Urphänomen*.)

însemnătatea particulară a culturii grecești, semnificația specifică a ținutei ei umaniste constă deci în simțul grecului pentru realitatea concretă a lucrurilor, pentru forma ei expresivă, simț manifestat nu numai în domeniul artelor dar și în acela al gîndirii filozofice, — fapt datorită căruia a descoperit el pentru prima dată în istorie normele naturii umane, ale vieții sufletești, impunîndu-le și în organizarea vieții sale comunitare, al cărui rezultat a fost *polisul* elen, statul-cetate.

Opera sa de artă cea mai remarcabilă este însuși omul. „La mîini și la picioare ca și la spirit croit dreptunghiular, fără greș” — astfel ne descrie



un poet din epoca Maratonului adevăratul mod de manifestare a virtuții bărbătești, care nu se dobîndește lesne.

Acestea sînt, în scurte cuvinte, aspectele prin care s-a manifestat *paideia* grecilor de-a lungul istoriei. Fenomenul acesta cuprinde drept trăsătură fundamentală tendința plăsmuitoare, proprie artei, elementul plastic al ideii concepută asemenea unei imagini, cu caracter exemplar de tip (*ty.pos*). În centrul preocupărilor stă continuu omul cu cugetul lui. Zeii dobîndesc chip de om; interesul perpetuu al culturii stă în înfățișarea real-ideală a corpului omenească; filozofia evoluează de la problema cosmologică la aceea a omului, culminînd în gîndirea lui Socrate, Platon și Aristotel; în poezia greacă tema omului este abordată cu exclusivitate începînd de la Homer pînă la tragici, cu toate ingredientele ce le poate cuprinde; dar creația acestui om cea mai semețată este statul-cetate, polisul, întemeiat pentru afirmarea lui și nu după bunul plac al unor autocrați. În acest climat radiază un sentiment de viață antropocentric, grecul fiind primul antropoplast în istoria lumii.

Grecul vechi a descoperit omul nu prin conștiința eului său subiectiv, ci prin faptul că a recunoscut legile generale ale esenței omului. De aceea principiul său n-a fost individualismul, ci umanismul, conceput în înțelesul său originar. Termenul de azi *umanism* derivă, cum am văzut, din *humanitas*, al cărui sens a fost fixat de Varro și Cicero, însemnînd, în ultima esență, educarea omului spre forma sa autentică, spre umanitate, spre firea omenească — *paideia*, — realizarea omului în sensul ideii de om.

La greci aceasta nu era o schemă goală, situată deasupra timpului și spațiului, ci avea rădăcinile puternic înfipte în pămîntul matern al comunității poporului, fiind astfel supusă și variațiunilor istorice, absorbînd toate treptele evoluției lor istorice. Oamenii mari ai grecilor n-au apărut ca profetii lui Dumnezeu, ci ca niște învățători ai poporului, creatori de idealuri.

Caracterul educativ al culturii grecești, conceput bineînțeles într-un sens mai înalt și nu didactic, a fost recunoscut dintru început de ei, și prețuit în mod deosebit. Platon, oare se știe că nu era prietenul poezilor, spune totuși lămurit că Homer a educat Elada. Toate artele păstrează la greci o funcție educativă în sensul mai înalt al cuvîntului, totuși poeziei îi revine aici o însemnătate deosebită. Arta plastică a vechilor greci aparține mai mult sferei sacrale. Ea este astfel în primul rînd *agalma*, podoabă. Nu aceeași semnificație o păstrează în schimb epopeea erocică. Ea a declanșat cea forță educativă uriașă care s-a revărsat apoi asupra întregii poezii grecești. Ea a trecut dincolo de limita sferei cultice, intrînd în domeniul socialului și al politicului. Și mai mult se afirmă această forță în vorbirea liberă, în domeniul mai întins oare mai tîrziu se va numi literatură. Astfel istoria educației grecești — a *paideii* — coincide în cea mai mare parte cu creațiile literaturii, în forma originară, ele alcătuiesc expresia autoformării omului elen. Astfel semnificația lor depășește sfera esteticului, oare rămîne și ea tot o descoperire a vechilor eleni.

În concepția elenului din epoca clasică, ca și din epoca arhaică și a marii colonizări, sfera esteticului, deși descoperită, n-a fost disociată de aceea a socialului, cuprinzînd bineînțeles într-însul și eticul. Disocierea a început să se afirme treptat în epoca elenistică, cu deosebire în alexandrinism. Romanii moștenesc încă concepția clasică elenă a solidarității axiologice, pentru aceasta pledează cercul lui Seipio cel tînăr, și de la romani va moșteni tradiția umanistă — epoca Renașterii. Umanismul european reprezintă tradiția sintezei culturale greco-romane. Totuși în Roma imperială se manifestă și semnele dezagregării axiologice, de esență alexandrină. Un ecou al ei vom desprinde și în doctrina lui Quintilian, după care scopul retoricii urmărește să învețe, să miște și să delecteze (*docere, muovere et delectare*), pe cînd al poeziei nu

este decît acesta din urmă, simpla delectare — *solam voluptatem*. Aici apare în mod pregnant prima doctrină estetizantă, de fapt străină umanismului antic. Și este fără îndoială foarte interesant de observat faptul că „poezia ca delectare a fost o categorie constitutivă tocmai în literatura medievală”, — dezvoltată adesea în opoziție cu vechea orientare umanistă a Antichității păgîne, — „dar dacă nu se poate contesta nici intenția acesteia de a mișca și de a transmite învățături morale, de pildă în teatru sau în producția didactică, nu este mai puțin adevărat că aceste învățături nu îmbogățeau fondul de maxime propagate de biserică și de școală, și, în genere, unanim cunoscute.” (*Tudor Vianu, Studii de literatură universală și comparată*; ed. II, p. 64.) Doctrina lui Quintilian se bucura tocmai, în această perioadă, de ascultare deosebită.

În general, reducerea artei și mai ales a artei literare, la o semnificație exclusiv estetică constituie un simptom al sensibilității decadente cu procesul ei de dezagregare. În istoria literaturii universale, ea se poate semnala pentru întâia oară în alexandrinism. De la Renaștere interesul pentru om al literaturii frumoase s-a intensificat și mai mult. În epocile consolidate, marile creații ale literaturii, ca și ale artei în general, au fost considerate și sub aspectul funcțiunii lor educative, bineînțeles nu într-o accepție minoră, didactică, ci într-un înțeles major, prețuindu-se înainte de toate forța lor ziditoare. Astfel a fost privit Dante, astfel Cervantes, Shakespeare, clasicii francezi, Goethe și Schiller, Ibsen, Tolstoi sau Dostoievski. La fel Michelan-

gelo, Rembrandt, Bach sau Beethoven, în cazul literaturii însă, care prin cuvinte operează în mod mai direct cu ideile decît celelalte arte, care le abordează doar în mod indirect, conținutul intelectual al operei de artă a fost receptat mai din plin prin latura ei etic-educativă. Aceasta este fără îndoială un rod al gândirii umaniste, potrivit căreia arta a fost considerată, întocmai ca în concepția *paideiei* elene, o dată expresie a sentimentelor celor mai omenești, și apoi, în același timp, contactul cu ea, deosebit de binefăcător pentru orientarea spre om a omului, între preceptele morale ale oricărui sistem autonom de etică și între cîștigul spiritului rezultat din acest contact există deosebirea pe care Schiller, reprezentant strălucit al neo-umanismului german, a stabilit-o între funcția educativă a artei și rigorismul etic kantian, în cunoscutele sale *Scrisori despre educația estetică a omului*.

Funcțiunea educativă a artei aparține așadar ideilor celor mai scumpe ale umanismului antic și face parte din tezaurul de totdeauna al acestei orientări care a consacrat istoric unitatea culturii continentului nostru. Ea stă la însăși rădăcina orientării umaniste, fiind o componentă esențială a conceptului elen *paideia*. Strădaniile creării unui nou moment al umanismului reauduc astăzi această problemă în actualitate. Mai mult chiar decît în așa numitul „umanism terțiar” al lui Werner Jaeger, această veche învățătură primește o ascultare deosebită în umanismul socialist din zilele noastre, care și-a propus cea mai radicală reformă a spiritului din cîte a cunoscut istoria lumii, așezînd viața și gîndirea omului pe făgașurile lor firești.

# Sculptorul Gheorghe Anghel

de N. Arginteseu-Amza

**P**uține creații în sculptura universală pot fi definite atât de plenar prin noțiunea elevației. Este adevărat că-n ultima sa retrospectivă, Anghel poate fi caracterizat și prin încă o serie de trăsături esențiale, precum forța de transfiguratie, prodigios imn închinat valențelor profunde ale vieții, ale vieții fără de moarte... Și prin asemenea caracterizări atingem — din punct de vedere al permanențelor ce tind către perenitatea creației artistice — o altă trăsătură fundamentală. Aceasta este de semnificație românească, dar în cadrele evoluției mondiale, deci și de semnificație internațională. Este vorba de una din marile izbînzi ale tradiției sculpturale vii. Gh. Anghel (ca și Pădurea, acesta pe alt plan, să-i zicem neo-romantic), — ca și Arghezi în poezie — este împlîntat — în cele mai autentice, în cele mai perene tradiții ale marilor realizări. Iar acestea prin consacrarea universală, tind să fie identificate cu pilduitoare modele clasice. Distincția oarecum didactică, căpătînd tot mai mult iz scolastic, dintre romantism și clasicism în sensul strîmt al noțiunii, se șterge progresiv. Iradierea spirituală a prea-bogatelor, a pilduitoarelor creații anulează barierele artificiale.

Scolastic, sculptorul Gheorghe Anghel a fost într-o măsură mai mare sau

mai mică, un fel de neo-clasic. Dar vigoarea tensiunii interioare, tensiunea lirică, noblețea decantărilor, sparg fără efort limitele unei asemenea formulări. Ghicim undeva cultul pentru freamătul interior, pentru rafinamentul de nesfirșită armonie a vigurosului Donatello — după părerea noastră încă atât de puțin asimilat în bogăția lui intimă. Ghicim în portrete admirația înaripată pentru rafinamentul de mari acuități de explorare umană a incomparabilului Despiau, poate cel mai de seamă plăsmuitor de esențe omenești în efigii sculpturale ale epocii noastre. Anghel și-a asimilat și strania, insuficient analizata grație tanagreană a faimoaselor figurine atât de tinere în vîrsta lor de două ori milenară.

Ne aflăm așa dar în cea mai esențială europeană evoluție sculpturală, ca nivel estetic. Dar nesfirșit mai dătătoare de seamă este covirșitoarea impresie de accent autohton al acestui făurar de suflet românesc în piatră îndelung șlefuită. Într-adevăr, deși semnalăm mai sus ca trăsătură esențială elevația, nici o urmă de exaltare ori ostentație nu mînjește această izbîndă a transfigurării sculpturale. Suprema lege rămîne măsura, tactul, gingașa cumpănire a volumelor. Măsura dictează legitățile ansamblului pînă la o asemenea treaptă, încît realitățile acestor mase sculpturale negrăitoare în-

truchipează imnuri mute, sonorități care prin muta lor elocvență copleșesc sufletul privitorului. Și această impresie este atât de puternică, încît în ultima retrospectivă, eșalonarea bine chibzuită, chiar ritmică a lucrărilor pe socluri, captează atât de cert comportarea publicului, încît sala însăși respiră aproape concret ceea ce numea poetul „un liturgic somn de norme”... (Ion Barbu) *Și această liturgică ritmizare laică este înrudită esențial cu faimoasa cuvîntă românească*, cu melopeica doinire a flautului, dar și cu dirza, dansant compănita tălăzuire a buciului vestitor de luptă înceștată.

Într-adevăr, „Victoria” sculptorului Anghel are mâinile cumpănit echilibrate pe un paloș de o sobră elocvență. Expresia de pe figura interiorizatei luptătoare nu are nimic retoric. Mai mult chiar, este o variantă a aceluiași tip predilect al artistului. Căci portretistica, mai ales feminină, a lui Gh. Anghel, nu are variații excesive, în această figură găsim o decantare psihologică tipică. Nu se poate vorbi de asceză propriu-zisă; există însă o sublimare largă, subouprinzătoare, *subliniind esențialul*: o hotărâre fermă, frizând eroicul, dar un eroic de o nuanță atât de sobru exprimată, încît se identifică cu un fel de înfrînare tainică, cu un fel de jurămînt solemn al unui cuget, parcă ferecat. Buzele sînt pecetluite, ușor amare. Privirea străbate timpul și spațiul, anulindu-le fără urmă de transă. Căci, precum toate marile creații perene, descoperim aici acea șopotire, am spune acel ison al atemporalului. Dar nici una din semnificațiile concretului viu nu este sacrificată. Este înlăturată, odată cu anecdotul, cu psihologismul pretențios mai mult sau mai puțin literaturizat al deceniilor trecute, și *întreaga recuzită a transfigurărilor anacronice, parazitare*. Astfel, epigonismul unei sensibilități rodiniene, epigonism epidermic de exagerată rafinare superficială, ori epigonismul bourdelle-ian sînt înlăturate fără cruțare.

Retrospectiva n-a cuprins însă decît lucrări din 1938 încoace. Lucrările anterioare acestei epoci vădesc în mare măsură aceeași substanță sufletească de îmbinare a rafinamentului artistic, mai exact spus a fineței sufletești — căci între rafinamentul sensorial, epidermic, și finețea sufletească autentică, *angajînd totdeauna adinei zone psihice*, sufasistă mari deosebiri — și a vigoarei artistice neșovăielnice.

Ca și Brâncuși, Anghel a știut de timpuriu ce anume înlătură din arta sa, și ce anume cultivă în chip creator. Pentru că, precum în toate marile procese creatoare, substratul de cultură plastică în sensul cel mai bun al cuvîntului, este precumpănitor. Nu s-a putut lămuri îndestulător rolul culturii intime în creația autentică. Anghel însă este un admirabil exemplu, cu atât mai mult cu cît niciodată și nicăieri artistul n-a dat vreun semn de falsă erudiție ori de fals rafinament tehnicist. Dimpotrivă, omul a închipuit -unul dintre cele mai impresionante exemplare de feciorelnică modestie, pînă la emoționant și poate chiar, în unele clipe, pînă la absurd. Asta însă i-a asigurat o cuceritoare, stranie tinerețe sufletească, cum nu știu dacă am mai întîlnit vreodată în viață, într-un asemenea grad (legată, bineînțeles, de acea fremătătoare sensibilitate extremă oare ne-a îngăduit acum cîțiva ani să vorbim în legătură cu Anghel, caracterizîndu-l „poate cea mai ascuțită sensibilitate sculpturală a epocii actuale, în cadre mondiale”).

Și în „Moartea poetului”, ca și în alte lucrări, găsim una dintre cele mai semnificative încercări de mesaj creator în sculptură, a vremii noastre: este vorba de *laicizarea muceniei spirituale*. Eroul martir, poetul culmilor, sînt personajii simbolice care au obsadat dintotdeauna sensibilitatea lui Anghel. Dar bineînțeles „eroul”, în sens profund românesc, apărîndu-și „sărăcia și nevoile și neamul”, fără urmă de patos exterior. în „Moartea Poetului” din 1938, viziunea are ceva renascen-

tist italianesc, poate chiar „ghibertian”, dar suflul închide o asemenea tensiune, încît viziunea se apropie de elanul și zbuiciumul lui Delacroix, de pildă. Expresia de comuniune, de compătimire dar și de transfigurare supraumană, profundă, intimă, este covârșitoare. Iar poetul este conceput *în aspect tipic de oștean rănit*.

Tripticul „Din viața unui geniu” reia și dezvoltă viziunea din „Moartea poetului”. Piesa principală, din mijloc, subliniază aspectul de crucificare fără răzvrătire, exprimând admirabil sensul fatidic de mare elevație spirituală dar *fără* substrat fatalist strimt, ci evocând amploarea de semnificație a faimosului „amor fati”. În dreapta, bocitoarele izbutesc să îmbine elevația cu aura folclorică - de ritual păgîn, autohton.

„Portretul de femeie” de la Muzeul din Cluj, cel mai aproape de Despiau, este un remarcabil studiu de psihologie umană, revelator ca forță tipologică.

În „Capul de femeie” de la Bacău găsim însă o *și mai tipică depășire a specificului individual*. Anghel s-a îndreptat (1962) tot mai hotărî\* către tipizări largi, către tipul său de femeie „ideal”. Acest tip are înscrise pe figură toate datele sublimării, toate *purificările marilor tensiuni* îndelung cum-pănite. Instinctele, apetențele, servitutele pămîntești obișnuite au fost înlăturate, sau cel puțin atît de confruntate, sublimate chiar, încît nu se păstrează din ele decît tot ceea ce întreține *freamătul vieții și plenitudinea sensurilor superioare*. Sînt înlăturate mai ales sublinierile „legate de o mină de pămînt”... și mai ales de tulburea involburare a sexualității. Ca și în sculptura elină, tipul feminin cîștigă o ușoară grație androgenă. Expresia buzelor e hotărâtă, ușor amară, extrem de fermă, definitorie.

Chiar în „Nud”-ul ce a stîrnit reacții contradictorii — deoarece Închipuie un fel de „concordia oppositorum” \*) —, elementele planturoase, sinii foarte pu-

\*) „armonizare a contrariilor”.

ternici, șoldurile largi sînt, ca să zicem așa „retușate”, transpuse în surdină, contrazise chiar de gingășia gîtului, cu linii grațioase de lebădă. De asemenea partea de sus a toracelui rămîne adolescentină, iar umerii sînt viguroși, bărbătești. Mai mult deoît atît, expresia figurii subliniază dezabuzarea într-o măsură aproape stranie, iar ochii întruchipează sugestiv versul lui Baudelaire: „Car c'est un dur metier que d'etre belle femme...” Și, pentru a sublinia drepturile spiritului asupra carnalității, talia este foarte îngustă, de fecioară, mîinile ușor virile sînt în chip elocvent „fără apărare”, iar privirea participă la sensurile autojertfirii, de data aceasta cu o undă patetică, *dar și aici oarecum abstractă, oarecum peste timp și spațiu*. Este una dintre cele mai complexe, contradictorii și grăitoare ipostaze de Evă purificată, gata de jertfă.

Cele două „maternități” expuse precum și remarcabilul grup intitulat „Vrem pace” închipuiesc unele dintre cele mai sevizante cuceriri din ultimul deceniu în creația sculptorului. Dar peste anecdotică psihologică, în aceste trei figuri expresia fețelor și mai ales privirile nu mai sînt „peste timp și spațiu”, ci au un accent tipic de vaticinare. Sculptorul devine „poeta vates”, artistul profet care osîndește fără cruțare barbaria, monstruozițările... Expresia atinge o nuanță de contemplare nobilă *dincolo de oroare*, dar cu atît mai încărcată de tensiune sufletească. Gestica este de o sobrietate absolută. În ambele „Maternități”, stilizarea are ceva arhaizant și secrete tangente cu troița românească. Gestul mîinii drepte este polivalent profetic, cuprinzând viitorul și Încărcat de sensuri tutelare ce Încid și nuanța de binecuvîntare laică și de rituală participare sufletească.

Sensul vocației cărturărești și mai direct exprimat (vezi „La trahison des clercs”), împins pînă la extrema sa limită în „Cărturarul”, duce la o *stilizare ușor hieratizată* ce izbuteste să rămînă de o rară forță de convingere vie. Este una din certele izbânzi ale

sculpturii *mondiale* prin ritmică, concizie de mijloace, perspicacitate umană, transfigurată poetic, fără urmă de element emfatic sau anecdotic, și totuși respectând absolut toate datele concretului.

Aceste date ale concretului sînt la fel de sezisant percepute și *depășite* în „Theodor Pallady”, unde toate rosturile unei sculpturalități simbolice sînt *amplificate fără șovăire*. Este interesant de semnalat ingeniozitatea mantilei care, deși pornind de la tradiționala capă de prelat, capătă cel mai tipic sens laic și chiar dezinvolt. Prodigioasa tinerețe sufletească, adolescentină chiar, a marelui pictor poet „sans peur et sans reproche” \*) este închisă în stilizare, deși ansamblul sculptural este de o rigiditate în ținuta morală de extremă intransigență, atît de caracteristică fremătătorului Pallady, irascibil ca un mușchetar spadasin.

Anghel a fost obsedat de „marile misturi”, deci și de soarta inegalabilului Andreescu, și se vădește din ce în ce mai mult că într-adevăr, Anghel însuși a fost un fel de Andreescu al sculpturii noastre — așa cum Țuculesou trebuie raportat la Iorga și Hasdeu, la marii noștri tumultuoși. Dar Anghel este mult mai aproape sufletește, de Andreescu, iar portretul lui Andreescu constituie un pios omagiu, ba chiar un fel de ofrandă tainică, închisă într-un gest de genuflexiune, îmbinarea de dirzenie secretă, vizionară însă, ușor halucinantă (pupilele sînt mărite, arcadele sprâncenelor larg tensionate) și de extremă sensibilitate — este copleșitoare. Portretul mult prea mic însă, ar trebui să capete neîntârziat amploarea respectivă de volum. Liniile sînt de o rară armonie, iar ansamblul este un exemplu extraordinar de ingeniozitate spontană, fără urmă de cerebralitate seacă. Felul în care este rezolvată problema prozaicului guler înalt ou lavalieră foarte sobră, este o *pildă de grație portretistică în sculp-*

\*) Așa cum cutezam să-l caracterizăm acum un sfert de veac.

*tură*. Există chiar sublinierea excesului de combustie a sensibilității, în cadrele unei *robusteți fizice foarte relative*. (Cu Anghel se reeditează spectacolul destul de rar, în care emoționarea publicului pornește nu de la fiziologicul subliniat concret, ci de la tensiunea reală a unei mari vibrații sufletești, urcând spre un suflu de pietate și de reculegere mișcătoare.)

Asemănarea *fizică* mai redusă în „Portretul lui Bălcescu” ascunde o asemănare *morală* oare dă lucrării, ni se pare, stranii accente de autoportret. La un sfert de secol după „Crucificarea” realizată direct în basorelieful „Momente din viața unui geniu”, Anghel s-a reexpriniat cu accent de confesie tainică în Bălcescu. De altfel și alei exăstă un anumit substrat fizic de *fervoare febrilă, vădită* (se pare) la Bălcescu, extrem de reținută la Anghel (om de o exagerată gingășie și de o politețe aproape extrem orientală, ca ținută.) Există însă aici, sub aspecte diferite, tensiunea extremă a sensibilității, exprimate în *raporturile dintre ansamblul figurii și osatura craniană*, adică, în volumul plastic, un joc al tensiunilor mușchiulare pe figură, un fel de unghiulozitate ce elimină orice superfluitate carnală, — însă fără ostentație. Acest echilibru între unduirea liniilor și *structura unghiulară a osaturii* — sugerată direct sau indirect — exprimă în chip remarcabil tensiunea sufletească pregătită pînă la acceptarea jertfei. Figura lui Bălcescu poartă pe obraji luminile și splendorile supremelor culmi umane, *neexaltate*. Există, secret, și principiul de fragilitate fizică, evocînd poate ceva din figura unui Chopin.

Dar creația lui Anghel izbutește să transfigureze și *jertfa eroică, exprimînd-o prin esențe*. Obsesia marelui misiuni și transcendența spirituală de vizionar ce poate explora viitorul, dincolo de timp și spațiu, este vădită. Acuitatea de intuiție a sculptorului l-a obligat însă pe cercetătorul tuturor coordonatelor umane de bază să înscrie pe figura lui Bălcescu ceva din ravagiile

combustiei care-l va nimici atît de timpuriu — ca și pe Chopin. Adîncimea expresivă a figurii suportă raportarea la cele mai faimoase portrete ale lumii și are ceva din nobleță tragică a ultimului autoportret al lui Andreescu bolnav (ba poate chiar a ultimelor autoportrete rembrandtiane).

Cu „Eminescu” (1965) Anghel face o încercare pentru oare nu știu dacă avem perspectiva îndestulătoare a unei juste interpretări. Corpul este un fel de Christ, vag asexuat, coborît de pe cruce. Există probabil substanță de Donatello și poate și vagi obsesii de imagină a sf. Sebastian (La Mantegna și la alții). Într-adevăr, corpul nu are *nimic de suferință imediată*, dar poartă stigmatul aproape dematerializat ale unei anumite emacieri greu de definit. Raporturile ritmice dintre piept, poziția mâinilor și admirabila, foarte ușoară mișcare a picioarelor — de vagă relaxare a genunchiului stîng — sînt în același timp foarte familiare și, nu se știe de ce, stranii. Mîinile, ușor mărite, sînt poate un simbol de „homo faber”, de jertfă creatoare umană. Și într-adevăr, întreaga statuie (de 3 metri) poartă semnele marilor mistuiri, complexe, neecircumserise, nelimitate. Este unul dintre cele mai impresionante simboluri de „calmă” posedare tragică a genialității. În chip concret, acest lucru este exprimat mai ales prin mantia antică, alunecînd cu vagi undiri pînă la picioare și încremenită ca un fel de perete de stîncă, vertical. Ea închipuie fără îndoială simbolul direct al supremei misiuni, ca și în „Cărturarul”, și în „Theodor Pallady”. Ritmic, *între* acest vertical perete de stîncă, ou ceva de imensă stalactită, și jocul mâinilor perpendicular și din nou vertical (mîna stîngă), se încheagă acorduri pe oît de impresionant, pe atît de greu de circumscris, exact, fără a le minimaliza. La „Pallady” jocul dintre cele două verticale — trup și spetează, mîna dreaptă, mîna stîngă, perpendiculară și verticală, — și unghiul picioarelor este

mai limpede și reeditat, în mic, în sandalele picioarelor.

În cazul statuii lui Eminescu, Anghel însă este mult mai puțin autoportretizat. Se încearcă aci în chip conștient sau nu tipizarea unui anumit aspect românesc (amestec de meridionalitate cu vagi elemente slave) pecetluit cu toate luminile unei glorii tragice. Măcinarea înscrisă în curba obrazilor este puternic subliniată, dar pe linii cu totul diferite decît la tipul Bălcescu. Complexa închegare (coordonare) articulată de sculptor între partea de sus a mantiei și umeri — subordonată obsesiilor simbolice — este împinsă mai departe, astfel încît ni se sugerează un început de aripi (prin mijloace foarte discrete). Dar elementul acesta este continuat în felul în care este modelată mantia, așa încît aceasta poate închipui, vag desigur, niște aripi strînse, închise.

În basorelieful din 1938, purtând titlul „Moartea poetului”, în chip caracteristic aceste aripi sînt larg deschise. Ele sînt însă purtate de mesagerul ceresc ce îmbrățișează pe poetul ce agonizează, într-o stilizare nu departe de „crucificare” — pentru a-l purta dincolo de servitutele meschine și de suferințe, dincolo de vămile văzduhului pămîntesc, către înaltele câmpii elizeene...

Pe plan psihologic, tot foarte înalt, dar strict omenesc, deci legat de complexe legității concrete ale unei figuri umane, „portretul Pictorului Ghiță” Închipuie un admirabil exemplu de vrăjitoarească putere de spiritualizare estetică. Asemănarea fizică este respectată cît mai consecvent, aparent chiar în amănunte. Rezultatul însă, ca și la Paciurea de pildă, este aproape straniu. Vibrația vieții concrete a volumelor figurii, plasticizate sculptural, este aproape uluitoare (fie din față, fie din profil). Nu sînt iertate nici accidentele de figură, cearcănele adînci ale pleoapelor, frămîntarea necruțătoare a protuberanțelor frunții, etc., și totuși ansamblul încheagă o nobleță statuară de netăgăduit. Expresia buzelor sub-

•tiri, jooul maxilarelor voluntare, tenace, extrema dirzenie a obrazilor (eu lumini jucăușe, totuși) și parcă o secretă undă de rictus mucalit, fac din acest cap un document greu egalabil, pe plan caracterologic, și o cuceritoare operă de artă. Descoperim și aci un exemplar extrem de tipic, în cadrele tipologiei românești. Dirzenia este corectată de freamătul adinc al unei omenii înțelegătoare prin veacuri și chiar de secretele unde ale bunătății nesentimentale. Astfel, chiar aci este subliniată semnificația adevăratelor valori superioare, și este înlăturată sentimentalitatea ieftină și dulceagă care, precum spunea Valery, ascunde undeva un sâmbure de promiscuitate sufletească.

Amploarea de semnificație a retrospectivei sculptorului Gheorghe Anghel, ne cere astăzi, după moartea sa, să revenim mult mai pe larg. Să consemnăm însă, precum spuneam cu alt prilej, că, între Brăneuși și Țuculescu — în cadrele coordonatelor „oltenești” (idacă acceptăm și delimitări regionale) — sculptorul Anghel aduce în sculptura lumii „un nou fior” — după formula hugoliană — ocupând așadar între un genial cumpănit și un inegalabil vijelios, un loc de mare cinste, de fre-mătătoare sensibilitate neoclasică. Iar

pe planul conștiinței estetice, sculptorul Gheorghe Anghel înseamnă poate cea mai emoționantă pildă de fervoare creatoare încununată de jertfa supremă, cum numai la Andreescu găsim în cadrele artei românești. Anghel reprezintă — repetăm, — poate cea mai vibrantă sensibilitate în sculptura mondială a zilelor noastre, așa cum viitorul o va vădi cu prisosință.

Astfel, retrospectiva Anghel a realizat o tulburătoare punte sufletească cu geniul de sculptor „neînțeles”, de mare sculptor al unei poezii romantice damnate, al sbuciumatului Paciurea. Paciurea reprezintă în sculptura românească o culme, al cărui revelator tumult sufletesc n-a fost încă asimilat îndestulător. Paciurea este adesea un tumultuos, dar aproape niciodată un retoric. Ca și la Andreescu, trăsătura primordială este explorarea în adîncime, nu în patosul de suprafață. Iar întreaga operă a lui Anghel este ca și la Enescu — unul dintre cei mai gingași poeți ai muzicii, tot în cadre universale, creator ce împletește fervoarea cu tradiționala autohtonă cumpănire, de nesfîrșită cizelare, de neostoită muncă — un fel de stelă adânc legată de cele mai semnificative esențe ale acestui pământ.



# După Festivalul de la Mamaia

de D. I. Suehianu

Cu o săptămână înainte de deschidere scriam așa : „Festivalul românesc al filmului de lung metraj este anul acesta în progres. Cel de acum un an cuprindea și lucrări care nu numai că nu meritau premiate, dar nu meritau nici măcar să fie prezentate ; în schimb, pelicule de o mai mare valoare nu figurau în competiție”. Acum, calitatea avea să fie mai omogenă, bine înțeles, fără ca ea să fie strălucită — cu excepția „Duminicii” lui Pintilie, film remarcabil, în ciuda unor neglijențe. „Duminica” trebuia neapărat premiat. Nu cu premiul cel mare. Acesta — spusese eu, — și ca mine avea să zică și colegul Costin în „Scinteia” — se cuvenea „Procesului alb”, film impecabil sub toate raporturile. Regie, scenariu, amindouă se cuvenea să fie premiate. Pentru „Duminică la ora șase”, premiul cel mai adecvat ar fi fost un premiu al Criticii, căci „critic” ar fi fost și premiul însuși. Un dublu premiu — voiam snoi — să acordăm lui Pintilie, de încurajare și de descurajare. Acest cineast foarte talentat și ingenios trebuie convins să se lepede de proastele frecventări, de influența noului val francez care, atunci când ceva în film e absurd și incomprehensibil, numește asta mister. Știți oare ce înseamnă mister? înseamnă că mai multe explicații sînt egal de posibile și nu știm pe care s-o alegem. Mister nu înseamnă a nu înțelege deloc. La conferința de presă despre filmul lui Pintilie, colegul Athanasiu a pus o foarte inteligentă întrebare : imaginea aceea 'Obsedantă a celor trei etaje pe care le coborim privind clădirea de din afară — aceea viziune repetată, a cui este oare? A eroului? A eroinei? A spectatorului? A regizorului? Și cărui imobil aparțin acele etaje? Pintilie a spus întii că obsesia e a eroului. Dar — unde și cînd a văzut eroul casa aceea? — l-a reîntrebat criticul. Filmul nu o spune. Atunci autorul a răspuns că eroul n-a văzut acea casă, dar și-a închipuit-o. Ceea ce psihologicește și psihiatric e o imposibilitate. Imaginile traumatice provin totdeauna dintr-o percepție, nu dintr-o presupunere, chiar dacă noul val de modă francez este, din principiu și ca atare, contra psihologiei îndeobște. Pînă la urmă, Pintilie a hotărît că imaginea aceea traumatică îi aparține lui, personal ; că a născocit-o fiindcă i s-a părut că simbolizează bine sentimentul vinovăției. Eroul se simte culpabil că a părăsit pe muribundă. Bine înțeles, din film nu prea rezultă limpede că o asemenea părăsire a avut loc. în tot cazul, e bizar să simbolizezi culpabilitatea printr-o suprapunere de etaje care se dădinează în sens vertical. Cum poate un om așa de deștept și de subțire ca Pintilie să spună asemenea lucruri? în filmul acesta lipsesc vreo zece foarte, foarte simple planuri de racord, care ar fi anulat instantaneu

nedumerirea publicului și incomprehensibilitatea, scoțind în schimb la iveală originalitatea fără precedent a acestei opere. Cred că, pusă astfel la punct, lucrarea ar fi avut și în străinătate un succes cu mult mai mare. De altfel, caracterul inteligibil și absurd al unor fapte a fost desigur interpretat de străini ca provenind din necunoașterea limbii române. În tot cazul, noi criticii am spus des și sus și tare că dorim a acorda premiul nostru lui Pintilie. Aceasta a avut un efect foarte măgulitor pentru noi. Juriul a acordat, el, acest premiu. Astfel că noi am premiat atunci altceva, anume: „Cazul D.”, care inaugurează un curent de „cinema-verite” foarte reușit (De altfel filmul a avut mai multe aplauze la scenă deschisă).

În acel articol-pronostic spuneam, cu privire la „Tunelul” pe care nu-l văzusem, că, a priori, eu cred în talentul lui Francisc Munteanu. Și într-adevăr, filmul a fost excelent. Amestec de dramatism intens și simplitate foarte umană, amestec de prietenie și patriotism, de tragic și umor, de disciplină și aventură, acest film de război nu seamănă cu obișnuitele filme de război. Iar actorii români s-au întrecut pe sine. Dichiseanu a avut cel mai bun rol din toată cariera lui cinematografică, Niculescu-Brăila a fost perfect într-un rol greu, unde i se cerea să fie și diabolic și lichea, iar Piersic a avut accente de o savoare neînchipuită. La conferința de presă, scriitorul Fănuș Neagu a reproșat filmului faptul că toate personajele sînt foarte inteligente, și că asta nu e realist. Dar deștept și spiritual nu-s sinonime.

Cu riscul de a augmenta, excelenta opinie pe care Fănuș Neagu o are despre sine, voi spune că filmul său „Vremea zăpezii” nu mi-a displicut. Nu știu care e partea de merit a co-scenaristului Velea și a regizorului Naghy, știu însă că problema tratată este cit se poate de nouă și de scumpă nouă. E vorba de acel proces de ștergere a diferențelor de stil de viață și de gîndire între sat și oraș. Procesul de urbanizare a comunelor rurale. Filmul cuprinde și o informație care ne pune în gardă și care reclamă totodată vigilența. Eroul negativ pierde și nu pierde partida. Eroul pozitiv îl împiedică de a mai face rău. Dar afară de această neplăcere negativă, ticălosul nu pătește nimic. Ba chiar joacă cîștlgător. Dacă-i vedea și-o vedea că mi se-nfundă, zice el cu o șmecheră obiectivitate, trec de partea cealaltă, și pace. Curios amestec de *mea culpa* și trădare; de autocritică și lichelism. În tot cazul, pedeapsa normală pe care eroul negativ trebuia să o primească, adică disprețul, boicotarea, izolarea, nu are loc.

În acest film, cu totul remarcabilă a fost o tînără elevă de conservator căreia i s-a încredințat rolul prim. Un mod concentrat, sobru, interiorizat de a vorbi, de a se mișca, de a se uita, care m-a încîntat (Monica Ghiuță). Harion Ciobanu, aici ca și în „Răscoala” a avut parte de un rol pe potrivă făpturii sale. Dar să i se dea marele premiu de interpretare masculină a fost desigur cam exagerat. Doi actori au strălucit în ultima vreme, în roluri foarte grele și diferite: Iurie Darie și Caragiu. La cel dintîi premiul ar fi fost nu numai o recompensă, dar și o reparație. Căci abea acum recent s-a început a i se da roluri grele, roluri subtile, pe potrivă chipului și inteligenței sale (Calea Victoriei, Mofturi, Procesul alb, Nimic nou Doctor Faust).

Acest ultim film de Ion, Popescu-Gopo, prezentat „hors concours” se adaugă la lista celor inspirate de vechea legendă germană. E curios cum toate filmele trase din drama lui Goethe își mărginesc originalitatea la felul cît mai nou posibil în care eroul regretă pîcătul cu diavolul, îl calcă, socotind viața lui anterioară mai plăcută decît aceea pe care o dau puterile vrăjitoarești. Dar chiar și așa, se poate ajunge la o intensă originalitate, la un Faust foarte proaspăt. Astfel la începuturile cinematografului, un film american intitulat „Mefisto”, despre care am scris, atunci, entuziasmat, e poate, cea mai umană punere în scenă a legendei lui Faust.

Actualmente există în filmul de animație două curente : unul, fidel lui Walt Disney (desen preferat păpușilor, prelucrare minuțioasă a trecerilor de la o mișcare la alta, mișcări suple și grațioase, predilecție pentru fabulă și pentru dobitoace antropomorfizate, desen îngrijit, amestec de umor și „images d'Epinal"). Celălalt curent vrea o caricatură schematizată, personaje nu „drăguțe" ci intenționat uitate, 'monstruoase chiar, și mai tales vodt stângace, imitând neândemnierea desenelor de copii foarte mici ; apoi, amestec, în același film, de multe tehnici diferite : păpușă, siluete decupate (în carton, tinichea, hîrtie), fotografii, instantanee de obiecte naturale, gravuri în lemn sau aramă, cromolitografii, pe ici pe colo filmări de actori vii (încadrați uneori de mici machete care, fotografiate foarte de aproape, par decoruri normale). În ce privește tematica, sînt, sau cel puțin zic că sînt împotriva personajelor animale. Fac mare caz de „hominismul" lor. Subiectele filmelor sînt grave, filozofice, sociologice. Nu-s povestioare morale de carte de cetire. De asemenea avangardiștii sînt împotriva gagului de tip Mac Senett, adică brutal, bazat mai ales pe pugilate cu nostimada cuprinsă în pocnirea cît mai comică a rivalului. Noul val (mai ales englez precum și polono-ruiso-oeho-slovaco-ibulgaro-iugoslavo-oroat) vrea gaguri mai faine, mai înduioșătoare, chiar lirice dacă se poate (bineînțeles, e o tendință). În fapt promotorii lui cad foarte des în gaguri de pur Poppey (de pildă în *Printesele*, film ceh premiat). În sfârșit, mișcările nu sînt line ca la Disney, ci spasmodice, salturi sacadate între două lungi imagini fixe.

În ce doză au fost prezentate aceste două curente la festivalul de la Mamaia ? Și, deosebit de asta, în ce proporții își dispută ele în lume favoarea spectatorilor ? L-am întrebat pe președintele delegației cehoslovace Masnik, care mi-a răspuns că, după părerea lui, cam jumătate jumătate. Nu este concurență. Este alt public. Firește, la competiția de la Mamaia procentul disneyan era ceva mai mic (veo 30%), din pricina preselecției, materialul prezentat la concurs fiind mai mult avangardist decît clasic (de pildă Walt Disney nu a trimis nimic). Socot că această predominantă avangardistă a fost un bine, căci astfel temele au fost mai interesante.

Din 140 de filme, preselecția a eliminat 40 ; din restul de 100, vreo 20 erau de bună calitate, ceea ce e destul de frumos. Premiile au fost de două categorii : premiul pelicanului de aur, și premiul pelicanului de argint. Din cele 5 filme pelicanizate aur, două erau realmente bune. Poate nu tot atît de bune ca unele care nu fuseseră pelicanizate deloc. Astfel a fost filmul suedez *Somn ușor*, uride, prin vreo 20 de secvențe diferite, ni se arată cum se destinde corpul în timpul somnului, cum mîini, cap, picioare, gît sînt zvirlite care unde nimerește. De asemenea, filmul *Cifrele* a fost mai mult decît o repetare a lui *Rythmetic* a lui Mac Laren. Filmul francez *Leucocitele*, și el mac-larean, era plin de imaginație. Sinistră, dar umanistă totuși este acea *Ceremonie* (film ceh) unde se face o strașnică militarie pentru alinierea de paradă a unui grup de cetățeni gătiți festiv. Pentru ce solemnitate fac ei repetiție generală ? Pentru împușcare. Pentru, execuția lor la zid ! în *Cvartet*, o moacă toantă face game la pian. Două lămpi, o luminează. Lămpi cu două figurine fiecare, una cu statuete bărbătești, cealaltă cu femeiești. Figurinele cască și se enervează. Pianista pleacă. Iar statuetele părăsesc tiptil lampa și execută cu picioarele un splendid cvartet pe clapele pianului și pe coardele dinăuntru. Bogăția de mișcări, ciupiri și percuții, ambulație, dans, desmierdare, lunecare ; varietatea felurită de a ataca tușa sau coarda, toate acestea sînt înmărmuritoare. Și fizionomia lor coregrafică e perfect acordată cu tema muzicală. Trebuie de asemenea semnalat filmul lui Halas : *Albine, păsări, berze*. Este vorba de un tată care inițiază pe fiu-său în delicatele chestiuni ale

vieții intime. Nostim aci este că zisul tată habar nu are de zisele delicate chestiuni. Execuția e uimitoare. Halas l-a pus pe cunoscutul actor englez Peter Sellers să joace un monolog. L-a filmat, iar apoi l-a tradus în caricaturale desene animate, desene totodată simple și complexe, făcute din linii pure care se încolăcesc complicat ca un șiret de ghetete compunând cele mai variate combinații din obrazul personajului. Desene complicate și teribil de mobile. Găsim aci întreg paradoxul desenelor în peniță ale lui Matisse.

Tot Halas a sărit pe poziția antipodică : de la hypermobilitate la fixitate. În *Palm Court Orchestra* e vorba de un taraf de muzicuță așa de pasionat încît își continuă imperturbabil concertul, și cînd localul ia foc, și cînd vaporul face naufragiu, și cînd ei personal se află, înghițiți, în pîntecele unei balene. Se știe că Noul Val adoră imaginile fixe și puține, cu lungi imobilități. Halas a obținut perfecția în această tehnică. Violonistul său are două și numai două obrazuri. Figura lui cînd languros se culcă pe vioară, și fizionomia lui cînd semeț și viteaz se redresează și-i trage chipeșe, verticale arcușuri. Numai două portrete fixe, care revin în toate peripețiile. Dar așa de expresive, așa de bine ancorate în contextul de evenimente și de decor ambiant, încît nici un moment nu avem impresia că se repetă. Este o performanță culminantă în dinamica figurilor fixe, așa de scumpă noului val. Asta trebuia neapărat pelicanizat diamant.

O curiozitate. Nu două, ci în fond trei sînt astăzi curente în animație. Cel de al treilea cumulează într-o creatoare sinteză hegeliană calitățile celorlalte două. Acest *tertium datur* are un întreit nume : se chiamă Norman Mac Laren, John Hubley, Ion Popescu-Gopo. Nu-i oare curios că ei n-au participat cu lucrări la festival? Faptul că Gopo și Hubley făceau parte din juriu nu-i împiedica să participe hors-concours (ca de pildă italianul Bozzetto) K Sperăm că publicul, românesc, care datorită vigilentei Arhivei noastre naționale de filme a cunoscut, în doze masive opera lui Mac Laren, să poată cit mai curînd gusta și fermecătoare, originalele compuneri ale lui Hubley, care (după expresia celui mai competent critic francez în animație) a spus că a îndeplinit o revoluție „pe care nu mă sfiesc a o numi coperniciană”.

Prezența românească a fost onorabilă. Filmul lui Liviu Ghigoț *Paralele* era de clasă europeană. *Balena* nu stătea mai prejos de bunele filme ceh sau poloneze. *Antagonismele* lui Bob Călinescu au o temă delicată și o tehnică nouă. Dar, fiindcă aceste filme vor fi prezentate în sălile publice din România, îmi rezerv să vorbesc de ele atunci. (Același lucru cu cele premiate). Palmaresul a fost acesta :

Premiul Pelicanului de aur

5 premii egale :

*Zidul* (iugoslav) ; *Melcii* (francez) ; *Vacanța lui Bonijaciu* (U.R.S.S.) ; *Printesele nu pot fi recunoscute* (polonez) ; *Cintec de nebun* (S.U.A.).

Premiul Pelicanului de argint :

*Studioul Zagreb* (pentru cea mai bună selecție), *Omul de zăpadă* (animație de obiecte, ceh), *Cvartet* (polonez : animație păpuși) ; *Păsări, albine, berze* (englez ; pentru animație grafică și, vice-versa, pentru... grafică animată), *Picătura* : dl. Chagrîn, (muzică) ; apoi pentru... originalitate : *Samurai* (japonez) și *Contre-pied* (francez) ; *Slambert, (Pirghia* Canada), *Gestul frumos* (spaniol, publicitar), *Foarfecă*, (bulgar), *Poveste romantică* (ungar), *Fereastra* (U.R.S.S.), *Pisoiiul* (Vietnam), *Bucuria, dragostei* (ceh).

’) Micile pilule de trei secunde ale lui Gopo nu contează.

# Un bilanț al criticii

## ÎN TRE RECENZIE ȘI RECLAMĂ

*Avem mulți, foarte mulți critici. Este un fenomen îmbucurător, dacă nu putem vedea într-însul altceva decât jeflectarea unei necesități de ordin intelectual, un semn înainte de orice al vitalității literaturii noi, socialiste. Înainte de a deveni critic, publicistul este sollicitat să recenzeze cărțile noi și în acest fel i se întinde o punte către calificarea profesională. Precum în lumea fizică, după o lege cunoscută, funcția este aceea care creează organul, tot așa și în cea spirituală, calitatea de recenzent îngăduie selecționarea criticului, în concurență cu ceilalți, de la alte organe publicistice. Dacă nu s-ar scrie și publica atât de mult, de bună seamă că nici numărul criticilor n-ar crește atîta. Acolo unde, pe de altă parte, se manifestă oarecare indiferență față de producția literară, criza de cititori nu se remediază prin afiuja criticii și a verdictelor ei, ci prin mijlocul mai eficace al reclamei publicitare. „Americanismul” în critică este reclama mai bine sau mai rău deghizată, care nu se poate firește dispensa de girul unei autorități în materie. În acest fel, editurile capitaliste luptă cum pot să zdruncine inerțiile și să „lanseze” un nume literar nou, cu complicitatea unei „firme” critice. Mi-aduc aminte cum a putut fi întoarsă în reclamă, judecata unul folletonist francez de mare autoritate, cum a fost Paul Souday, care a deținut subsolul săptămînal de joi al celui mai citit ziar de seară, Le Temps, timp de aproape douăzeci de ani (circa 1910—1929). Paul Souday era spaima scriitorilor mediocri și marea, speranță a debutanților de talent, care știau că „temutul critic” citește tot. În situație de veșnic debutant se afla după cincisprezece ani de la prima lui carte, romancierul Martin Maurice, cînd și-a publicat, cred, al treilea roman, cu titlul Amour, terre inconnue. Cartea ataca cu inteligență o temă erotică, de triumf, în modul cel mai pîcant, cu evitarea scabrosului. Critic reputat ca foarte mofturos, Paul Souday s-a „ambalat” însă după roman și i-a consacrat un foileton al său de zile mari. A doua zi, romancierul era „lansat”. Iar editura (Nouvelle Revue Francaise) i-a pus cărții manșeta : Prix Paul Souday (premiul Paul Souday).*

*Într-adevăr, elogiul integral al unui critic de mare autoritate echivalează cu distincția acordată (sau refuzată) de un juriu. Publicul receptează cu un instinct sigur sinceritatea sau convenționalismul în aprecierea unei cărți, iar de cele mai multe ori ei este lămurit asupra creditului ce trebuie acordat semnatarului. Este un mod de a intra în „transă” de la primele rînduri ale recenziei, care-i trădează pe apologetul nedibaci. Tot astfel și contrariul, anume tonul inițial acru, pînă la urmă nedezmințit, dă în vileag neobiectivitatea criticului, care are ceva de „lichidat” cu autorul și-i „plătește o poliță”. Într-o categorie similară aș clasa „campaniile”*

împotriva unei cărți sau a unui spectacol. Ultima piesă a lui Aurel Baranga a fost executată de un număr impresionant de scriitori într-un săptămînal ieșean. Mașina de atac fusese bine montată. Din păcate, chiar prea bine. Doi dintre cei solicitați să-și dea avizul, condamnau și ei piesa, mărturisind însă că n-au asistat la spectacolul ei. Ce preț poate pune cititorul pe asemenea execuții „capitale”? Vorba francezului: „Morții pe care-i ucideți, sînt foarte sănătoși”. Simpaticii călăi nu și-au dat oare seama că prin candida lor mărturisire, ei nu făceau decît să taie frînghia de care atîrnaseră victima?

Ancheta în jurul criticii recomandă unanim obiectivitatea. Cum însă nici dezideratul talentului pentru justificarea operei de artă nu este suficient ca să-l și insuflă, tot astfel este greu să stîrpești din sufletul publicistului pornirile nesănătoase, antipațiile, urile, care se răsfrîng asupra cărții, ca o vindictă ineluctabilă. Din fericire, spunem, cititorul care nu-i un ageamiu percepe de la primele rînduri că are de a face nu cu o cronică obiectivă, ci cu o răfuială.

#### CONDIȚIA PRIMA : PASIUNEA LITERARA

Un critic literar de vocație este un împătimit, un om care nu trăiește decît ca să-și satisfacă pasiunea cititului și a descoperirii cărții bune, a talentelor noi. Așa au fost la noi Titu Maiorescu, Gherea, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, ca să nu-i numesc decît pe cei dispăruți, între două procese sau în toiul unei campanii electorale, Titu Maiorescu scotea din buzunar textul Luceafărului și-l citea a n oară, înaintea unui auditoriu de intimi, dornic să le împărtășească și lor bucuria audierii unei capodopere încă inedite. Năpasta căzuse, dar același critic nu dezarma și se lupta să-i citească textul, fără ochelari, la Craiova, ca să dovedească valoarea artistică a unei piese care pierduse bătălia la lumina rampei. Aristizza Romanescu povestește cum tot Maiorescu asistase la prima reprezentare a Noptii furtunoase la Turnu-Severin în turneu și cum în fața fluierăturilor care nu au lipsit nici în pudica urbe danubiană, a oferit autorului și actorilor un banchet. În pragul vîrstei de șaptezeci de ani, criticul a preferat să piardă un prieten în persoana susceptibilului Duiliu Zamfirescu, cu ocazia discursului său de recepție la Academie, decît să lase fără răspuns netemeinicile lui rezerve față de poezia populară. Era cel mai bun mijloc de a pune în practică deviza anticului: Amicus Plato, sed magis amica Veritas. A jertfi adevărului o prietenie este un act de netăgăduită frumusețe morală. Pasiunea pusă în serviciul frumosului și al adevărului, cu prețul unor mari neplăceri, cîteodată, iată o virtute specifică, aș zice, criticului literar.

Mihail Dragomirescu era și el un pasionat de frumos, dornic să-l proclame sus și tare de cîte ori credea că-l descoperă. Odată i s-a atras atenția că poetul X, pe care-l susținuse literar și-l ajutase bănește, era un ingrat, că îl „înjura” pe maestru, făcîndu-l „prost”. Fenomenul tindea spre generalizare. „Mihalache” avea presă proastă și verdictele lui, uneori excesive, erau respinse, la nevoie, cu argumente laterale. Ei bine! bunul Mihalache n-a dezarmat. La afirmația că bîrfitovul este o lichea, criticul răspunse sublim: „Eu nu cer scriitorului să aibă caracter, îi cer să fie talentat”. Principiul este cît se poate de just pentru „creatori”. Din păcate, însă, criticului, se vede că exclus dintre creatori, i se cere caracter: să laude frumosul, indiferent de relațiile lui cu autorul. L-am auzit pe Mihail Dragomirescu lăudînd talentul de nuvelist al lui Cezar Petrescu, atunci revelat cu Scrisorile unui răzeș și mai ales cu Drumul cu plopi, deși tînărul publicist îl „înjura” într-un periodic pamfletăresc, necruțîndu-i nici el epitetul de „prost”.

Reciprocitatea în relații și în mînuirea cădelniței nu este tocmai nota caracteristică a veritabilului critic. E. Lovinescu era prea sensibil la ultragiul ca să se

ridice peste el, dar și-a păstrat pînă în ultimele clipe pasiunea pentru fenomenul artistic și așteptarea cu sufletul la gură a cărții anunțate de autorul său preferat. Acesta era, în 1943, ca romancier, Radu Tudoran. Apăruse Un port la răsărit și criticul situa pe tînărul autor în fruntea generației sale. Radu Tudoran avea sub tipar romanul Anotimpuri. Ros de cancer fără a-și cunoaște boala, speriat mai ales de perspectiva unei intervenții chirurgicale, conștient că este în declin, dar luptînd cu boala și dînd carte după carte din ciclul Maioreșcu și posteritatea sa, Lovinescu mi-a spus odată la el acasă : „N-aș vrea să mor, înainte de a citi Anotimpuri”. Romanul a apărut, confirmînd verva creatoare a autorului, iar criticul a putut muri, liniștit că verificase mijloacele epice ale creatorului în plină desfășurare.

#### CRITICUL ȘI COLABORAREA SA CU SCRITORII

Prin plasarea sa redacțională criticul literar are adeseori posibilitatea să judece la „cald” ultima producție, încă în stare de manuscris, așadar perfectibilă. Vechea redacție a Vieții românești a fost un laborator, în care G. Ibrăileanu avea cuvîntul decisiv de arbitru. El asculta lectura poeziilor, a schițelor, a romanelor sau a nuvelilor. Respectuoși, scriitorii se supuneau verdictelor lui. Cîte unul mai vîrstnic, cum era Callistrat Hogaș, — care de fapt cam debuta pentru a treia oară în douăzeci și cinci de ani, cu aceleași bucăți, — protesta cu vehemență cînd austerul critic releva prolixitățile, excesul livrescului, redondanța. Implacabil, creionul roșu al lui G. Ibrăileanu hașura textul, reducînd uneori cu o treime verva nesecată a marelui drumeț. În amintirea sa ulcerată, acele tăieturi se ridicau, hiperbolic, la două treimi. Mi s-a întîmplat să verific, pe calea corespondenței, felul în care proceda G. Ibrăileanu, în absența autorului, după o lectură redacțională cu vocea tare. Atunci el însărcina pe G. Topîrceanu sau pe prof. M. Carp să expună autorului pretențiile de retușări ale redacției.

lată textul lungii scrisori a acestuia către N. Beldiceanu, cu recomandările lui G. Ibrăileanu :

Stimate Domnule Beldiceanu,

Am însărcinare din partea comitetului nostru de redacție să vă comunic părerile sale asupra nuvelei d-tre „Inaugurarea prostogolului” \*) și să vă propun oarecare modificări. Bine înțeles, nu am să vă pot reda într-o scrisoare discuția care a urmat în jurul bucății d-stre, voi căuta numai să vă rezum punctele esențiale.

S-a admis în unanimitate că subiectul nuvelei d-stre e nou, interesant și frumos. Și credința generală a fost că dacă ați fi aice între noi, pentru ca să luați parte la discuție și să aduceți modificările ce ar rezulta ca necesare din schimbul de păreri, — ați face din această bucată cea mai bună lucrare de pînă acum a d-stre și una din bunele nuvele ale literaturii române. Din nefericire nu vă putem cere nici d-stre aceasta și nici nu e posibil lucrul, deoarece d. Ibrăileanu e obosit și pleacă peste cîteva zile.

Rămîne dar să faceți modificările cele mai însemnate; nu că nuvela nu e publicabilă și așa cum e (afară de oarecare părți care nu pot rămîne, ca scena cu ploșnițele, ori trebuiesc modificate numaidecît ca, de pildă, drumul arestaților, unde conversația pare puțin naturală), — dar pentru că socotim că ea va cîștiga i. mult primind modificările.

Vă rog să mă ertați că vă spun lucrurile așa repede și de-a dreptul; nu vreau să lungesc prea mult și apoi — eu sînt numai un PORTE-PAROLE.

Așa dar : începutul e în genere slab pînă la scena de la Suzana, noaptea pe lună (pescuitul și arestarea) unde e admirabil (fără rezerve). De aceea, cînd

\*) Nuvela a apărut în *Viața Românească*, iunie 1911.

s-a ajuns pînă după arestare, toți găsiseră o soluție foarte simplă : să înceapă nuvela de la Minăstirea Suzana, suprimîndu-se pur și simplu partea întâia. Dar cînd am ajuns pe la sfîrșit s-a văzut că vă trebuia partea I-a și atunci a rămas s-o modificați.

Ce e slab în acea parte ? Să vedem pentru ce aveți nevoie de ea : pentru contrast între cum fusese primiți prefectul, primarul, etc. de oficialii de la vamă și cum îi aducea soldatul ; apoi pentru spaima vameșului, etc. (moravurile orientale de la noi), și mai ales pentru ura vameșului și a ofițerului contra oaspeților mîndri și nerecunoscători și pentru a justifica frumoasa, neașteptata și totuși logica încheiere ce o dați bucății.

Bun. De ce atunci atîtea amănunte asupra pregătirii ospățului ? De ce descrierea amănunțită a tuturor personajilor ? Și aice o observație : d-stră voiți să faceți din fiecare persoană un tip ; dar oare în viață așa e ? Evident că nu ; așa că aice nu e tocmai natural. Apoi dacă pe vameș și soția lui i-ați umilit (ceia ce explică ura lor la sfîrșit), apoi ofițerul s-a distrat cu cucoanele, el n-a fost umilit.. De aceea ați pus scena ploșnițelor. Dar dacă asta e pusă ca să justifice bucuria ofițerului la sfîrșit, e prea mult ; dacă e pusă pentru scena în sine apoi e insuficiență, nu e oarecum epică, singura împrejurare ce-ar salva-o, dar nu ar face-o totuși să aibă ce căuta aice. Pentru scena cu ploșnițele un prieten a făcut o propunere în comitet, care a părut bună ; v-o dau, poate veți găsi-o și d-stră bună : să faceți o scurtă convorbire între vameș și ofițer după plecarea notabililor, în care (fără a arăta prea mult ciuda lor, căci ați strica efectul admirabil și neașteptat al sfîrșitului) să se plîngă ofițerul că l-au mîncat ploșnițele și a fost nevoit să se plimbe noaptea pe-afară.

Dar cu întreaga parte întâi ce să faceți ? Părerea generală : s-o scurtați considerabil. Să dați numai o idee, o schițare repede de viața liniștită, plicticoasă,, monotonă de toate zilele de la vamă, și virtejul trecerii oaspeților înalți, — numai întrucît vă trebuie pentru sfîrșit. Aice mai e o chestiune : soldatul Pîrvan. Ce e la el ? Răz bunare pentru că rideau de el boerii ? Prostie și mecanism de soldat prost, supus orbește și în mod timpit ordinilor ? Dacă e prima ipoteză e prea puțin redat la d-stră în început, dacă e a doua e prea mult. În orice caz așa cum e, cetitorul rămîne cu un semn de întrebare.

Deci : un scurt început, apoi repede : Suzana. După arestare, drumul notabilităților spre vamă nu a plăcut. Nu a părut tocmai naturală convorbirea autorităților între ele și cu Pîrvu. Ar fi mai bine după arestare să treceți peste drum repede, să-i faceți ajunși. De asemeni scena cu cucoanele, cînd le sosesc trăsurile nu e nevoie s-o evocați pe larg, căci nu e ceva principal în povestire, ci ceva secundar.

Așa modificată, credem că nuvela va fi foarte bună. Ar mai fi de observat mici amănunte, dar unele vor dispărea odată cu modificările propuse. În orice caz „ciefăială” e prea brutal, cu toate că tipurile vă sînt antipatice (ca și nouă !), și e și neestetic. Apoi „frîntură de cînt” miroase a Sadoveanu ; știm că sinteți foarte bun amic cu el și aveți multă stimă pentru marele lui talent ; probabil e o res?iiniscentă care vă vine involuntar sub condeiu. Ceia ce-i mai nostim e că nu ne aduce precis aminte că e în Sadoveanu, dar în maniera lui. Și e păcat să aduceți aminte de altul, mai ales că d-stră aveți și personalitatea d-stră.

în fine, ce n-am putut eu spune ori am uitat, probabil veți mai găsi d-stră la o nouă cetire. Așa că pentru Nr. viitor așteptăm nuvela d-stră, care putem fi siguri dinainte că va plăcea foarte mult.

Primiți salutările mele cele mai distinsse

M. CARP"  
(Iași, 19.VI. 1911)



Mai succint, G. Topirceanu transmitea tot lui N. Beldiceanu alte rec>> -  
raandări ale lui G. Ibrăileanu, în vederea punerii la punct a unei alte nuvele.

„D-l Ibrăileanu mă roagă să-ți spun următoarele mici observații în privința  
nuvelei :

1. — Caporalul de vinători venise în concediu de Paști — deci foarte limitat.  
Totuși dragostea lui cu Chiralina, dela preliminarii pînă la desnodămint, durează  
mai mult de cîteva zile. Se afla în concediu nelimitat? Poate că nu trebuia să  
precizezi „de Paști” ; ori să faci o mică modificare acolo unde începi cu vorbele :  
„Intr-o duminică...” etc. Ce duminică? După cîtă vreme? Cetitorul se poate  
lovi neplăcut de aceste nedumeriri firești.

2. — Tot Ibrăileanu ți-a făcut cîteva mici ștersături de comparații. Com-  
parațiile erau frumoase, dar prea numeroase — și fără să fie cerute în chip  
de necesar de tonul povestirii. Erau flori inutile, deci dăunătoare. Fără ele, stilul  
rămîne mai sobru, mai viguros și mai potrivit cu atmosfera subiectului).

Atit...”

(Iași, 21.11.1916)

#### PASIUNEA INVESTIGAȚIEI

Cînd criticul se dublează cu un istoric literar, la pasiunea de frumos se  
adaugă aceea a cercetării cu tendința de exhaustivitate. Prin alte cuvinte, istoricul  
literar pătimaș nu-și găsește liniștea pînă nu ți completează integral informația,  
lărgindu-și succesiv ancheta și explorările. Sainte-Beuve avea obiceiul să spună  
că ar merge pînă la capătul pămîntului ca să descopere un singur document  
care i-ar ’ oferi dezlegarea unei probleme. O asemenea declarație, din partea  
unui mare sedentar, mi se pare de ordinul sublimului. Lipsit cu totul de „bosa”  
istoricului literar, E. Lovinescu mă ironiza pentru pasiunea, zicea el, pe care o  
puneam în deplasarea unei virgule. Las’că aceasta poate fi capitală în fixarea unui  
text și a putut face obiectul unei descoperiri în cadrul unei teze de doctorat la  
Facultatea de Drept din Paris. Nu i-am „întors vizita” lui Lovinescu, dar nu cred  
că aş tulbura prea grav imaginea marelui critic dacă aş afirma acum că nume-  
roasele lui „edii critice” de clasici nu sînt menționabile decît prin substanțialele  
prefețe, dar că el nu-și da nici o osteneală cu „colaționarea” textelor, așa încît  
greșelile de lecțiune și de tipar din vechile edii se agravau cu altele, de aceeași  
soluti, în edițiile sale de la Alcalay-Benvenisti. Lovinescu n-a consultat manuscri-  
sele clasice decît în vederea monografiilor lui — excelențe, — despre C. Negruzzi,  
G. Asachi și Gr. Alexandrescu, dar nu s-a preocupat niciodată de progresul edi-  
țiilor eminesciene, bunăoară. Cînd nu iubea pe cîte un scriitor, cum era Caragiale,  
aranca dezinteresul său peste toată corespondența lui, chiar dacă ea se arăta  
capitală în cunoașterea orului și a concepțiilor lui estetice. După apariția vol. VII  
din Opere, Caragiale, cuprinzînd Corespondența, Lovinescu mi-a spus categoric :

— Este nulă ! Caragiale n-are nici un talent de corespondent.

Să fie acesta un exces de estetism ? Sau o simplă idiosincrazie la obiect ?  
Înclin către aceasta din urmă explicație.

Cum am scris studiul Detractorii lui Caragiale, Lovinescu s-a arătat afectat  
că-l situasem și pe el printre aceștia, dar am făcut-o sprîjnit pe texte, nu în  
mod gratuit. Colaționarea ediei de Poezii eminesciene, — datorită Institutului  
de Literatură prezidat de M. Dragomirescu, — cu alte șase-șapte edii anterioare,  
începînd cu prima ediție Maiorescu (1884), mi-a luat cîteva zile de lucru „cîncen”,  
cum ar fi spus Camil Petrescu. Rezultatul a fost însă categoric : am găsit peste  
două sute de erori de lecțiune, cele mai multe în contradicție cu cele din note,  
în genere bine orientate. Bietul meu dascăl mi-a mărturisit că nu mai vedea !

\*) Nuvela *Chirică* a apărut în *V. R.*, ianuarie—martie 1916.

era în pragul vârstei de 70 de ani. Am simțit o strângere de inimă la aceste cuvinte, poate chiar o adevărată remușcare.

Sublinierea unui text filologic este exact o preocupare care a fost străină criticii noastre, înainte de Paul Zarifopol, Eram colegi redacționali la Adevărul dar nu mi-am câștigat stima sa decât cu primul articol din Revista fundațiilor (ianuarie 1934), consacrat ediției de Poezii ale lui Eminescu, îngrijită de Const. Botez la Cultura Națională (1933). A trebuit să trec înaintea redactorului-șef examenul de „filolog” ca să nu mă înglobeze într-o desconsiderare generală a criticii noastre literare, alcătuită după el din diletanși.

Într-o variantă din Împărat și Proletar, C. Botez citise :

„Copiii și ciureii ai jalnicei tragodii”.

Raportându-mă la text, l-am reconstituit astfel:

„Copiii (reci) și cinici ai jalnicei tragodii”.

Eminescu ștersese reci, cu o bară care lăsa cuvântul lizibil, nu înlocuise cuvântul monosilabic și rămăsese copula și, urmată de cuvântul cinici, fără al doilea punct pe i, așa fel ca să îngâduie lectura unui cuvânt inexistent : ciureii. Este bine să nu ne arătăm indiferenți față de ce nu înțelegem și să încercăm a introduce pretutindeni claritatea.

Se știe că rețetele unora dintre medici nu sînt înțelese decât de farmaciștii la care aceștia își trimit clienții. Cam așa se petrece și cu scriitorii noi, în căutare de noutate, interpretați de critici noi, în căutare de un limbaj critic nou. În veacul biruinței tehnicii, biruie și în critică un jargon tehnic, față de care cititorul se simte cu atât mai intimidat, cu cît nu dispune de nici un dicționar critic care să-i dea cheia vocabulelor rare.

Scrierea seriată de neologisme în păcănit de mitralieră vrea să treacă drept o tensiune intelectuală foarte ridicată, cu ambiții de transcendere a universului cotidian și de situație în absolutul categorial. S-ar cere neapărat acestor îndrăzneți cosmonauți ultrastratosferici să aterizeze în concret și să vorbească pe înțelesul tuturor iubitorilor de literatură frumoasă.

## A ZECEA MUZĂ ?

O problemă ridicată cu prilejul recenteii largi dezbateri despre critică a fost aceea dacă și critica este un gen literar sa.u., — în termeni mai măgulitori pentru critici, — dacă și critica este creație. Se știe că Oscar Wilde, în strălucitele-i Intenții, a rezolvat-o afirmativ. Nu voi relua controversa decât ca să-mi expun punctul de vedere divergent. Nu, oricît de frumos ar scrie unii critici, mai ales aceia care au debutat ca poeți și, abandonînd Poezia sau fiind părăsiți de ea, s-au dedicat exclusiv criticii, oricît și-ar compune poetic considerentele despre o carte sau un scriitor, ei nu pot nutri ambiția de a concura cu scriitorii de imaginație. Sub orice formă s-ar prezenta, critica își realizează menirea numai în măsura în care ea contribuie pozitiv la înțelegerea și simțirea fenomenului literar. Criticul este un interpret al operei de artă și nimic mai mult. Dacă, la rîndul lui, el ar fi un creator, adică un făuritor al unui nou tip de frumos, scrisul său l-ar elimina de la sine din cadrul modest al criticii, care nu-și propune decât să pună într-o lumină deplină obiectul cercetării ei. Critica, așa cum o înțeleg și mă străduiesc să o practic, de mai bine de patruzeci de ani, este o disciplină intelectuală de interpretare, iar nu de creație. A interpreta o carte, un autor sau o problemă literară comportă o delimitare „personală” a obiectului, <sup>un</sup> mod „personal” de a judeca, dar nu și o proiectare creatoare a personalității, adică o creație propriuzisă. Cititorul care și-a oprit privirea asupra unei recenzii cere semnatarului ei o expunere serioasă și conștientă asupra conținutului unei cărți noi, se așteaptă, prin alte cuvinte, să fie călăuzit în lectura cărții respective. Cea mai bună garanție

de seriozitate o constituie metoda de lucru a criticului, care-și propune să analizeze și să interpreteze lucrarea, iar nicidecum să se propună ei însuși ca obiect de interes, printr-o meșteșugită paradă personalistă. Asemenea exerciții se întâlnesc pe scară întinsă în publicistica occidentală, dar autorii lor nu se dau nici drept critici, nici drept creatori, ci se măgulesc cu calitatea intermediară de eseist, la jumătate drum între critică și creație. Cartea sau scriitorul sînt un simplu pretext pentru o suită de divagații mai mult sau mai puțin literaturizante. În context se poate intercala un dialog, o schiță de portret, un пейзаж, o evocare lirică, o meditație filozofică. Nu altfel proceda în tinerețe E. Lovinescu, afectînd un impresionism critic pe alocuri delectabil, dar care i-a dăunat profund autorului, în fața obiectivă a carierei lui. În ciuda sintezelor lui, prevăzute cu o rară putere de definire scurtă a scriitorilor și operelor, criticul care scrisese în tinerețe cu o afectată nonșalanță Pași pe nisip, a rămas pentru totdeauna ștampilat impresionist, în sensul frivol al cuvîntului. Căci impresia nu poate lipsi în decursul actului critic; ea este rezultatul întîilului contact al cititorului cu textul literar; impresia, bună sau rea, de plăcere sau neplăcere estetică, urmează însă a se converti în judecată de valoare, cu atît mai stringentă la criticul beneficiind de o lungă experiență. Critica literară nu poate fi decît axiologică; prin alte cuvinte, ea trebuie să mînuiască judecăți de valoare, în modul cel mai explicit și mai persuasiv cu putință. Însuși Impresionistul Jules Lemaitre nu s-a putut eschiva de la această îndatorire a profesiunii, ba chiar a ilustrat cu un exemplu răsunător acea execuție singeroasă a fabricantului de romane George Ohnet. Nimic mai regretabil pentru un articol de critică decît impresia cititorului că autorul „o scaldă”. Cititorul nu se împacă cu judecata „în doi peri”, cu elogiul sălcu sau rezervele îngăimate. El are dreptate. Tehnica articolului de complezență, cu mici rezerve convenționale în coadă, nu-i rămîne secretă. Rezultatul va fi evitarea de către cititor a aceluși critic neconștient, care pune relațiile lui cu scriitorii mai presus de îndatorirea obiectivității și a francheții. Cititorul dorește să fie călăuzit de un critic sincer, care se exprimă răspicat, categoric, care nu se „jenează” nici de a-și exprima entuziasmul înaintea unei opere de mîna întîi, nici repudierea acelei cărți pe de-a-ntregul ratată. Oficiul criticii a fost adeseori asimilat, — și pe bună dreptate, — cu o magistratură. Judecătorul se cuvine să fie imparțial și drept, sporînd în acest fel încrederea într-însul și în magistratura sa.

ȘERBAN CIOCULESCU

\*\*\*. „STUDII DE POETICA ȘI STILISTICĂ” \*

Culegerea în discuție, reprezentată prima confruntare publică a Cercului de poetică stilistică înființat în 1961 din inițiativa profesorilor T. Vianu, Al. Rosetti și M. Pop — (un trio de prestigiu) care avea să unifice sub conducerea și îndrumarea sa activitatea unui grup de cercetători și asistenți universitari în domeniile mai sus amintite. Și confruntarea se dovedește a fi plină de interes.

„Publicarea recentului volum — se spune în prefață — urmărește pe de o parte lărgirea sferei criticii literare, prin adâncirea studiului mijloacelor de expresie, și pe de altă parte formarea estetică a publicului și familiarizarea lui cu metodele analizei stilistice”. Acad. prof. Al. Rosetti într-un interviu acordat „Gazetei literare” preciza că „scopul ultim al volumului nostru este să ușureze lectura operei literare, să descrie mai exact și mai obiectiv textul literar, să facă fenomenul mai inteligibil”.

Această finalitate pe care și-au impus-o semnatarii volumului este de o indiscutabilă utilitate, în măsura în care — firește — ea rămâne ca atare și în planul activității practice. În legătură tocmai cu acest deziderat volumul cuprinde studii valoroase sau aspecte ce trădează pericolele pe care le implică metodele folosite.

Culegerea conține trei categorii de studii: cele cu caracter orientativ, ge-

\*) E.P.L., 1966.

neral<sup>2)</sup>, cele cu caracter teoretic și aplicațiile practice asupra unor texte literare. Ne vom referi la ultimele două tipuri de contribuții întrucât cele cu caracter general nu ridică probleme care să impună o explicitare amănunțită, ele menținându-se la nivelul cu care semnatarii lor ne-au obișnuit.

Dintre studiile teoretice, cel semnat de Sorin Alexandrescu<sup>3)</sup>, reprezintă o contribuție reală nu numai în studierea nuanțată și sigură a unei probleme de poetică, dar și în folosirea inteligentă a metodelor structuraliste.

Autorul reușește să dea contur sigur și suplu unor noțiuni de poetică, să le surprindă raporturile și consecințele, să folosească adecvat textul poetic ca domeniu pe baza căruia el face generalizarea și o verifică, în fine să uzeze de scheme, tablouri, cifre și categorii gramaticale ca auxiliare ale cercetării teoretice. Demne de remarcat sînt și studiile semnate de Monica Brătulescu (Cîteva tipuri de metaforă în folclor) și Pavel Ruxăndoiu (Aspectul metaforic al proverbelor) cuprinzînd analize și aprecieri foarte interesante și detaliate — cu atît mai mult cu cît metafora folclorică are o individualitate deosebită față de cea cultă, ceea ce

<sup>2)</sup> h Prof. B. Cazacu — „Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral”, prof. M. Pop — „Perspectiva în cercetarea poetică a folclorului”.

<sup>3)</sup> S. Alexandrescu: „Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene”.

a presupus adesea defrișarea unor poezii neumblate.

Dintre aplicațiile practice asupra unor texte literare amintim studiul semnalat de G. Tohăneanu), remarcabil prin inteligența cu care autorul s-a slujit de elemente structuraliste și prin supunerea permanentă la obiect în perspectiva scopului final ce și-l propun asemenea studii. Deslușirea legăturii euritmice din poemul eminescian prin analiza unităților sonore măiestru dispuse în emistihuri, surprinderea atât de subtilă a raportului dintre îmbinări de cuvinte și atmosfera poetică pe care acesta o sugerează, urmărirea mișcării sufletești a poetului în structura lingvistică a fiecărei unități poetice au făcut din studiu un exemplu al felului cum „frumosul” poate deveni mai „inteligibil” iar „sfera criticii literare” se poate lărgi.

Volumul trădează însă, în numeroase din paginile sale — uneori chiar și în studiile mai sus amintite — (aspecte pozitive pot fi descoperite și în alte contribuții neluate în discuție) slăbiciuni care trebuie să dea de gândit.

Numeroase sînt studiile în care se face analiză gramaticală, aprecieri cu privire la locul și modul de articulare a unor sunete, statistici de diferite ordine, tabele și scheme, scăpîndu-se din vedere scopul analizei, tipul special de comunicare lingvistică care este literatura artistică, și care depășește permanent schema și numărul. Uneori elementele conținutului dispar total din câmpul de atenție al cercetătorilor, stările sufletești ale poetului sau eroilor devenind raporturi între categorii gramaticale („Opoziția între îndrăgostiți și mediul dezlănțuit îngăduie confruntarea dramatică a prenumelor și adjectivelor pronominale” — Virgil Nemoianu „Analiza poeziei, *Pe o scîndură cu actinii*” de M. Beniuc).

încercările de supunere a literaturii la rigorile matematice pot duce la re-

\*) S. Tohăneanu: Convergența procedurilor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii”.

zultate cel puțin discutabile. Un exemplu în acest sens este edificator: Sancia-Golopenția-Eretescu în studiul „Reliefa motivului în poezia lui G. Bacovia”, ajunge la niște concluzii sau deja cunoscute sau neconvingătoare.

Viciul fundamental ce se manifestă în unele studii din volumul amintit este, desigur, scăparea din vedere a specificului domeniului cercetat. Aceasta determină ca, din punctul de vedere al literaturii artistice, raportul dintre timp, dintre energia consumată și rezultatul obținut să fie total nesatisfăcător chiar acolo unde metoda a fost supusă scopului său firesc de analiză literară.

Existența unui colectiv de cercetători tineri și talentați, a unei îndrumări de prestigiu realizată de inițiatorii acestui cerc, a unor condiții de lucru adecvate, succesele deja obținute, sînt premise care ne îndreptătesc să așteptăm ca rezultatele activității „Cercului de stilistică și poetică” să constituie realmente o „lărgire a sferei criticii literare”, un mijloc de „formare estetică a publicului”, un mijloc de a face „frumosul mai inteligibil”.

ALEXANDRU MEUAN

#### AL. PIRU: „Liviu Rebreanu”\*)

Indiscutabil, studiul lui Al. Piru *despre Liviu Rebreanu*, prin care Editura tineretului își deschide seria de micromonografii, lasă o certă senzație de nouitate, în expunerea vieții, această certitudine vine nu atât din bogatul material documentar, adus la zi, ce sprijină fiecare afirmație, cît din unghiul inedit din care e scrutată biografia marelui romancier român. Pentru Al. Piru, viața lui Rebreanu este o justificare a operei. Biografia individului, pare a apune la urma urmelor Al. Piru, se justifică numai prin creație și atunci e firesc să urmărim retortele prin care

\*) Ed. tineretului, 1965.

viața fizică, materială, a fost trasă în creația spirituală.

În perioada dintre debutul sibian la revista *Luceafărul* și intrarea în publicistica bucureșteană, prin paginile *Convorbirilor critice* sînt examinate stăruitor exercițiile literare ale lui Liviu Rebreanu: traduceri din literatura universală, producția originală, etc. Viața „cam strîmtoată” în capitala regatului se raportează la situațiile identice ale propriilor eroi din operele majore ulterioare. Tribulațiile existenței: arestarea și stabilirea, după aceea, la Năsăud, suspendarea tatălui din învățămînt din cauza practicei ilegale a avocaturii, o crimă întimplată la Prislop sînt pretextele urmăririi laboriosului proces al închegării romanului *Ion* ce îl va obseda aproape un deceniu. *Calvarul* e amplu raportat la peripețiile romancierului din timpul primului război, dar judecata de valoare e fără echivoc: „Tonul de roman senzațional strică acestui memoriu care, spre a fi credibil, trebuia să rămînă o confesiune neliterarizată”. Sînt înregistrate proiectele neînfăptuite (romanul *Șarpele*, de pildă), obsesiile ce au determinat anume cărți, ori sînt prezentate pe larg, ca în cazul *Răscoalei* procedeele de muncă ale scriitorului.

Opera e parcursă exhaustiv și Al. Piru stabilește o judicioasă ierarhie valorică, în ansamblul activității artistice a lui Rebreanu. Sumar sînt trecute în revistă teatrul — „teatrul reprezintă o latură minoră, de luat în considerație numai într-un studiu complet asupra personalității scriitorului” — și activitatea publicistică. Criticul evidențiază concepțiile estetice și atitudinea lui Rebreanu față de problemele romanului românesc în genere. Un spațiu mai amplu ocupă nuvelistica. Al. Piru pleacă de la premiza că nuvelele lui Rebreanu „cel puțin egale cu nuvelele ocontemporane ale lui Agirbiceanu, Gîrleanu și Sadoveanu” au fost insuficient apreciate la data apariției. Principalul său obiectiv e de a releva valorile estetice, spațiu mai amplu acordînd

celor trei nuvele inspirate din război: *Hora morții*, *Catastrofa*, *Îțic Ștrul*, *dezertor*.

Aproape jumătate din carte e consacrată analizei producției românești a lui Rebreanu. De la început e subliniată noutatea acesteia. Deși romanul românesc numără cîteva memorabile realizări, precizează Al. Piru, nici una din ele nu a constituit un model pentru Rebreanu „...în ceea ce privește materia și tehnica transpunerii ei într-un roman” el apelase la Balzac, Tolstoi și Zola. Analizele respiră același aer inedit. Al. Piru așează romanele rebreaniene în contextul operelor fundamentale pe temă identică sau apropiate ale literaturii universale, trece în revistă părerile contradictorii ale personalităților critice dintre cele două războaie (G. Călinescu și E. Lovinescu) își afirmă propriul punct de vedere, în același timp, cărțile lui Rebreanu sînt raportate vertical și orizontal la literatura română, se găsesc similitudini, clar se subliniază fără reticențe superioritatea lui Rebreanu. Permanent este notat ecoul peste hotare al operei scriitorului.

Micromonografia aduce, pe urmele lui Călinescu, o receptare estetică mai largă și mai amplu motivată a romanelor lui Liviu Rebreanu. Cu multe argumente, Al. Piru demonstrează valoarea cărții *Adam și Eva*. „Dacă nu e un roman, *Adam și Eva* e în orice caz o nouă legendă a secolelor, o suită de cronici epice, de surprinzătoare, în literatura noastră — orice s-ar spune — evocări ale civilizațiilor, în care n-a mai izbutit decît același Eminescu în marele său poem *Memento mori*”. Fină mi se pare iarăși intuirea specificului: „nuvelele din *Adam și Eva* sînt niște adevărate romane concentrate, clocoțitoare de pasiune ca *Alexandru Lăpușneanul* de Constantin Negruzzi sau *Carmen* de Prosper Merimee. *Ciuleandra* și *Crăișorul* sînt disecate cu grijă pentru valoarea autentică. Respinse esteticește rămin: *Jar*, *Gorila* și *Amîndoi*. În privința ultimului aș ridica o întrebare. Nu ar putea fi vorba de

o încercare conștientă din partea lui Rebreanu de a scrie un roman enigmă într-o perioadă când genul se impunea pe plan mondial ?

Introducerea unui capitol despre arta narativă la Rebreanu nu surprinde dacă ne amintim de criticile aduse scrisului său de Tudor Arghezi, Nicolae Ilorga, Camil Petrescu. Evident, eforturile lui Al. Piru merg în direcția demonstrării că prozatorul nu e un simplu înregistrator de fapte. „Scriitor laconic de cele mai multe ori, Rebreanu este un excelent comentator al mișcărilor sufletești care-și sparg spre a ieși la suprafață invelișul cu puterea unei erupții vulcanice”.

Al. Piru oferă toate elementele necesare încadrării lui Rebreanu în istoria literaturii naționale, proiectându-l în același timp pe pînza literaturii universale : „Romancier de tip monumental, Liviu Rebreanu se alătură cu lumea lui, lumea spațiului specific național românesc, celor mai mari creatori din literatura universală în domeniul romanului, lui Balzac și Zola, lui Tolstoi și Șolohov, lui Verga și lui Raymont, lui Thomas Mann și lui Galsworthy”.

ANDI B.

#### I. TH. RIGA și GH. CALIN : „Dr. Fr. I. Rainer” \*)

**M**onografia de curind apărută în Editura Științifică asupra personalității profesorului dr. Francisc Iosef Rainer, datorită fostului său elev: prof. dr. I. Th. Riga în colaborare cu dr. Gh. Călin, îl prezintă în adevărata lumină pe acest „cărturar, dascăl, mare om și magistrul fără seamăn”.

Fr. Rainer, prieten intim al lui C. Stere și G. Ibrăileanu, colaborator științific al revistei „Viața românească”, a fost cooptat în 1920 drept coproprie-

\*) Editura Științifică, 1966.

tar al acestei publicații, rămînind pînă la sfîrșit un sfătuitor în cercul scriitorilor ieșeni.

În bogata documentare folosită de autorii monografiei, intră la loc de cinste și volumul „în amintirea profesorului Fr. I. Rainer” — lucrare redactată de mine și publicată în 1946 sub egida Ateneului Român. Avînd la dispoziție un vast material informativ, ca articole, studii și discursuri, ținute la diferite ocazii de către proeminenții noștri oameni de știință, am căutat ca, evitînd repetirile, să dau esențialul caracteristic din fiecare document privitor la viața și opera profesorului Rainer — prezentînd expunerea mea într-un cadru de ilustrații clasice eline pentru a da ceva din atmosfera biroului său de lucru, pe care se aflau în permanență, în original, operele lui Platon.

Pe lingă zugrăvirea omului, cu caracterul său eroic, într-o continuă frămîntare (pe piatra-i funerară se poate citi : „în sfîrșit, s-a liniștit”), — autorii monografiei scot în relief lucrările sale valoroase, întemeiate pe baze științifice moderne, în domeniul anatomiei, anatomiei patologice, biologiei generale și antropologiei.

„Azi, ideile lui Rainer, spun autorii, în ceea ce privește concepția asupra anatomiei ca știință de bază în cunoașterea organizației umane și în formarea medicului societății moderne sînt din ce în ce mai actuale pe plan mondial. — Extinderea care se dă liniei profilactice în disciplinele de bază, printre care se află și anatomia, poate fi azi excelent fundamentată tocmai prin gîndirea biologică, funcțională și evolutivă a anatomiei,, concepție creată la noi de Rainer și dezvoltată de elevii săi azi în toate facultățile de medicină din țară”.

Dar acest cercetător pasionat și-a lărgit cadrul investigațiilor anatomice asupra ființei umane și s-a ocupat intens de antropologie.

Legătura strînsă dintre aceste două discipline se vedește și din faptul că

toți directorii institutelor de antropologie din lume sînt anatomiciști.

În monografie Fr. Rainer este numit „premergător în anatomie” și „ctitor al științei antropologice în țara noastră”.

În timpul celui de-al doilea război mondial cînd hitleriștii proclamau cu emfază teza reacționară : „rasa pură ariană”, „rasa superioară” pentru a justifica drepturile germanilor de a asupra alte rase, — Fr. Rainer la prelegeri a afirmat :

— Nu există în Europa popoare alcătuite dintr-o singură rasă. Componenta rasială variată constituie un avantaj pentru un popor.

De altfel zeloșii antropologi naziști, care au cercetat genealogia lui Goethe, s-au oprit la Renaștere, fiindcă printre strămoșii acestuia apărea un persan...

„Aceste idei, sprijinite pe fapte de o incontestabilă veridicitate, — subliniază autorii, — au fost exprimate de Rainer tocmai în perioada celei mai crunte prigoane fasciste din țara noastră, cu un curaj demn de marii apărători ai adevărilor științifice din întunecata istorie a evului mediu”.

Dar Fr. Rainer n-a fost numai un remarcabil om de știință, ci și un dascăl — un precursor în învățămîntul anatomic, un deschizător de drumuri noi atît prin conținutul științific al cursurilor sale de la facultățile de medicină din Iași și din București, cît și prin modul original de prezentare a materialului didactic, ridicînd misiunea profesorului spre cel mai înalt nivel.

Rainer spunea că, la cursuri, tot materialul său științific „trebuia să-l toarne în fraze simple, clare, care să curgă ușor, să meargă — dacă se poate — de-a dreptul în mintea înțelegătoare... Fraza științifică trebuie să mi-o alcătuiască eu. Aceasta cere o continuă activitate de cumpănire, o muncă neîncetată pentru dobîndirea unui capital cît mai mare de termeni, de combinații, de nuanțe, perfect jude-

cate și toate stăpînite oricînd. Se mai adaugă neîncetată muncă de mlădiere a organelor vorbirii. Aceasta este pricina pentru care, deși citesc multe ore, nu citesc mult. Ce urmăresc e foarte greu : O vorbire foarte simplă, clară, care să nu obosească de loc nici mintea, nici urechea și care să aibă distincția toată, pe care pot s-o concep eu”.

Pentru a dobîndi o calitate superioară a cursurilor sale, Fr. Rainer își cultiva starea organică prin exerciții fizice, în deosebi scrimă, precum și starea psihică prin îndelungate plimbări în mijlocul naturii.

El era preocupat nu numai de esența, dar și de forma prelegerilor sale, căutînd ca elevii lui să folosească cu cea mai mare grijă termenii științifici, de preferință românești, corespunzători celor din nomenclatura internațională.

Dascălul nu se mărginea numai la pregătirea profesională a studenților. Urmărea un scop mai înalt: educarea lor ca oameni și cetățeni, educarea caracterului.

„Totală sa dăruire pentru ajutorarea și ridicarea prestigiului profesional al tuturor elevilor săi, — continuă autorii monografiei, — l-au făcut pe Rainer un magistru inegalabil, situat deasupra a tot ce este înjositor. Pe cărările deschise de el au pășit discipolii oare au dezvoltat cu cinste cea mai numeroasă școală românească de anatomie, embriologie, biologie și antropologie creată de marele lor dascăl”...

„Figura lui Fr. I. Rainer continuă să fie prezentă în medicina românească prin școala pe care a creat-o, prin operele sale științifice, prin amintirea sa luminoasă”.

Cu un astfel de caracter nu-i de mirare că Fr. Rainer a avut de luptat în lunga lui carieră profesională atît cu cabalele puse la cale de elemente din corpul didactic universitar de sub vechiul regim, cît și cu atacurile huliganice studențești prin huiduiele, aruncări de petarde și asedierea labo-



ratorului său. Aşa se explică emoţionantul discurs, ținut la 20 iunie 1940 la inaugurarea Institutului de Antropologie, de către profesorul dr. D. Mezincescu, care a spus următoarele în aprobarea asistenței didactice și studentești ;

„Cînd pasiunile se vor potoli, cînd se vor uita și unele laturi ale temperamentului său rigid, cînd mulți dintre aceia care au crescut la școala lui, îl vor ierta pentru tot binele ce le-a făcut și vor putea să judece activitatea și opera științifică a lui Fr. Rainer, desprinsă de micimile și de meschinăriile vieții de toate zilele și de interesele de moment, — n-am nici o îndoială că toți vor fi de acord să recunoască în el un om de știință de rasă, în cea mai largă accepțiune a cuvîntului, așa cum tinerele noastre școli au avut arareori”.

Dar Fr. Rainer n-a fost numai un om de știință, ale cărui vederi de acum cincizeci de ani în domeniul anatomiei, antropologiei și biologiei sînt astăzi îmbrățișate de toată lumea științifică de [pretutindeni. Autorii monografiei remarcă și cultura lui generală, temeinicile sale cunoștințe în filozofie și în artele plastice. Era un îndrăgostit de literatură, un eclectic care se delecta cu operele bune de orice gen — de la Goethe la Paul Valery.

În 1919, în dorința de a înlesni studenților săi însușirea cit mai multor și diverse cunoștințe culturale, G. Ibrăileanu a fost invitat de Rainer să organizeze, la Institutul de Anatomie din Iași, lecții de limba și de literatura română. Pentru prima dată în istoria unei Facultăți de Medicină s-au ținut cursuri de altă specialitate. De două ori pe săptămînă, de la 8 la 10 seara, Ibrăileanu își ținea lecțiile, urmate de lecturi literare, făcute de Mihail Sadoveanu, G. Topirceanu și de nuvelistul dr. I. I. Mironescu. În deplinele vederi ale lui Rainer, Ibrăileanu își dezvoltă prelegerile în ace-

lași spirit progresist, cultivat de revista „Viața Românească”.

I. Th. Riga, elevul devotat și cel mai apropiat de Fr. I. Rainer prezintă în această monografie, în colaborare cu un coleg al lui, o evocare impresionantă a fostului său magistru. Este un act de pioasă recunoștință față de memoria acestui mare om de știință și făuritor de caractere.

M. SEVASTOS

VASILE REBREANU : „Călăul cel bun” \*)

**P**reocuparea pentru descrierea orizontului complex de viață al copilului manifestată mai ales de către tînăra generație de prozatori este cu atît mai firească cu cît ea ține de domeniul cunoașterii de sine al fiecărui dintre tinerii scriitori în parte și cu atît mai mult al acestei generații ca urmare a unor condiții de existență cu totul diferite. Explicația este desigur cu mult mai largă și ea ține de sectoare diverse, pușind fi găsită mai ales în condițiile social-politice care au afectat ca niciodată pînă acum psihologia acestei generații. Este vorba în primul rînd, și nu va fi nevoie să stărui asupra acestui fapt cunoscut, de conștiința unei copilării traumatizate.

Dacă perioada antebelică și cele următoare reprezentau pentru tinerii contemporani ai acelor evenimente un cîmp mai pușin fast, dar un cîmp totuși, de desfășurare a unor elanuri și în care treapta cea mai dramatică era opțiunea, între procesul clarificării și acela al verificării unor caractere în goana nesfîrșită a evenimentelor, pentru martorii cei mai tineri — copiii — perioada respectivă nu putea reprezenta cadrul de dezvoltare cel mai potrivit.

Din punct de vedere psihologic, ca să folosim o formulă foarte frecventă, copiii acestei perioade le este furată

\*) Ed. Tin., 1965.

copilăria, iar reiterarea ei este cu neputință de făcut. Față de această stare de fapt, generația de scriitori crescuți astfel n-a păstrat numai sentimentul pasiv al nostalgiei unei vârste nerealizate în ceea ce avea mai firesc, ci și pe acela al obligației de a da lumii tocmai elementele majore de care au fost frustrați: candoarea și elanul constructiv. Iată cum, fenomenul apare cu atât mai organic în literatura noastră. Căci, pe plan universal, literatura întoarcerii către copilărie are un alt model, acela al returnării inocentelor pe care lumea intereselor exclusiv materiale le refuză. Cartea lui Antoine de Saint-Exupéry (Micul prinț) — este evident una dintre acestea. Literatura mai recentă a fost obligată să caute în această întoarcere o soluție față de problema alienării individului pusă cu atâta forță mai ales în dramaturgie (Ione seu, Beckett, Dittrennatt).

Iată căror probleme își propune și Vasile Rebreanu să le găsească rezolvare prin cartea sa, folosindu-se de o modalitate parabolică dovedită și în alte însemnări pe marginea acestei cărți. Un băiat, vădit predestinat (are dinții pușin ieșiți în afară și deci aerul că zîmbește permanent, pe deasupra poartă, prin nu se știe ce întâmplare, un fes alb), este ales de către un „bătrîn jocheu” să aducă, străbătînd evident un drum lung și presărat cu peripeții, caii aleși de autor ca simbol al purității și candoării. „Omul cu fesul alb” străbate lungi distanțe, mai mult în timp decît în spațiu, și după ce ajunge în posesia cailor, poposind într-un „oraș ultramodern” cu zgîrie-nori de 104 etaje, restituie oamenilor, ca pe o putință de înțelegere a lumii, ca pe unica șansă de a ieși din automatismul cotidian acești cai, pe care generația vîrstnică îi știe numai din șterse amintiri, iar copiii (cum, ni se dovedește) nu-i cunosc de fel.

Ajunsă în acest punct călătoria eroului nostru continuă. Intervine acum o primă inconsecvență, căci se pare că el trebuie de data aceasta să se întoarcă acasă cu obiectele primite în dar pen-

tru prietenii lui, cu obligația de a întoarce metamorfoza „fetiței cu aripi” transformată de teama „vînătorului” (personaje episodice) în rîu, aducînd un singur cal, bătrîn și sorit și acesta jertfei „bătrînului jocheu”. Pe parcurs se petrec mai multe ciocniri cu diferite personaje, dintre care revine doar aceea, cu personajul feminin care, în cele din urmă, își destăinule singur identitatea (destul de străvezie încă de la apariția sa): „moartea”. Povestirea, cum vedem nu prea consecventă, se face interesantă nu numai prin subiect și desfășurare, ci și prin modalitățile folosite de scriitor (personaje-simbol, îmbinarea poemului liric și modalităților basmului popular cu fișele pline de notații realiste), chiar dacă acestea sînt înfățișate tot alegoric și cu satira cea mai crudă, de care nu scapă nici criza limbajului — vezi de pildă dialogul improvizat între tată și fiu, cap. XXXII — și care a creat în literatura străină drame de sine stătătoare, a căror amprentă prea vizibilă devine supărătoare.

Ca și atunci cînd e vorba de numele eroilor, acțiunea se desfășoară tot într-un cadru lipsit de precizări geografice. Singura referință precisă este adusă de autor în legătură cu o intenție, probabil de autoposifire, atunci cînd vorbește de propria sa carte. Iar deficiențele cărții, repet foarte interesantă și de natură să incinte pe cititor, decurg dintr-un viciu care mi se pare de fond, cu atât mai mult cu cît el stă în firea lucrurilor. Scriitorul s-a lăsat depășit de subiectul și de maniera adoptată, încercînd prea mult cartea, în pofida unității necesare, și supralicitând sugestia. „Omul cu fesul alb”, ipostază fragedă a „bătrînului jocheu” încheie lanțul experiențelor prin care trece, cu sentimentul „că nimeni nu avea nevoie de darurile lui, de calul după care umblase atîta și pe care, în sfîrșit, îl adusese. Făcuse un drum lung, un drum ce îl lăsase urme și-l înșingerase buzele și ochii și-l înghenunchea acum. Poate pentru că fusese singur”. Dar sentimentul și oboseala eroului nu sînt și ale cititorului, care simte necesi-

rataea sacrificiului uman pentru stăvilirea cataclismului natural (povestea cu pădurea de ciute în fiăcări) și nu uită • că întregul „oraș ultramodern” a regăsit viața adevărată cu cele mai umane sentimente ale ei:

Eroul are multe din atributele lui Făt-Frumos și prin aceasta personajul devine cu atât mai mult de sine stătător în cadrul literaturii noastre.

Procedeele din basmele noastre, cum s-a mai spus, ca și din alte părți când sînt convertite firesc (Basmul croitorilor cei isteți, de Frații Grimm — apropos de faptul că numai unii oameni au capacitatea de a vedea calii iar alții nu, element care le dezvăluie caracterul și le dezlănțuie drama) pot deveni, așa cum uneori Vasile Rebreanu ne-o demonstrează, modalități care să-i aparțină.

JMECULA DAMIAN

VASILE BABAN : „O raită prin pădurea de întimplări” \*)

După „Uluitoarea dispariție a unui cap liniștit”, „O raită prin pădurea de întimplări” : două titluri, două etape ale aceleiași început care conturează sumarul universului tînarului prozator Vasile Băran.

Încă de la apariția primei plachete de schițe (1965), critica semnala, ca note caracteristice acestui debut, vecinătatea satirei cu însemnarea lirică, a reportajului cu poemul în proză, a observației gazetărești, pregnantă, cu acel difuz al poeziei cotidiene.

Rămas credincios genului scurt, Vasile Băran adîncește, cu a doua carte, aceste linii de profil, estompînd tenta umoristică, dobîndind valențe noi, încercînd drumuri și formule proprii.

„O raită prin pădurea de întimplări”, apărută anul acesta în Editura Tineretului, este o suită de sentimente, unite prin acele puncte de suspensie care uneori măresc puterea de sugestie a momentelor alese.

\*) Eld. tineretului, 1966.

Renunțînd la nota apăsată gazetărească a relatării faptelor, uneori nelindeajuns selectate, tînarul prozator încearcă, prin al doilea volum al său, o investigație în acele trăiri omenești, aparent mărunte, dar încărcate de o semnificație mai plină, mai adîncă.

S-ar putea spune, folosind titlul, că autorul dă „o raită” în psihologic, păstrînd din mișcarea suprafețelor numai rezonanța faptului de viață, numai mișcarea luminii și umbrei, întoarsă înăuntru.

Se remarcă, de la primele pagini parcurse, lapidاریtatea, decojirea momentului, de ceea ce l-ar încălca greoi, inutil — adesea, în simplitate simți truda miniaturistului. Linearitatea, în asemenea schițe, relevă adîncimi și virtuozități autentice și sînt meritorii acestor exerciții pe o singură coardă, lăsîndu-te să întrevezi, să aștepți, cu o nouă carte, abordarea întregului.

„Concertul”, „Trenul”, „Umbra”, „Simfonia pierdută”, „Vara”, „Întîlnire”, „Plecarea tatii” sau „Jocul”, se înscriu printre cele mai bune secvențe ale volumului, tocmai pentru că reușesc să prefigureze acest microcosmos sufletec spre care se apleacă autorul.

Economia de mijloace, lipsa înfloriturilor de prisos dovedesc în reușitele volumului exigența tînarului prozator.

„In seriile de iarnă, după ce umpleam bine soba cu lemne și focul desena pe pereți soldați misterioși, păzindu-ne trupurile lungite în paturi, eu spărgeam cu ochii tavanul, făcîndu-mi alt cer și altă lume din care mă întorceam tîrziu, și tot copil, pentru că nimeni și nici eu nu știam unde fusesem”. („Epilog”).

Dacă ai încerca să povestești subiectul acestor schițe n-ai reuși — epicul rămînd, în cele mai multe, numai ca punct de plecare, ca pretext. În jurul lui rămîn să se fească culorile, ecourile, sugestiile.

Și totuși, așa cum remarca Valeriu Cristea, în cronica sa apărută în „Gazeta Literară”, „numai din impromptu-uri nu se poate încheia o simfonie”. Miniaturalul, schițarea fragilă care

rămîne, adesea, oscilație între liric și epic, simplitatea vecină cu simplismul, din unele schițe, linearitatea — pîndită de sărăcirea de mijloace, de monocord, sînt cîteva observații care se impun la parcurgerea întregului volum. E și aici, în aceste momente, o lipsă de asimilare, o enunțare numai, poate o rarefiere care se face simțită, în unele schițe.

Printre reușitele volumului se amestecă și unele fărîme, între reportaj și notație lirică; aceste momente rămîn constatative căutate, iar metaforele confectionate, trădează acest gen hibrid. „Carpații s-au născut la ora 6”, „Izvorul”, „Ieșirea din adîncuri”, „Șantierul”, sînt cîteva din aceste încercări nereușite, în care faptul de viață apare sărăcit, iar semnificația lirică exteroară.

„Gazetarul trebuie să rețină, din în-deletnicirea lui, numai verva de combatant, înlăturînd graba elaborării, cum și schematismul publicistic util prezenței cotidiene” — nota, în postfața la primul volum, Paul Anghel.

Observațiilor de mai sus, la volumul de debut al lui Vasile Băran, li se pot alătura și acelea aduse de critică, la apariția celui de al doilea.

Tocmai pentru că reușitele recentei plachete de schițe probează calitățile remarcate; de asemenea, pentru că temele, sentimentele majore, pe care le alege tînărul prozator, cer o gamă majoră.

FLORENȚA ALBU

CONST. C. GIURESCU: „Viața și opera lui Cuza-Vodă” \*)

Imaginea lui Cuza Vodă, primul domnitor al României moderne este mereu proaspătă în amintirea și recunoștința poporului român. În istoriografie, ea s-a reflectat totuși cu întîrziere, determinată de menajamentele față de Carol I. Abia în 1903, A. I. Xenopol îi consacra frumoasa mono-

\*) Ed. Științifică, 1966.

grafie, monument de «erudiție și afecțiune».

Arhiva lui Cuza, sechestrată de conspiratori în noaptea detronării, a fost pusă la îndemîna cercetătorilor numai în 1828. Pe baza ei, studii analitice serioase au fost scrise, în special după 1944, asupra unor momente sau aspecte. Lucrarea prof. C. C. Giurescu prezintă, într-o sinteză, personalitatea lui Cuza Vodă, în cadrul evenimentelor dramatice din cei 7 ani de domnie. Folosind un vast material documentar (numai arhiva Cuza clasată de autor cuprinde 59 volume de documente) și întreaga bibliografie, ea reprezintă o realizare a științei istorice și o rezonanță nouă a conștiinței românești.

Două capitole cu conținut biografic, unul, inițial, privind ascendența și cariera înainte de domnie, altul final cu anii de exil și moartea, încadrează miezul lucrării, în care viața lui Cuza se împletește cu opera, domnul apărînd la fiecare pagină în centrul evenimentelor.

Sînt studiate întîi elementele care au precedat unirea: de la conștiința populară străveche sau aceea medievală, cronicărească, de la programul revoluției din 1848 urmat de propaganda exilaților, pînă la dubla alegere a lui Cuza care a marcat abia începutul unirii, desăvîrșită prin contopirea celor două parlamente și două guverne și proclamarea noului stat, în locul Principatelor Unite, sub numele simplu și revelator: România.

Cu limpezimea înlesnită de perspectiva unui secol așternut între evenimente și istoric, sînt expuse obstacolele întîmpinate și eforturile cheltuite de Cuza și colaboratorii săi pentru rezolvarea problemelor cardinale ale aceluia moment: secularizarea averilor mănăstirești, reforma electorală, desființarea clăcii și împrumutarea țărănilor.

Cuza apare ca om al revoluției din 1848, cu sarcina de a realiza programul ei împotriva forțelor feudale care apărau cu îndîrjire și fără scrupule

pozițiile lor de clasă. Apelul la puterile străine era arma de predilecție a boierilor cu deprinderi fanariote.

Pe plan extern, (uza, exceptind Franța, a avut de luptat cu toate marile puteri, găsindu-se mereu în dilemă : fiecare pas care satisfăcea pe una din ele indispucea pe celelalte. Orice abatere de la Convenția din 1858 lipsea țara de suportul ei de drept internațional și totuși marile reforme nu se puteau realiza fără o modificare a acestui act.

Tot timpul, Cuza a avut de luptat cu greutățile financiare. Tot timpul, el, om cu desăvîrșire cinstit, a avut de luptat cu lăcomia și venalitatea, indigene și străine. Cartea evocă episodul picant al comisionului pretins de prietena ambasadorului englez din Constantinopol, o frumoasă grecoaică.

În această luptă, Cuza a dovedit tact și abilitate, patriotism și perseverență și, mai ales, curaj. Nu s-a lăsat intimidat de amenințarea simultană a Turciei, Austriei și Rusiei țariste care, după secularizare, au concentrat forțe militare la granițele țării, nici de cererea Rusiei ca România să fie pusă sub întreita ocupație a puterilor limitrofe. Cuza a apărut constant autonomia țării, asumîndu-și toate riscurile, dar reducîndu-le la minimum cu talentul său politic, de care era conștient : «slăbiciunea noastră trebuie supleată prin abilitate».

O constantă a politicii externe a lui Cuza a fost cultivarea relațiilor cu vecinii. Pagini frumoase evocă tranzitul armelor sîrbești prin țară, pe sub nasul garnizoanei turcești de la Vidin și recunoștința suveranului sîrb, materializată în sabia dăruită lui Cuza, cu dedicația meritată : «amico certa in re incerta».

Cartea stăruie asupra progreselor culturale înfăptuite sub Cuza prin marile acte deschizătoare de drumuri : introducerea legală a literelor latine, învățămîntul elementar obligatoriu și gratuit, înființarea celor două universități etc. Un paragraf este rezervat

atenției lui Cuza față de românii din Transilvania.

Patriotismul lui Cuza, care e dominantă personalității, rezultă masiv din comportările sale : acceptarea domniei ca un depozit sacru, lipsa oricărei veleități de a întemeia o dinastie, refuzul lui de a redobîndi tronul cu ajutor străin (a respins chiar o ofertă franceză), renunțarea de a mai veni în țară chiar după alegerea sa repetată în parlament.

Cartea nu omite nici umbrele din această luminoasă personalitate, nici greșelile lui Cuza. Camarila, care i-a făcut atîta rău prin îndepărtarea unor prețioși colaboratori este prezentată, în frunte cu Cesar Librecht, directorul P.T.T.

Este subliniată greșala lui Cuza de a se fi despărțit de Kogălniceanu, lipsindu-se de aportul marelui său sfetnic în momente decisive. De asemenea, este identificată greșala esențială de strategie politică : declarația lui din mesajul către parlament din decembrie 1865 în care anunța intenția de a abdica. Aceasta a descurajat pe toți sprijinitorii lui, care l-au părăsit în căutarea unor rosturi viitoare. În sfîrșit, nu e uitată nici legătura lui cu Maria Obrenovici, boieroaică româncă, văduva prințului Efreim Obrenovici, care afișa cu ostentație legătura sa cu domnul și aspira să devină principesă a României.

Dar, după vorba lui Kogălniceanu rostită la înmormîntare, «nu greșelile lui l-au răsturnat, ci faptele lui cele mari».

Lucrarea lui C. C. Giurescu, scrisă în stil sever, pe linie clasică, cu simpatie dar fără apologie, încheie lapidar comemorarea la împlinirea unui veac pe care orînduirea socialistă a închinat-o domniei marelui român.

PETRE STRIHAN

## Eugen Ionescu: „Setea și foamea”

de Ioana Lipovanu

**D**upă apariția „Rinocerilor” s-ar fi putut presupune, și unii au și făcut-o, că opera lui Eugen Ionescu „se va înscrie în servirea unei cauze mai generale”. După ce a scris „Regele moare”, Eugen Ionescu ar fi putut fi bănuit că s-a împăcat cu viața și că ar fi dispus și în continuare să-i cînte virtuțile agreabile. Aceste supoziții, parțial contrazise de „Pietonul aerului”, sînt de-a dreptul răsturnate de „Setea și foamea”, cea mai recentă creație a sa<sup>1)</sup>. Aici scriitorul își sintetizează acele idei existențiale din piesele anterioare, eseuri, interviuri sau jurnale intime care îl reprofilează ca pe un adept al teatrului absurdului, în ceea ce are acest teatru mai substanțial ca filozofie și crez artistic.

Fiecare dintre cele trei episoade ale piesei („La fuit”, „Le rendez-vous”, „Les messes noires de la bonne auberge”) conturează cîte o experiență esențială a eului existențialist în fața universului: coșmarul existenței individuale și solitare („Fuga”), imposibilitatea salvării și caracterul iluzoriu al fericirii („întîlnirea”), funcțiunea aberantă a vieții sociale („Liturghiile negre ale hanului ospitalier”).

<sup>1)</sup> Premiera mondială a avut loc anul trecut la Dusseldorf și de curînd piesa a fost inclusă în repertoriul „Comediei franceze”.

<sup>2)</sup> „Note și contranote”.

Simbolurile piesei ne sugerează că omul este o ființă care aspiră funciamente spre fericire, dar a cărei condiție fundamentală este nefericirea. Intre realitate și aspirație există o ireconciliabilă opoziție, căile de comunicare sînt întrerupte nu numai cu lumea exterioară ci și cu sine însuși, nevoia de ideal merge mină în mină cu automistificarea, iar efortul spre esențializare se îngemănează cu imposibilitatea de a descifra esențele obiective ale realității. Solitudinea și viața socială sînt deopotrivă alienante și individului nu-i rămîne decît să treacă prin viață derutat, descumpănit, stupefiat de totala lipsă de sens a existenței sale. Prins în „capcana condiției umane” el este hărăzit unei perpetue „foame și sete” metafizice și condamnat să nu-și poată împlini decît foamea și setea biologică.

Concluzia ultimă pe care i-o sugerează scriitorului această investigație în condiția umană „în genere” vorbește despre vacuitatea ontologică a tuturor lucrurilor și reactualizează o afirmație mai veche de a sa: „totul este vanitate, totul se întoarce în pulbere, totul este compus din umbre. Nu văd alt adevăr. Regele Solomon îmi este stăpîn”<sup>2)</sup>.

Desigur, nimeni nu are cum să conteste validitatea acestei afirmații dacă oste considerată ca o viziune strict personală a scriitorului asupra lumii. Dar Eugen Ionescu rîvnește să fie

„obiectiv în subiectivitate” și, pentru că „microcosmul reflectă macrocosmul”, crede că are șanse ca „lumea interioară” a eului său absolut să devină „simbolul contradicțiilor universale”.<sup>4)</sup> De la această pretenție de generalizare de dincolo de timp și spațiu pornesc toate acuzațiile care pot fi aduse teatrului absurdului. A te încăpățâna să ignorezi orice sens istoric ascendent, să vezi pretutindeni numai nefericire și soluție, să-l consideri pe om o ființă iremediabil derizorie înseamnă să mistifici istoria, lucru de altfel firesc pentru un teatru care se declară programatic, asocial și antiistoric.

În primul episod al piesei, Jean, eroul, se luptă cu propria soartă, încercând să se sustragă unei contradicții existențiale fundamentale: „a fi obligat să trăiești în crepuscul atunci când nu iubești decât zorile”. Împreună cu Maria Magdalena, soția sa, și cu Marta, fiica lor, Jean trăiește într-o locuință umedă, sumbră, sufocantă. Pentru el aici este casa remușcărilor (fantoma Incarnată a mătușii Adeladda îi amintește nerecunoștința), a sentimentului de culpă, tipic existențialist, care îl urmărește până la tortură (în flăcările din sobă apare imaginea unei femei care-i imploră ajutorul, dar pe care el nu are curajul s-o salveze), a formelor paroxistice de silă și teamă existențiale. Jean și Maria Magdalena se integrează fiecare, ca trăire și aspirație, în tiparele de psihologie a sexelor de mult fixate de o literatură și o psihologie idealiste. Femeia își dorește un cămin liniștit, este gata să accepte banalul și chiar să-l transfigureze idilic pentru că maternitatea și calitatea de soție îi sînt singura vocație. Bărbatul este mereu nemulțumit, pretinde că în înfruntarea cu universul are nevoie de mult mai mult decât de o viață tihnită și de niște sentimente durabile, încearcă să evadeze.

Ideea singularizării în univers (eroul nu vrea să repete destinul altor oa-

) *ibidem*.

meni și își dorește un drum care să fie numai al său), vocația marilor sentimente (numai „bucuria debordantă” și extazul” i-ar putea împăca cu viața), aspirația spre un ideal intangibil (Jean visează o locuință de azur, suspendată în aer într-o țară a cărei legi să interzică moartea), capacitatea de a jertfi totul acestui ideal (eroul este gata să-și părăsească familia, să-și sacrifice sentimentele, amintirile) alcătuiesc profilul moral și spiritual al unui căutător de absolut. Tema aspirației către absolut, veche și rodnică în literatura universală<sup>5)</sup>, rodnică în sensul că a generat capodopere, este aici chemată să accentueze contrastul dintre elanul spre totalitate și nimicnicia realizării și să-i înlesnească scriitorului susținerea tezei despre „derizoriul ființei omenești”<sup>6)</sup>. În realitatea exterioară nu există nici o posibilitate de salvare, dar nici măcar eroul însuși nu este făcut pe măsura aspirațiilor lui. Jean nu are nimic din tăria de caracter a unui martir al absolutului, a unui „Brand”, de pildă. El nu este asemenea lui „Caligula” un titan al aspirației spre imposibil, ci un simplu maniac al imposibilului.

În episodul al doilea, Jean pare că a ajuns în sfera imponderabilă a înălțimilor visate, deci că și-a împlinit chemarea vitală. Curând ași dă, însă, seama că nu poate trăi fără tovarășa sa de viață, pe care, acum, după ce a părăsit-o, o confundă cu propriul său ideal de fericire. Abia eliberat din universul terifiant care îi transformase viața într-un infern, Jean începe să-și i-egrete existența abandonată și, împreună cu ea „tristețea”, „nostalgia”, „teama”, „remușcărilor” și chiar „spaima de moarte”, care îi era „pavăza cea mai puternică”. Fericire înseamnă pentru el numai „speranță”, „așteptare în certitudine”, pentru că idealul o dată realizat îl nemulțumește, când nu devine de-a dreptul o sur-să de nenorocire. Prezentul este pentru erou un pretext de a rîvni viitorul, dar viitorul

<sup>5)</sup> „Nu anumite societăți mi se par derizorii, ci omul” scria Eugen Ionescu în „Note și contranote”.

o dată devenit prezent el își întoarce idealul spre trecut. Personajul lui Ionescu trăiește, *sui generis*, raportul existențialist dintre individ și timp. Timpul nu este un aliat care să confere existenței umane o dimensiune constructivă, ci o realitate ostilă. Veșnica insatisfacție poate deveni o sursă pozitivă atunci când stimulează tendința de auto-depășire și aspirația spre un ideal care să poată fi împlinit în decursul vremii, în cazul lui Jean, care nici nu urmărește un țel anume, ea nu este decât un *spleen* metafizic infructuos, din pricina căruia eroul își risipește durata existențială, fără nici un sens, dezordonat, haotic.

Ferecat în propria subiectivitate, Jean nu se mai poate descurca nici în spațiu. Peisajul în care evoluează, când de o ireală transparentă, când de o dezolantă opacitate, nu are o existență obiectivă ci este materializarea unor stări de spirit obscure, pornite din străfundurile conștiinței. Țara făgăduinței se dovedește pînă la urmă o vale a plingerii (cînd își dă seama că a ratat întâlnirea cu idealul, Jean se simte din nou înlănțuit de „câmpii cetoase” și de „mlaștini”, pentru că „totul se schimbă cînd speranța se întunecă”), populată de oameni a căror viață este lipsită de justificare. Cei doi paznici de muzeu pe oare îi întâlnește eroul își pot suoorta existența numai pentru că nu se încumetă să contemple contradicțiile abisale ale ființei omenești (Jean : „ce divorț între gîndire și viață, între mine însumi și mine însumi”) și nu atribuie foamei și setei decât un sens biologic, care poate fi oricînd tratat cu „supă” și „vin”.

În cel de al treilea episod, Jean ajunge la un fel de aninăstire-han, instituție cu multiple rezonanțe istorice și sociale (în decursul vremii a slujit și ca „închisoare, colegiu, cazarmă, fortăreață”), în care personajele, călugării nereligioși, trăiesc la modul simbolic și mitic „permanențele istoriei”.

Din discuțiile dintre Jean și călugări se desprind două viziuni opuse asupra lumii, ambele eronate sau în

cel mai bun caz trunchiate din cauza excesivei lor subiectivități, mod pentru Eugen Ionescu de a spune că nici individual nici în colectiv nu putem desluși adevărul obiectiv, în timp ce lui Jean existența omenească îi pare un tragic pustiu, călugării se automitifică în sens invers, supralicitând excepționalul, incredibilul, senzaționalul.

Numitorul comun al acestor două viziuni este experiența socială. Mecanismul social are, în concepția lui Eugen Ionescu, menirea absurdă de a distruge convingeri, de a inversa personalități, de a aboli criterii, de a mistifica, sub aparenta acțiune de demistificare, ideea de libertate).

Pentru a-l tămădui pe Jean de el însuși, călugării îi prezintă un spectacol de „educare prin reeducare” din care să învețe cum se pot oamenii elibera de obsesii și aspirații. Demnitatea și dorința de libertate a celor doi prizonieri, Tripp și Brechtoll, aduși în scenă fiecare în câte o cușcă, sucombă cînd setea și foamea la care sînt supuși devin insuportabile. Pentru a-și căpăta hrana, Brechtoll (prin intermediul acestui personaj Eugen Ionescu își continuă polemica cu Bertolt Brecht), spirit materialist, este constrîns să creadă în Dumnezeu, iar evlaviosul Tripp să-i nege existența. După scena teatrului în teatru, călugării încep să-i aplice lui Jean măsurile pedagogice ale spectacolului lor didactic. Pentru că „nimeni nu poate fi dispensat de serviciul social”, eroul va fi obligat să-și stăvilească elanurile de peregrin nefericit și să servească, un timp poate interminabil, supa călugărilor, ca și el veșnic flămînz și însetați.

Cu toate relele vieții sociale, „capcana socială” pare mai suportabilă decît „cușca solitudinii”. Serviciul social i se impune eroului „ca să se simtă el însuși mai bine” și singur recunoaște că în trecut „a trăit momente mult mai neplăcute”.

5) Vezi și episodul cu „La Mere-Pipe” din „Ucigaș fără simbric”.



Această concluzie a piesei nu ne poate însă face să afirmăm o dată cu Hans Schwab-Feliseh, cronicarul de la „Theater heute” (nr. 2/1965) că „Setea și foamea” ar dovedi din partea autorului ei „o crescută atitudine politico-socială”. Eugen Ionescu interpretează condiția socială a omului cu un sentiment al derizoriului și cu o vocație a persiflării care neagă existența oricărei tendințe sociale raționale și constructive. Teoria sa aparține ca regn filozofiei idealiste (societatea este privită ca o entitate, conform maximei după care se conduce scriitorul: „condiția umană guvernează condiția socială și nu invers”<sup>9)</sup>), ca gen filozofic: existențialiste (călugării care prin viața laolaltă și-au „extirpat germeii conflictuali” reactualizează ideea heideggeriană după care „în modul de a fi ca alții” ne descărcăm de poverile noastre ontologice, dar trăim o existență superficială, neautentică), iar ca specie filozofiei absurdității existenței. Literatura absurdului, cea care proclamă ideea absurdității existenței omului în univers, se situează, prin nihilismul ei total și prin pesimismul ei fără ieșire la limita literaturii existențialiste. Și personajele lui Sartre sau ale Simonei de Beauvoir trăiesc sentimentul eșecului sau al „greței” existențiale, dar ei au cel puțin posibilitatea opțiunii, a alegerii căii prin care să-și creeze propria esență. În „Setea și foamea” teza sartriană „existența umană precede esența” este inversată. Jean este propulsat în lume de complexe sale metafizice (sete de absolut, suferință de a trăi, spaimă de moarte), ei nu se angajează în mod lucid „într-o situație fizică și socială” care să devină „punctul său de vedere asupra lumii”, cum spune Merleau-Ponty, ci este captat în anumite situații (ca aceea a prestării serviciului social) și le trăiește fără voia lui.

Jean este ca și personajele lui Beckett o ființă jalnică în fața forțelor cosmice și ca și ele trăiește atrocitatea

<sup>9)</sup> „Note și contranote”.

raportului dintre eu și univers. Dar, spre deosebire de acestea, viața lui interioară nu este atrofiată, el nu așteaptă într-o stare de resemnare larvară ca moartea să i se infiltreze în sînge și spirit, ci suferă („ca o rană vie”), se zbuțumă, acționează să se salveze. În aceasta constă ascendența umană al personajului ionescian față de cel beckettian. Eugen Ionescu are, însă, ca și Samuel Beckett o inteligență distructivă care, pătrunzând prin lucruri, le dezagregă și reține numai pulberea, nimicul. Zbaterea eroului său se dovedește inutilă și „Setea și foamea” este o variație pe tema „deșertăciunea deșertăciunilor și totul este deșertăciune”. Egoismul este o vanitate, iar unicitatea o iluzie: Jean, care pornise în lume cu convingerea că nu seamănă cu ceilalți oameni, ajunge să implore lacrimile de compătimire ale celor doi paznici de muzeu și, în cele din urmă, să se integreze într-o umanitate, o și el, incapabilă să-și cunoască natura și scopul. Evanescente se dovedesc și remușcărilor și sentimentul de culpă: în episodul ultim, Jean abia își mai aduce aminte de mătușa Adelaide. Anumite scene ale piesei ne îngăduie să vorbim și despre derizoriul sentimentului religios: călugării, care îi spală lui Jean picioarele, și **Maria Magdalena**, care, împreună cu **Marta**, pornește în pelerinaj în căutarea lui, par a sluji un neajutorat Isus al disperării. Fericirea este „Fata morgana” mereu provocatoare și totdeauna intangibilă; virtualitatea fericirii există pretutindeni, materializarea ei nicăieri. Speranța, singurul mobil al existenței lui Jean, este mereu o formă de automatizare și, sub acest aspect, „Setea și foamea” poate fi considerată un „mit al lui Sisif” al speranței.

În această lume de himere, singura certitudine rămîne iubirea. Departele unul de celălalt, Jean și Maria Magdalena trăiesc poemul „dragostei nebune”. Eroul, care visase să depășească tihna mic-burgheză, ajunge la concluzia că singurul anestezic al suferinței existențiale este solitudinea familială. În

crederea în iubire, considerată ca o formă posibilă de comunicare și mutualitate este singura valoare pozitivă pe care o promovează piesa.

Formula dramatică corespunzătoare comunicării unui conținut cu un caracter atât de subiectiv este „drama pură”, după cum o denumește însuși Eugen Ionescu. Scriitorul urmărește să-și pună personajele față în față cu condiția disperată a existenței umane, nemijlocit, prin comunicarea nudă a unei experiențe de trăire. Disprețuind determinările exterioare ale conflictului dramatic (apartenență socială, cadru istoric), Eugen Ionescu, ca de altfel toți reprezentanții teatrului absurdului, renunță la intrigă, la caractere, la relații obiective de cauză-efect. Piesa este ca structură o înlănțuire de stări de conștiință, contradicțiile interioare ale eroului devenind principalul mobil al acțiunii. În câteva rânduri, scriitorul s-a îndepărtat de la acest crez artistic declarat, abordând o modalitate dramatică mai realistă. În „Rinocerii”, de pildă, Beranger se definea pe sine raportându-se la o realitate exterioară lui, iar conflictul dramatic izvora din confruntarea dintre erou și mediul social înconjurător.

„Setea și foamea”, ca mai toate piesele lui Eugen Ionescu, vădește tendința dramaturgului de a crea un teatru „iraționalist”, „oniric”. Eroul său plutește printre „umbrele” lucrurilor și fenomenelor ca într-un vis. Viața este ea însăși un vis, ne sugerează piesa, reluând astfel o temă de celebră carieră în literatura universală. Jean abia mai poate distinge realul de ireal, ființa de neființă : în episodul întîlnirii ratate, este gata să confunde imaginea femeii pe care o așteaptă cu „vîntul”, cu „un joc de lumină”, cu „umbra unei aripi de pasăre”. Imaginația eroului naște realitate, impulsurile sale onirice determină viitorul și cititorul nu mai poate separa viața de ficțiune, de ficțiunea din ficțiune. Jean fugise de acasă profitând de un moment de neatenție din partea Măriei Magdalena. În episodul al doilea, își

închipuie, însă, că se despărțiseră cu consimțămîntul ei și că îi și explicase drumul pe care urmau să se întâlnească. O părăsise bătrîna, dar și-o imaginează tînără, frumoasă. La sfîrșitul piesei, Maria Magdalena îl va regăsi într-adevăr pe Jean și apariția ei fizică și vestimentară va fi aidoma imaginii pe care, printr-o falsă memorie, și-o făurise eroul.

Abolind realitatea obiectivă, Eugen Ionescu își propune în schimb să „figureze nonfigurativul”, să „exprime inexprimabilul”. Scriitorul discreditează gîndirea rațională și logica discursivă, în schimb reabilitează intuiția, stările tulburi, semiconștiente, neagă capacitatea de exprimare a cuvîntului ca atare, dar are încredere în plinătatea inefabilă a imaginii poetice. Descrierea pe care Jean, în episodul al doilea, o face soției-ideal, alunecînd printre cuvinte și asocîndu-și imagini, reușește să sugereze profilul ei -moral („ai spune o capelă în vîrfurile unei coline, nu, un templu care răsare pe neașteptate în pădurea virgină...”), să sesizeze inefabilul („ochii ei sînt de ceață, nu, foarte clari, nu, întunecați, o privire profundă, fugitivă, prezentă, absentă, de culoarea unor anumite vise, o privire blindă ca apa unui riu vara”), să rețină ceea ce este pentru erou esențial și unic („s-ar putea să existe la ea o anumită alterare a trăsăturilor, dar expresia ei va fi întotdeauna aceeași”, „nimeni nu suride ca ea”).

Situîndu-și personajul, ca și supra-realiștii, la granița dintre conștient și subconștient, Eugen Ionescu reușește, într-adevăr, să surprindă o anume realitate psihologică subiacentă, dar opoziția pe care scriitorul o stabilește între cunoașterea rațională și cunoașterea intuitivă este un pseudoconflict anacronic, în definitiv, pentru o mai exactă și mai subtilă cuprindere a fluxului interior, aceste două forme de cunoaștere pot și trebuie să conlucreze. La noi. Camil Petrescu a teoretizat asupra necesității de a sintetiza în literatură aceste false contrarietăți. Dincolo de unele mobiluri idealiste, cu ră-

dăcini în filozofia lui Husser), a pledoariei lui Camil Petrescu pentru „drama absolută”, reținem ideea sa de a crea eroi la care gândirea și trăirea, intelectul și pasiunea să nu se mai afle în raport de opoziție ci de directă proporționalitate, la care luciditatea să nu mai frneze sentimentele ci, dimpotrivă, să le dea un plus de intensitate. Acest corectiv nu-l facem pentru Eugen Ionescu, care, în deplină cunoștință de cauză, adoptă o formulă literară plină de contradicții idealiste, ci pentru a sublinia o modalitate artistică mai modernă și mult mai firească de abordare a vieții psihologice.

Rolul mare acordat hazardului, la care se adaugă fantezia și inventivitatea proprii dramaturgului, fac ca din punct de vedere scenic teatrul ionescian să continue să fie cu această piesă un teatru al îndrăznelii, un teatru în care orice se poate întâmpla: prezențele interioare să se materializeze, închipuirile să se întrupeze aievea, simbolurile să se concretizeze. Mima, pantomima, decorurile, accesoriile, jocul subtil al luminii sint chemate, ca de obicei, să fie tot atâtea cirje ale cuvântului, dar să și compună împreună cu el imaginea scenică vie, elocventă și să ofere realizatorilor spectacolului un prilej de a-și verifica și stimula calitățile.

În fața publicului parizian „Setea și foamea” a reeditat destinul primelor piese ale lui Eugen Ionescu. Spectatorii au fost la început derutați, mulți chiar revoltați. Fluierăturilor, apostrofelor, plecărilor ostentative le-au urmat săli pline și aplauze entuziaste.

În contextul dramaturgiei ionesciene „Setea și foamea” îmi pare mărturia cea mai patetică și mai contorsionată a personalității spirituale paradoxale și

mereu neliniștite a autorului ei. În plan literar, ea ne prezintă un scriitor stăpînu pe mijloacele sale de expresie, capabil să-și reconstruiască cu virtuozitate propriul univers, să descompună în nuanțe fine trăirile omenești și să și ajungă la sinteze psihologice (mătușa Adelaida este un prototip al convertirii refulărilor în megalomanie).

Din punct de vedere artistic, piesa are, însă, și vicii, care, în mare măsură, țin de însăși vulnerabilitatea formulei literare a teatrului absurdului. Scriitorul își cheltuiește verva și imaginația, utilizează o bogăție de situații și procedee ca să exprime mereu aceleași idei despre damnațiunea irevocabilă și universală a omului. Persistența în a reduce personajele exclusiv la dimensiunea lor metafizică, perseverența în a selecta numai aspectele de viață care îl obligă pe om la nefericire duc inevitabil la o forțată îngustare tematică și dau piesei lui Eugen Ionescu, ca și teatrului absurdului în general, un anume caracter tezig, în ciuda formelor lor ultrasensibile și saturat poetice de exprimare. Eroul, marionetă a impulsurilor sale transcendente, pradă unor trăiri pe care singur nu le mai pricepe, își pierde nu numai din complexitatea omenească ci și din forma de persuasiune. Tinguirea metafizică pe care Jean nu ostenește să o psalmodieze în fiecare episod este una din sursele prolixității piesei, defect sesizat de majoritatea cronicilor care i s-au dedicat.

„Setea și foamea” este o operă bogată în sensuri și semnificații. Discutindu-se pe marginea ei se vor putea stabili filiații în literatura universală, se va putea vorbi despre viciile și virtuțile unei formule literare, se va urmări zbuciumul unei inteligențe care își ridică singură stăvili și-și folosește toată abilitatea ca să nu le depășească.

— din țară —

Reviste noi

„ARGEȘ” — „ASTRA”

Apar neconținut puncte luminoase pe harta culturală a țării, ca o firească urmare a politicii înțelepte a Partidului Comunist Român. Fiece nouă publicație care ia ființă într-un alt centru economic și industrial din țara noastră constituie o dovadă grăitoare că pulsația intensă a vieții spirituale a patriei socialiste este în continuă și consonantă evoluție cu bogăția tradițiilor culturale ale poporului.

La Pitești, în inima Argeșului, a apărut o revistă cu caracter politic-social și cultural, care poartă numele regiunii : Argeș. Această publicație lunară, cu un profil variat, își propune să devie oglinda fidelă a vieții contemporane, desfășurate sub zodia socialismului pe plaiurile legendare ale vechii Țări Românești, rîvnind să se facă ecoul „celor mai înaintate tradiții populare, istorice și culturale ale regiunii”.

Apărut în condiții grafice atrăgătoare, acest prim număr al Argeșului înmănunchiază o seamă de fotomontaje — î, legătură cu vizita conducătorilor de partid și de stat în regiune — articole și cuvinte de început dintre care se cuvine să remarcăm pe acela al mereu tînărului maestru, Tudor Arghezi, odată cu promisiunea sa de a încredința paginilor noului lunar viitoarele sale „bilete de papagal” ; poeme semnate de I. Bănuță, Cezar Baltag, G. Cristea-Nicolescu, proză de doi tineri talentați ca M. Diaconescu și Ionîță

Marin, comentariile criticului Șerban Cloculescu, numeroase note, recenzii, o cronică literară (semnată de M. Bucur și P. Gorcea). Pagini întregi sînt consacrate în noua publicație piteșteană discuțiilor cu caracter științific (referitor la coordonatele cercetării științifice), dezbaterilor cu caracter teoretic, folosind o argumentație competentă, în legătură cu valorile tradiționale ale artei noastre populare (un exemplu elocvent îl constituie pagina închinată dansului străvechi al călușarilor), reportaje sau discuții referitoare la relația dintre tradițional și modern — de data aceasta în domeniul arhitecturii — etc., toate acestea tînzînd să ofere o imagine cît mai complexă a preocupărilor cu caracter social, politic și artistic din viața regiunii, pe care tînăra revistă s-a străduit să le înfățișeze cît mai atrăgător.

La Brașov, alt centru important din țară, de o necontestată și bogată tradiție culturală și etnografică, a văzut lumina tiparului (tot în cursul lunii iunie, anul acesta), o nouă revistă lunara De componență variată și cuprinzătoare în sumarul său, aptă să rețină manifestările reprezentative din viața regiunii pe tărîmul științei, literaturii și artei, noua revistă apărută în vechiul oraș al diaconului Coresi se numește Astra și, la aproape o sută de ani de la apariția străbunei sale, vechea revistă a Asociațiunii transilvane pentru literatura română și cultura poporului român, de la Brașov și Sibiu, ea caută să înnoade tradiția cu ritmul contemporanității. Au fînut să salute apariția Astei, maestrul Tudor Arghezi, care-i

urează „O bună dimineață pe viața întreagă”, acad. Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor din R. S. România în articolul său „Semnificații multiple”, din care desprindem : „Semnificațiile ce se leagă de acest eveniment sînt multiple. Ele sînt nu numai expresia alcătuirii noastre sociale, ci răspund din secol în secol, în urmă, în istoria poporului român”, scriitorul Ion Pas („Treburile și putem”), poetul Eugen Jebeleanu („O floare pentru Astra”), acad. C. Daicovicu, Tiberiu Brediceanu, Anton Breitenhofer, Bălogh Edgar, prof. Al. Dima și alții.

Un interesant colocviu pe tema „Știința, dimensiune a epocii noastre”, la care participă reprezentanți de vază ai activității științifice din regiune, un reportaj-eseu despre „Intimitatea mașinilor”, o pagină consacrată discuțiilor în jurul arhitecturii orașului, probleme de învățămînt, dezbateri pe teme muzicale, teatrale, cinematografice, cîteva pagini de literatură în care citim poeme de Al. Gherghinescu-Vania, Daniel Drăgan, Hans Schuller, Darie Magheru, St. Stătescu și alții, proză semnată de Radu Tudoran, diverse articole, cronica literară (pentru început destul de completă, dar sperăm pe viitor mai îndrăzneată, mai obiectivă), recenzii, un frumos poem despre România al poetului grec Nikos Pappas, care ne-a vizitat de curînd : „Elogiu României”, alături de interesanta evocare pe care acad. Emil Pop o face doctorului etnograf și naturalist, mare patriot și om de cultură, Ilarie Mitrea, și, în fine, grija redacției de a prezenta texte inedite de un incontestabil interes și o neîndoiosă utilitate, aparținînd unor personalități de seamă ale culturii și științei românești, legați de trecutul Brașovului, cum sînt Lucian Blaga (într-o evocare vibrantă a poetului. Gherghinescu-Vania) ori Sextil Pușcariu („Mărturie lingvistice ale continuității”) toate acestea, — ca să ne oprim aici cu enumerarea — vădesc inițiativa lăudabilă a noii publicații lunare de a se dovedi „puternic ancorată în actualitate”, „menită să stimuleze și să afir-

me noi energii creatoare, să sporească și să facă mai rodnică activitatea entuziastă dusă de numeroasa intelectualitate din regiune”, cum se spune în „îndemn”-MZ Comitetului Regional Brașov al P.C.R.

Totodată, încă de la primul ei număr, revista brașoveană, prin unele dintre articolele și textele inedite citate mai sus, se străduie „să participe la valorificarea și continuarea pe o treaptă superioară a tradițiilor progresiste ale culturii românești”.

Urăm nollor reviste „Argeș” și „Astra”, succes deplin la traducerea în fapt a dezideratelor nobile pe care le au în față și spor la lucru.

V. R.

— de peste hotare —

„Voprosi literaturi”, nr. 5/1966

Srului anchetelor organizate de revistă în ultimul timp continuă și în acest număr cu alte două, și anume : o anchetă printre scriitori despre critică și critici și o anchetă printre cititori despre tematica literaturii și operele preferate.

La prima anchetă răspund în majoritate scriitorii cu un „stagiu” recent în literatură, nume puțin cunoscute cititorului nesovietic. Părerile poartă pecetea unor reacții subiective, exprimă deziderate personale și, firește, se supun greu unei clasificări și nu oferă date suficiente din care s-ar putea desprinde o imagine de ansamblu a criticilor literare sovietice de azi, văzută de scriitori.

O notă cvasi-comună tuturor răspunsurilor constă în sublinierea necesității de a depăși pînă la capăt schematicul și vulgarizarea dogmatică, precum și în accentuarea priorității esteticului în interpretarea fenomenului literar. Punctul slab al criticilor, spune V. Atesionov, constă în neglijarea analizei lucrărilor literare ca opere de artă. Fără

a subaprecia necesitatea exegezei sociologice, cunoscutul prozator și dramaturg subliniază cu putere latura estetică în exercitarea criticii. Aceasta nu înseamnă însă că sarcina criticii s-ar reduce la canonizarea unor dogme estetice ; dimpotrivă, după A. Baltakis, efortul ei trebuie îndreptat spre interpretarea creatoare a nollor fenomene ce determină evoluția literaturii contemporane înaintate, a proceselor ce au loc în literatură, a conținutului și tendințelor lor.

Scritori aparținând literaturilor naționale au exprimat preocupări serioase față de slaba exigență estetică la unii critici, neglijarea particularităților fiecărei opere literare (limbă, stil, compoziție); Cinghiz Almatov spune că ușurința cu care sînt adesea amnistiate rebuturi literare evidente nu este altceva decît o concesie făcută prostului gust, și face un rău serviciu educației estetice a cititorului, frînînd totodată și dezvoltarea literaturilor naționale.

Păreri diverse s-au exprimat cu privire la definirea criticii ca gen, cu tendințe spre delimitări uneori prea riguroase. Pentru unii critici este artă, pentru alții criticul e gînditor, exeget care operează cu categorii filozofice, lingvistice etc..

Pentru N. Korjavin critica este „un gen mediat al literaturii”. La fel și pentru E. Vinokurov, criticul e un scriitor cu un ascuțit dar al analizei, cu o bogată intuiție artistică, actul critic nu e un simplu comentariu ci o operă artistică de sine stătătoare. Poetul cere criticilor un stil propriu, colorat, considerînd că ar trebui să i se restituie acea muzicalitate a stilului, despre care vorbea Flaubert, și care nu contrazice nici spiritul său analitic, nici precizia expresiei.

Alții consideră că actul critic presupune analiză profundă, erudiție vastă, capacitate de a opera cu concepte filozofice, multă perspicacitate (E. Samoilov) — deci presupune un critic-gînditor, și în orice caz talentat. Ideea este corectată de Vădim Kojevnikov, pentru care un critic talentat e acela care vede

literatura „cu ochii creatorului dar și ai gînditorului”, subliniind că în ultimul timp critica a devenit mai îndrăzneată, mai competentă, mai rafinată.

Raporturile critici-scritori ? Problema n-a putut fi, desigur, evitată. În mai multe răspunsuri se sugerează că pentru critici, cititorul, și nu scriitorul, trebuie să devină obiect de cercetare.

Criticul trebuie să cunoască rezonanța operei literare în rîndul cititorilor. Obiectul criticii nu este „educarea scriitorului ci a cititorului” (N. Korjavin); criticul nu poate fi conceput ca un fel de arbitru de înot care dă, din barcă, scriitorului-înotător sfaturi și îl urmărește să nu calce vreo regulă (I. Trifonov); M. Ibraghimov consideră, însă, că un critic trebuie să fie „prietenul spiritual, sfătuitorul scriitorului, evident, dacă merită aceasta”.

Ceea ce se desprinde din această anchetă e dorința scriitorilor de a vedea critica debarasată de „complexe” și concepții depășite, de a interveni creator și competent în procesul dezvoltării literaturii în etapa actuală, cu erudiție, subtilitate, cu exigență estetică comunistă.

Cea de a doua anchetă a fost organizată în rîndul cititorilor din Moscova, Leningrad, Saratov, Tbilisi, Kiev, Tula, Orenburg și alte orașe. Au fost puse trei întrebări, în formularul de anchetă : Ce opere au intrat în fondul clasic al literaturii sovietice ? Dacă literatura reflectă destul de larg și profund realitatea contemporană ; ce probleme cer o atenție specială din partea scriitorilor ? Ce a plăcut mai mult din operele apărute în ultimii ani ? S-au primit o mie de răspunsuri și ceea ce relevă îndosebi revista sînt sugestiile tematice ale cititorilor. Prevalează temele privind relațiile umane socialiste, în sensul cel mai larg al cuvîntului : relațiile familiale, problemele tinerei generații în contextul transformărilor din viața contemporană, problemele intelectualității, aspectele etice în procesul democratizării conștiinței a vieții sociale, și multe altele. Sondajul e interesant și prin faptul că oferă o imagine

interesantă, deși incompletă, desigur, a nivelului cititorilor sovietici de azi, confirmând odată mai mult cunoscuta lor pasiune pentru literatură și relevând totodată un diapazon larg de preocupări, pe care le-ar dori reflectate în literatură; sînt preocupări ce poartă amprenta ritmului intens și înnoitor al vieții de astăzi, marcat de uriașele progrese ale gândirii științifice și tehnice, și care irumpe prin toți porii vieții sociale.

I. P.

„II Mulino”, nr. 153—154/1966

Dintre numeroasele romane apărute recent în Italia, două mai caracteristice sînt analizate de Renafo Barilii, în numărul 153—154 al revistei lunare „II Mulino”, editată la Bologna. Criticul, în articolul său intitulat „Două romane simetrice”, se ocupă mai în-țtii de „Mașina mondială” de Paolo Volpone, roman încununat cu premiul literar „Strega”. În lucrarea sa epică anterioară, „II Memoriale”, Volpone își plasase acțiunea în viața de fabrică, cu problemele muncii la banda rulantă și cu celelalte constrîngerii inerente industriei capitaliste. În „Mașina mondială”, nu mai este vorba de alienarea obișnuită în civilizația tehnică apuseană. De data aceasta, tema lipsită de modernism, predominantă de natură, se desfășoară la țară. Figura centrală, un fermier activ, lipsit de inerție, generos, dușman, al moralei ipocrite și formaliste, se lovește de autoritățile constituite cărora le declară război fățiș. În luptă cu ele, anticonformistul curajos, cu idei progresiste cade învins.

În al doilea roman examinat de Barilii și anume „Patronul” de Giofredo Parisi, situația diferă fundamental. De unde în „Mașina mondială” protagonistul era inițial puternic iar fundalul social rural primitiv, în romanul lui Parisi, un timid provincial

ajuns în metropolă se zbate sufocat într-un mediu sistematic organizat pentru exploatarea celor lipsiți de mijloace. Este prezentat un caz special de alienare progresivă: patronul întreprinderii industriale exercită o violență morală asupra salariatului care vrea să parvină. Acesta din urmă, condus de alții, victimă a unor raporturi de subordonare neobișnuite, pe planul familiarității și al unei false amicitii, ajunge să se căsătorească cu o femeie anormală, arlerată mintal. Romanul cuprinde o fină analiză a mentalității complexe a unui patron modern care se folosește de paternalism, de un spirit în aparență umanitar, spre a-și ajunge scopurile sale.

Despre un al treilea roman, scrie Giancarlo Vigorelli în săptămînalul milanез TEMPO (nr. 3 din 19 ianuarie 1966). La această răspîndită revistă colaborează regulat și Salvatore Quasimodo, marele poet, cu așa-numitele sale „colocvii” pe subiecte de actualitate, în fascicolul de față, Quasimodo tratează despre problema școlară în Italia. Vorbește despre prostituția din acea țară precum și despre una dintre regiunile meridionale, înapoiată economicște însă bogată în frumuseți naturale, în artă și poezie.

Vigorelli face o serie de observații asupra romanului scriitorului multilateral Arbasino: „Mulțumiri pentru splendorii trandafiri”, apărut în 1965. Arbasino a debutat în 1959 cu o culegere de nuvele, urmată de numeroase alte opere în diferite genuri literare. El se dovedește mai degrabă eseist și cronicar decît scriitor epic, atît în lucrări narative anterioare ca „Frații italieni” cît și în ultimul său roman „Mulțumiri pentru splendorii trandafiri”, care cuprinde multe date autobiografice și episoade din viața de teatru a autorului.

J. M.

## OPERA UNUI MARE POET

**A**pariția unui masiv volum de versuri de Lucian (Blaga constituie un frumos act de cultură. Cititorul are sub ochi aproape întreaga creație poetică a unui mare poet, de la Poemele *luminii* (1919) până la ultimele versuri postume, aflate printre manuscrise. Noua ediție depășește cu mult pe aceea „definitivă” (1942), înglobînd versurile din volumele *Nebănuitele trepte* (1943) și *Poezii* (1962), urmate de *Alte poezii* publicate în diferite periodice, îngrijitorul ediției, George Ivașcu, a precedat volumul de un studiu introductiv iar la fine a introdus numeroase *Note* (cuprinzînd în genere ecouri din presa vremii la apariția volumelor de versuri), o bibliografie selectivă (din care au fost eliminate doar gîngăvelile unor comentatori de extrema dreaptă), un indice alfabetic după titlu, un altul după primul vers. Cuprinsul păstrează criteriul așezării în volume.

*Introducerea* știe să solicite atenția cititorului ; ni se oferă un film cronologic al vieții și activității poetului, se dau extrasele cele mai semnificative din critica vremii. Procedul este adecvat. Pe lângă faptul că presupune un mare volum de muncă (cercetarea presei din epoca 1914—1964), el dă posibilitatea cititorului de a-și forma o părere proprie din amplul dosar critic. Nu lipsesc nici opiniile mai noi, din studiile lui N. Tertulian sau monografia lui Ov. S. Crohmălniceanu, care au cercetat opera poetului în lumina marxismului. Cititorul are deci la îndemînă textele și documentele principale. Un alt merit al studiului introductiv este acela de a fi scos opera lui Blaga din categoria în care, abuziv și interesat fusese încadrată, aceea a tradiționalismului. G. Ivașcu vede în Blaga — ca și E. Lovinescu — un modern.

O altă dificultate, căreia au a-i face față toți cercetătorii operei lui Blaga, este dualitatea filozof-poet. într-adevăr, scriitorul a publicat numeroase cărți de filozofie în care predomină elemente idealiste. De aceea, mulți critici au pornit de la ideile filozofice — fie că le aplaudau, fie că le negau — urmărind să le redescopere apoi în poezie. G. Ivașcu a fost printre puținii care au înțeles că nici un poet autentic nu-și exemplifică ideile filozofice cu poezii, că procesul însuși al creației artistice nu poate fi acesta, lîn realitate, cele două zone, fără a fi deplin despărțite, sînt autonome : poeziile lui Blaga nu sînt exemplificarea versificată a lucrărilor sale filozofice, ci un mod de expresie al sensibilității proprii. Evident, opera poetică nu poate fi ruptă, izolată, de cea filozofică, dar nici adusă în subordinea acesteia din urmă.

Spuneam că *Introducerea* aduce elementele necesare înțelegerii poeziei lui Lucian Blaga. Poetul s-a născut la 9 mai 1895 în satul Lan crăm de lângă Alba-lulia. Debutează în 1910, la cincisprezece ani, firește, cu versuri. Dar e atras, încă din liceu, de filozofie, formîndu-se sub influența lui Kant, apoi a lui Bergson. La Viena (1916) ia contact cu arta și poezia expresionistă, ce-l va marca profund. În 1917, scrie poezii și aforisme ce vor fi cuprinse în volumele de debut



<respectiv *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*) ce apar în 1919, deci la 24 de ani. Până la moarte — 6 mai 1961 — adică la 66 de ani, va publica numeroase cărți de filozofie, de aforisme, piese de teatru (*Zamolxe*, 1921 ; *Daria*, *Fapta*, *Înviere*, 1925 ; *Meșterul Manole*, 1927 ; *Cruciada copiilor*, 1930 ; *Avram Iancu*, 1934 ; *Arca lui Noe*, 1944 ; *Anton Pann*, 1945) și opera sa principală ce-l ridică printre cei mai mari poeți români. Această operă se compune din opt volume de versuri : *Poemele luminii*, 1919, *Pașii profetului*, 1921, *În marea trecere*, 1924 ; *Lauda somnului*, 1929 ; *La cumpăna apelor*, 1933 ; *La curțile dorului*, 1938 ; *Nebănuțele trepte*, 1943 ; *Poezii*, 1962 ; la care se adaugă numeroase postume.

Modern ca expresie (influențat de expresionismul german dar și de post-simbolismul francez), Blaga este, în fond, un eminescian, o sensibilitate agitată de marile probleme ale existenței. „Poet adevărat, scrie G. Ivașcu, Blaga creează un vers artistic original. Intelectual de profundă cultură și de mare rafinament, Lucian Blaga își desfășoară vastele sale înscenări lirice în spațiu, pe verticală, spiritualizat, ca Brâncuși. Sistemul său de metafore și alegorii creează un tot unic, în literatura noastră, univens^pairabolă, avînd ca loc geometric teoria mitului”. Ideea, la Blaga, e sensibilă, emotivă, se manifestă ca viziune, iar nu ca concepție; altfel, nici nu ar fi putut fi un mare poet. De altfel, evoluția poeziei de la Eminescu la Blaga, adică evoluția poeziei moderne, reprezintă renunțarea la anecdotică, la narațiune și la retorică, adică la expunerea versificată.

Apărut, spuneam, în 1919, volumul *Poemele luminii* e privit ca un eveniment liric. Tudor Vianu scria : „Ardealul e așteptat cu darurile sale. Bucuria Unirii nu putea veni singură”. Și : „Astfel, îndrăzneala cugetării și noutatea formei au căpătat dintr-o dată drept de liberă trecere la noi”. Nicolae Iorga se entuziasma în *Rînduri pentru un tînăr*. Se manifestă un panteism luminos, o vitalitate dinamică exaltând natura și iubirea. Dar, cum observa T. Vianu : „alături de lumină, în ciclul imaginilor sale, intră elementul care i se opune și-l neagă : *cenusa*, urma materială și amară a supremelor ei combustioni”. Iar prefațatorul, caracterizează tot aceste prime poeme : „Fluxul poetic abrupt, sacadat, ritmica interioară a versurilor, sfidarea prozodiei tradiționale, afirmarea unei pregnante sensibilități plastice, ca și a unei remarcabile forțe de materializare a ideii abstracte”. În evoluția ulterioară, elementul dionisiac, panic, se menține viguros, dar apare și se fortifică antagonic neliniștea, spaima, astfel încît poezia lui Blaga apare drept o dramă în care cele două forțe își dispută conștiința.

E de relevat, pentru exactitatea informației, precizarea lui Eugen Lovinescu : „Este evident, deci, că modernismul domnului Lucian Blaga nu constă nici în exprimarea ei prin procedee intelectuale, ci în reducerea ei la factorul elementar al senzației. „Ceea ce vrea să spună că acuitatea și ineditul senzorial constituie un element esențial al valorii poetice”. Criticii au mai semnalat un simbolism folcloric, dialogul între panteism și neliniște, dramatismul liric, concentrat, o lunecare în legendă și simbol. Iar G. Călinescu nota retrospectiv în *Contemporanul* (19 mai 1961) : „O atentă critică științifică va ști desigur să discearnă între ceea ce aparține teoriilor sale speculative, cu care n-am fost și nu putem fi de acord și ceea ce e lirism proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației, punînd pe întîiul plan ceea ce poate rămîne!”. Analizînd minuțios, cu ajutorul a numeroase texte inedite sau puțin cunoscute, cineația din ultimele două decenii a marelui poet, George Ivașcu reliefează elementele noi și innoitoare aduse de revoluția socialistă, pe care le încadrează organic, însă, în opera lui Blaga : „Acum Blaga investește arta ou datoria de a exprima esența fenomenului, cu datoria de a săpa simbolice fîntîni pînă la descoperirea tulburătoare a stelelor pămîntului, adică a ineditului.” Pentru toți iubitorii de poezie, apariția acestui masiv volum constituie un prilej de bucurie.

PAUL GEORGESCU



nică, cotopește ființa, o mistuie. Sublimitatea pădurii și a nopții romantice devine pentru poet o forță magnetică extraordinară, care cheamă viața către un centru tainic de neantizare incandescentă. E supliciu exaltant măturisit acum de Emil Borta, fără nici o poză, cu o sinceritate patetică, zguduitoare."

P. G.

PUNCTE DE REPER : PETER WEISS

**P**iesa lui Peter Weiss, „Die Ermittlung” („Ancheta”) a fost creată de cunoscutul dramaturg german bazându-se exclusiv pe stenogramele procesului unui grup de foști conducători ai lagărului de la Auschwitz, proces ținut la Frankfurt în vara trecută. Interesul pe care-l stămește orice operă a lui Peter Weiss, scriitor german care trăiește în Suedia, este explicabil. Peter Weiss a reluat elementele „Teatrului documentar” pe care le cultivă astăzi cu predilecție în Germania un Rolf Hochhuth (Vicarul) sau un Heinz Kipphardt și le proiectează pe dimensiuni existențiale nebănuite, creînd un nou moment în dramaturgia germană și o nouă modalitate în teatrul contemporan. În ce constă așa-zisul „teatru documentar german ?” Publicul nostru și-a putut da seama și din piesa „Cazul Oppenheimer”, a cărei premieră a avut loc recent la Teatrul Municipal. Ideea constă în faptul că, documentul istoric nud, plasat în contextul său real, cu un minimum sau chiar lipsit de fabulația dramatică, are o putere de șoc mai puternică decît orice intrigă pe care o poate scormi un dramaturg. Un montaj din depozitiile în fața unei comisii de anchetă<sup>A</sup> dramatizarea unei corespondențe în legătură cu un condamnat la moarte, regizarea unor extrase din corespondența soldaților germani aflați în ultimele pungi de încercuire de la Stalingrad au o valoare de șoc care rezultă nu numai din autenticitatea lor, ci și din faptul că, după convingerea multor intelectuali, istoria contemporană este „mai tare” în evenimente, mai dramatică și mai plină de semnificație decît orice construcție fictivă posibilă. Astfel, alături de teatrul parabolic<sup>A</sup> de teatru care folosește un eveniment istoric drept pretext pentru a scoate la iveală semnificațiile unui alt eveniment istoric;) alături de teatrul parabolic, zic, a apărut teatrul documentar. Teatrul evenimentului istoric nud este prezentat cu un minimum de montaj. La început efectul a fost colosal. O piesă ca „Vicarul”, în care Hochhuth exprima într-un stil quasi-documentar, confruntarea dintre Pius XII și Guvernul Reichului din cursul celui de-al doilea război mondial, a cutremurat Vaticanul din temelii. Reproducerea pe bază de documente a citorva momente semnificative ale atitudinii lui Pius al XII-lea față de problema lagărelor de concentrare a provocat riposte și explicații la nivelul cel mai înalt a stîmît una din discuțiile cele mai pătimașe în presa mondială din ultimii ani, discuții care au depășit cu mult obiectul imediat al polemicii — dacă Pius al XII-lea a făcut sau nu tot ce era posibil pentru salvarea unor vieți omenești în cursul celui de-al doilea război mondial — și a atîns însuși miezul raporturilor între biserică și stat, între catolicism și fascism, între credință și tactică, între principiu și conjunctură. Nu interesează astfel dacă documentația lui Hochhuth s-a dovedit a fi sau nu pînă la urmă incompletă, nici avalanșele de contraprobe pe care le-a desfășurat ierarhia catolică.

\*) exemplele clasice ale teatrului parabolic, ale teatrului care folosește resursele unei ficțiuni abstracte, a cărei morală conține o multiplicare de semnificații general-umane. adesea contradictorii, le găsim în Brecht, Frisch, Durrenmatt, dar cine a văzut „Vrăjitoarele din Salem”, a lui Miller sau filmul „Ivan cel Groznic” al lui Eisenstein își dă seama că „parabolă” nu este numai ceea ce se intitulează ca atare.

Cert este că piesa lui Rolf Hochhuth a contribuit la unul din cele mai dramatice examene de conștiință despre care nu se poate spune că a rămas fără ecou chiar în politica actuală a Vaticanului, lată deci cum și teatrul „documentar” — teatrul bazat pe documentul istoric direct — poate ajunge dintr-o direcție opusă la aceeași multiplicitate de semnificații ca și teatrul parabolic. În ceea ce privește cazul Oepenheimer, — e vorba iarăși de piesa lui Kipphardt — ar trebui să dea de gândit celor care se ocupă cu arcele „măiestriei dramatice, modul în care redarea aridă a unor documente și pledoariile adeseori monotone, referitoare la etica omului de știință, continuă să facă săli pline în teatrele de provincie din Germania sau din Franța, deși „argumentul” istoric fusese cunoscut încă dinainte din presă și din dezbaterile Comisiunii speciale americane, iar problematica pare să aparțină unui moment istoric depășit.

În piesa sa „Uciderea lui Marat”, Peter Weiss merge încă și mai departe cu tehnica teatrului documentar. El imaginează un spectacol care a avut sau ar fi putut avea loc în 1802 în incinta ospiciului Charenton, spectacol scris și pus în scenă de Marchizul de Sade, vreme îndelungată pensionar al acestui ospiciu și care a compus piesa, special pentru această ocazie, cu scopul de a fi interpretată de colegii săi de reclusiune. Piesa, în fond, nu reprezintă altceva decât uciderea în bătaie a lui Marat de Charlotte Corday. Inovația lui Peter Weiss constă în folosirea metodei de teatru în teatru, în așa fel, încât asistăm la interpretarea piesei de către presupușii pensionari ai ospiciului de la Charenton, la comentariile lui Sade asupra desfășurării acțiunii, la reacțiile celorlalți pensionari în fața spectacolului prezentat lor. Efectul este colosal, fiindcă asistăm la unul din episoadele cele mai tragice ale Revoluției franceze (Marat debitează aproape exclusiv pasaje din proclamațiile sale, în timp ce este obligat să stea permanent într-un hîrdău cu apă pentru a-și atenua violentele dureri provocate de cunoscuta sa boală de piele) și fiindcă auzim în același timp vocea marchizului de Sade care comentează declarațiile lui Marat, exprimînd în acest moment de involuție a Revoluției franceze (ne găsim doar în anul de grație 1802 și în incinta unui ospiciu de alienați mintali) propria sa filozofie a istoriei<sup>1</sup> judecata sa retrospectivă asupra evenimentelor. Discursurile și în general atitudinea lui Marat sînt riguros calchiate pe documentul istoric, confruntarea dintre Marat și Sade este imaginară, totuși nu lipsită de un grăunte de adevăr documentar, dacă ne gândim că Sade a fost acela care, cu ocazia aniversării morții lui Marat, a ținut un discurs celebru, al cărui text s-a păstrat. Oricîte îndoieli am avea asupra sincerității cuvîntării lui Sade (el era trecut pe lista suspecților și se poate presupune că Sade era mai preocupat de a-și salva propriul cap decît de a exprima propria sa concepție asupra revoluției) nu se poate totuși nega din subcomitetele Convenției, că a fost însărcinat de iacobini cu administrarea spitalelor și că a exercitat chiar funcția de judecător. Totuși, poziția sa politică era — în cel mai bun caz — „între partide” și se poate presupune că autorul lui „Justine” a făcut un joc dublu, fie chiar și numai pentru faptul că inevitabil, concepțiile și scrierile sale trebuiau să-l ducă la conflict cu autoritățile revoluționare, așa cum îl aruncaseră înainte și în închisorile monarhiei. Fiindcă nu ideile politice au făcut din Sade un prizonier de peste treizeci de ani al temnițelor franceze, ci acuzațiile de destrăbălare sexuală. În momentul în care are loc acțiunea piesei lui Weiss, Sade este permutat de la Vincennes în ospiciul de la Charenton, un stabiliment unde erau internați cei acuzați de diferite vicii sau care nu puteau forma obiectul unei proceduri juridice publice, cei care trebuiau să rămîna închiși din cauza atitudinilor politice sau cei care deveniseră instrumentul stînjitor al unor cabale de mare amploare. Sade își propusese să se ocupe de activitatea cultural-artistică a tovarășilor săi de suferință. Dacă mai adăugăm la aceasta continua frămîntare în rîndurile presupușilor actori pensionari ai ospiciului, agitația din rîndul spectatorilor de pe scenă, ezitățile și duplicitatea maldivă a interpretei care joacă pe Charlotte Corday, neașteptata „seriozitate”

cu care interpretul lui Marat intră în pielea eroului, este ușor să ne dăm seama că nu ne aflăm în fața unei parodii sau în fața unui artificiu de efect, ci în fața unei piese care încearcă să răscolească straturi profunde ale istoriei, punând față în față în chip brutal două interpretări extreme ale revoluției. Întrebarea este crucială : are oare istoria un sens, există în nesfârșita cavalcadă de sacrificii și suferințe ale maselor pentru realizarea idealului revoluționar o logică, un progres în înțelegerea rațională a lumii, sau totul nu este decât o absurditate, „o poveste recitată de un idiot” — cum spunea un erou al lui Shakespeare în Macbeth ? Latura absurdă este subliniată chiar de împrejurările concrete în care se joacă piesa istorică. Sensul lucrării este departe de a fi lipsit de echivoc, totuși, în ciuda faptului că ultimul cuvânt îl are marchizul de Sade, patetismul poziției lui Marat este exprimat cu atâta forță, revoluționarul înecat într-o mare de ridicol și de trădare vădește o asemenea pasiune și fermitate în convingeri, încât impresia de grandoare tragică a poziției sale este incontestabilă. În chip paradoxal<sup>1</sup> contrapunerea victoriosului Sade și a înfrântului Marat nu discreditează idealurile și credința ultimului, ci sugerează că, în această credință disperată a revoluționarului există unica posibilitate prin care omul poate să depășească condiția animalică, formulată în filozofia lui Sade.

Nu mai facem aici istoricul reprezentării acestei piese importante. Este destul doar să arătăm că succesul și controversele iscate în jurul operei sale l-au proiectat pe Peter Weiss pe primul plan al actualității literare europene, plasându-l în rând cu sau chiar înaintea unor Ionesco, Beckett sau Miller. Nu a surprins pe nimeni deci când, cu prilejul Zilei Nașunilor Unite, lui Peter Weiss i s-a oferit posibilitatea ca Oratoriul dramatic pe care-l scrisese în memoria victimelor exterminate la Auschwitz să fie simultan pus în scenă la 25 de teatre, opere, posturi de radio și televiziune în cadrul unei întreceri creatoare de proporții neobișnuite. Și astfel a luat ființă, pe muzica lui Stockhausen, Oratoriul dramatic „Die Ermittlung” (Ancheta), întemeiat exclusiv pe stenogramele procesului de la Frankfurt și pe unele depoziii făcute de martori în fața judecătorilor de instrucție. Autorul și-a limitat intervenția sa la „stilizarea” acestor depoziii, într-un sens dramatic și poetic de o mare respirație, precum și la intervertirea unor elemente din mersul real al anchetei și din desfășurarea procesului. „Ancheta” devenise astfel „culmea” teatrului „documental”. Piesa releva exact întregul mecanism al procesului, rechizitoriul Procurorului, depozitiile martorilor, foștilor deținuți, supraviețuitorii ai rudelor, ultimul cuvânt al acuzațiilor, etc., creind la 20 de ani de la război un tablou sintetic al memoriei Auschwitz-ului, o schiță a opiniei publice vest-germane contemporane.

În primul moment, după această premieră simultană<sup>2</sup> asupra Germaniei Federale s-a așternut o tăcere adâncă. Aici nu este vorba numai de o metaforă: spectatorii reprezentării de pe Kurfirstendamm a Oratoriului, pus în Berlinul Occidental în scenă de Erwin Piscator au părăsit sala într-o tăcere desăvârșită, fără să aplaude și fără să fluiere ; la Hamburg, în aceeași seară reacția spontană a spectatorilor e aceeași, atât de copleșit părea publicul de cele auzite. Și doar toată lumea avusese prilejul cu câteva luni înainte să urmărească pe larg reportajele asupra procesului de la Hamburg. La Munchen, în capitala Bavariei se aud fluietături. În mod cu totul excepțional a doua zi, câteva mari ziare germane precum „Frankfurter Rundschau”, cunoscute prin promptitudinea cu care publică cronicile asupra spectacolelor — „cel mai firziu a doua zi după spectacol” — cum afirma un anunț publicitar, au anunțat printr-o scurtă notiță amânarea relatării, pe a treia zi. Numai „Die Welt” publică chiar a doua zi în pagina sa de foleton o cronică a spectacolului de la Berlin sub semnătura unuia din cronicarii săi obișnuiți, cronică care nu lasă să se vadă cîtuși de puțin scandalul care va urma. Considerațiile asupra muzicii Oratoriului par să fie chiar mai importante decât cele cu privire la text. După 24 de ore „Die Welt” mai publică, conform tendinței sale consecvente de a se prezenta ca ziarul care îmbrățișează viața culturală de pe întreg întinsul Germaniei Federale, ecourile și notițele

asupra premier, acelea, piese înalte K S ^ S S  
e observa o anumit^ e L \* ce se aştep-

l T l n s v s t î n t Z L c T ^ d i a t ulterioara premierii, „Die WeW lansează bomba  
ia . In sfuşit in ..™ ^ edito ^ " f ^ / J ..... ale din Berlin, ziarul afirma  
cea mare : Infr-un r c măreşte ... a l punerea la stîlpul Infa-  
c ă Peter Weiss cocrise, Oermane ; după

altru^crolZuo lîSSi poziţiii <™ . . " « " " " d  
p l f T w Z Z e J L t e a z ă conştient nu numai să condamne opinia publica din  
c Z n a j a ' Federală J S ^ I  
^ e T r ^ Z " ^ Z Z e Z r e «« putut duce .instaurat

ZZi^există latent şi pot fi oricind resuscitate astăzi în «rfuZ German,ei e  
i i r-Mimml ziarului Die Welt" nu uită sa adauge ca avem de a tace

Z Î c o n Z ^ ^ e i C ' w e i s s însuşi este un membru al Partidului Comunist ca  
Ora^Z se^este tezele propagandei comuniste. Cronicarul nu contesta dreptul  
autorZi dea scrie o asemenea lucrare, dar consideră că in loc de aii prezentata  
Z t o T e lungimile de undă ale Germaniei Federale, ea ar fi trebuit sa apară de la  
început ca ceea ce este în realitate, adică o piesă de propaganda comunist^

• Aceată „afirmare" surprinzătoare în paginile celui mai important cotidian dm  
Germnia Federală nu reprezintă o luare de poziţie singulară. O parte dm presa  
cTeZn democrată, iară să incite la vinătoarea de vrăjitoare, sugerează ca poziţia lu  
Peter Weiss si judecata de valoare în legătură cu însemnătatea creaţiei sale pentru  
literatura germană contemporană, trebuie fundamentat reconsiderate m umina cou-  
turiivrodusă de scrierea de către Weiss a piesei „Ancheta". Au fost publicate cna,  
sZZiTZoTcetăteni indignaţi care protestează că banii contribuabilului stnffoU,  
sit^Ztru a finanţa punerea în scenă a propagandei comuniste ; faimosu „Soldaten-  
zetun^ nu ezită să scrie că întreaga afacere este departe de a-l surprinde dat fiind-  
că Ză?i existenta lagărelor de exterminare în proporţiile şi amploarea despre care  
se vorbeşte de obicei, reprezintă o gogoriţă a propagandei comuniste. Fantoma peri-  
colulul comunist este din nou agitată în publicaţiile-revolver. În ceea ce-l priveşte  
pe Teter Weiss acesta a mai turnat şi el încă gaz peste foc, declannd nur-un inter-  
viu că el a urmărit premeditat punerea în cauză a mentalităţii societăţii contem-  
porane vest-germane, reflex al miracolului economic, Peter Weiss a intenţionat astfel  
să statueze partea de răspundere a regimului de la Bonn în întreţinerea unei men-  
ZlăTLudită cu aceea care a dus la camerele de gazare, sau in orice caz aun^  
mentalităţi care tînde să acopere campania de minimizare a crimelor naziste Deda  
rîndu-se în mod public şi deschis drept comunist, Weiss şi-a exprimat spe.anţa a  
Oratoriu" va fi pus în scena în Republica Democrată Germană. Luare de poziţie  
"care a pus în încercătură chiar pe unii din apărătorii săi Jiberali" care doreau sa  
acrediteze ideea caracterului inofensiv a lucrării lui Peter Weiss.

In general însă, opinia publică democrată, intelectualitatea progresisa din  
Republica Federală au protestat împotriva tururii pe care a luat-o discuţia datorita  
editorialului din „Die Welt". Chiar ziarul de la Hamburg, pubUcmd o pagina în-  
treagă de scrisori şi luări de poziţii în legătură cu aceeaşi problema a trebuit sa  
aorde majoritatea spaţiului scrisorilor care protestau împotriva editorialului  
Tendinţa în presa vest-germană a fost în continuare aceea de a atenua propoţiile  
I Z S c l l u i ; numele lui Weiss a reapărut alături de cel al celorlalţi scrutai ger-  
mane reducerea numărului de teatre în provincie; dar liniştea este depute de a  
fi revenit căci un nou eveniment teatral pare să fi stîmit o furtuna, nu. cu puţin mai  
prejos decât furtuna în jurul „Anchetei". Este vorba de piesa lui Gunthel dass  
„Plebeli repetă insurecţia". Dar despre aceasta într-un număr viitor.

H O R I A D K A I U