

# Viața românească

Revistă a Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România

ACADEMIA  
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

1967

MARTIE

IAȘI

3

Anul XX

## Cuprins

V. R. : Martie 1907 — Martie 1967	3
<b>60 de ani de la răscoalele din 1907</b>	
AL. O. TEODOREANU : Din pravila lui 1907	5
F. BRUNEA-FOX : Ultimele glasuri ale lui 1907 ( <i>reportaj</i> )	8
DEMOSTENE BOTEZ : Mărturie	25
FLORENȚA ALBU : Pământul nostru	27
* * * Răscoalele din 1907 în presa vremii	28
<b>Miscellanea</b>	
ȘERBAN CIOCULESCU : I. L. Caragiale ia 1907	31
★	
MIHAI BENIUC : Sonet	36
MARIA BANUȘ : Se iubeau cuvintele ; Acum, cuvintele noastre	37
VIOLETA ZAMFIRESCU : Aer cu floare ; Cerul din piept	39
AL. ANDRÎTOIU : Cămin conjugal	41
★	
CORNELIU OMESCU : Invidia ( <i>roman, I</i> )	42
★	
DAMIAN NECULA : Secetă ; După război ; Miinile	71
MONA IUGA : Mit elin : Permanență	73
MATEI GAVRIL : Viața ; Leagănul	74
<b>Poeții lumii</b>	
HÖLDERLIN : Iubirea ; Despărțirea ( <i>în rom. de Șt. Aug. Doinaș și I. Negoitescu</i> )	75
GUILLAUME APOLLINAIRE : Vitam impendere amori ( <i>în românește de Tașcu Gheorghiu</i> )	77
<b>Centenarul „Convorbirilor literare“</b>	
ADRIAN MARINO : Profilul „Convorbirilor literare“	79
I. NEGOIȚESCU : Glose eminesciene (I)	86
<b>Cronica literară</b>	
AL. PIRU : Șerban Cioculescu : „Variatăți critice“	100
MIHAIL PETROVEANU : Ion Alexandru : „Viața deocamdată“ și „Infernul discutabil“	105
<b>Critică și actualitate</b>	
WALERIU CRISTEA și G. DIMISIANU : Dialog despre proză și actualitate	112

L. 21225

### Pe marginea cărților

- PAUL STERIAN : Vladimir Streinu : „Versificația modernă” 122  
RODICA OPRESCU : Radu Boureanu : „Satul fără dragoste” 125

### Cronica ideilor

- MATEI CĂLINESCU : Ce este „la nouvelle critique” ? 127  
N. TERTULIAN : Cu Bernard Pingaud despre „la nouvelle critique” 141

### Cronica plastică

- RADU IONESCU : Note despre motiv, interpretare și public 147

### Cronica teatrală

- IOANA LIPOVANU : Caragiale la teatrele „L. S. Bulandra” și „C. I. Nottara” 153

### Cronica filmului

- D. I. SUCHIANU : Rossellini și viitorul culturii 158

### Cărți noi

- Const. Ciopraga : „G. Topîrceanu” (*Paul Georgescu*) — Virgil Gheorghiu : „Poeme” (*Camil Baltazar*) — Alexandru Jar : „Lagard cel însemnat” (*Valeria Ionescu*) — Cincinat Pavelescu : „Epigrame” (*Gabriel Livescu*) — Radu Lupan : „Hemingway, scriitorul” (*Petre Solomon*) 162

### Cartea străină

- OVIDIU CONSTANTINESCU : „Inchizitoriul” lui Robert Pinget 171

### Revista revistelor

#### din țară

- „Contemporanul” nr. 1 057/1967 (*G. P.*) — „Ateneu” nr. 29/1967 (*P. G.*) 175

#### de peste hotare

- „Znamia” nr. 12/1966 (*I. P.*) — „Poésie vivante” sept.—oct. 1966 (*Jean Grosu*) — „Les temps modernes” nr. 247/1967 (*E. P. G.*) 176

### Caleidoscop

- Premiile Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1965 — Premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 1966 — Umanism, umanisme, „umanități” (*Vl. Krasnaseschi*) Fapt divers ? (*D.*) — Editorul și poetul Pierre Seghers (*D.*) — „Adam”, fișă de istorie literară (*Ion Bălu*) — Flaubert într-o ipostază existențialistă (*Dumitru Ionică*) — Tiparul și literatura dramatică (*Mihai B.*) 181

### **Director : DEMOSTENE BOTEZ**

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

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

## Martie 1907 — Martie 1967

**S**e împlinesc în luna martie, și în cele ce urmează pînă în toamnă, șaizeci de ani de la sîngeroasele și eroicele evenimente ale lui 1907, cifră ce a încetat de mult să fie doar una calendaristică, cifră ce s-a transformat de mult într-un capitol patetic al istoriei moderne românești. Masiva și îndrjita răzvrătire a țărănimii impilate, lupta ei pentru pămînt, demnitate omenească și dreptate socială, au demonstrat lumii întregi ce rezervă de putere au masele muncitoare, atunci cînd se mobilizează în serviciul unei cauze drepte, în slujba unui ideal îndrituit. S-au întîmplat toate acele sîngeroase evenimente din primăvara pînă în toamna lui 1907, iar ecoul lor a dăinuit peste decenii, sporit în semnificații și înțelesuri. Monstruoasa coaliție — funcționînd în fapt chiar înaintea perfectării ei evidente în Cameră —, a pus capăt dreptelor revendicări țărănești, lăsînd pe drumurile țării și în praful conacelor trupurile a unsprezece mii de oameni uciși. Au fost poate cele mai sîngeroase represalii din istoria mișcărilor populare ale veacului, întrecute doar nouă ani mai tîrziu de împotrivirea gărzilor albe la marșul victorios al Revoluției din Octombrie. Unsprezece mii de oameni au mușcat pămîntul pe care îl munceau dar care nu-i hrănea, în timp ce alte cîteva mii au luat drumul unor anchete judiciare interminabile și a sute de ani de ocnă. Dar jertfa lor s-a dovedit a nu fi fost zadarnică. Urmașii legitimi ai „monstruoasei coaliții“ s-au demonstrat incapabili să rezolve în vreun fel „problema țărănească“. Împroprietărirea de după primul război mondial, precară și incompletă, a lăsat în continuare țărănimea la cheremul unei moșierimi rapace și s-a dovedit un jalnic paleativ. Mizeria, jalea, starea de înapoiere a satului românesc nici nu puteau fi rezolvate de urmașii celor două „facțiuni“ politice, de care vorbea cu atîta justețe I. L. Caragiale în mîniosul și atît de îndreptățitul său pamflet. Mulți ani după încheierea păcii ce a urmat primului război, situația țărănimii românești a rămas neschimbată: înglodată în datorii, lipsită de unelte, lipsită de posibilitățile elementare de a duce, cit de cit, o viață omenească.

A trebuit să vină 23 August 1944, să se prăbușească o lume veche și atît de nedreaptă cu unii, să se nască o altă lume, nouă, așezată pe temeliele justiției sociale, să înceapă opera vastă, de o inegalabilă măreție istorică, a construirii socialismului în țara noastră, pentru ca, sub conducerea Partidului Comunist, să-și găsească rezolvarea și pro-

blema țărănească. Procesul, de însemnătate istorică, al cooperativizării agriculturii, singura soluție autentică și valabilă a problemei țărănești, început în anul 1949 prin înființarea primelor cooperative, s-a încheiat după o muncă titanică acum cinci ani, în aceeași lună a lui Martie, dar într-o lună a lui Martie 1962 când și-au văzut împlinite visurile de mai bine, aspirațiile spre libertate și idealurile de luptă, urmașii țăranilor răzvrățiți în 1907.

Urmările directe și concrete ale vastei opere sociale pe care o reprezintă cooperativizarea agriculturii, socializarea satului românesc, nu pot fi exprimate în cifre și e destul de dificil să cauți o metaforă care să sintetizeze schimbările petrecute. Trebuie să ții bine minte cum arăta satul românesc acum trei decenii, să nu-ți fi dispărut din memorie imaginea acelei umanități dezolate, lipsită de lumină, la propriu și la figurat, mistuită de pelagră și de analfabetism, și să compari această imagine cu înfățișarea satului de astăzi, pentru ca să realizezi drumul parcurs, saltul istoric făcut.

Se împlinesc doar cinci ani de la desăvîrșirea operei de cooperativizare a agriculturii românești, dar dacă socotești realizările obținute îți dai seama că s-au parcurs decenii întregi, secole poate. În locul unui sat din care lipsea gazul lampant, dar din care nu lipsea basamacul; din care lipsea învățătorul, dar nu lipsea jandarmul; din care lipsea chinina, dar nu lipsea biciul vâtafului; din care lipsea medicul, dar nu lipsea moașa empirică și baba cu descintecelul ei, în locul acestui sat oropsit, chinuit, umilit, luat în seamă doar de un boier feroce, hapsin și veșnic nesătul și de un perceptor necruțător, în locul unui sat scufundat în întuneric și nepăsare, înflorește azi satul socialist, umanitate prosperă și civilizată în care electricitatea nu mai este o extravaganță, unde se clădesc zi de zi case noi de cărămidă, gândite confortabil, unde s-au ridicat mii de școli, spitale, creșe, dispensare, case de nașteri, cinematografe și cămine culturale, unde o țărănime luminată muncește și trăiește liber, neconținut însuflețită de țeluri tot mai înalte. Plugul a ajuns o unealtă de muzeu și acolo unde a pătruns tractorul și știința înaintată a cultivării pământului, viața omului s-a schimbat din temelii ei, încît orice comparație cu trecutul nu mai e posibilă decît sub forma rememorării unor evenimente pe care cei tineri le află din cărți și literatură, învăluite în aura unei legende întunecate.

'907 se află undeva deaparte, în paginile unei Istorii de care e înțelept să ne aducem aminte tocmai pentru ca să știm a prețui și mai bine prezentul nostru încărcat de măreții și speranțe.

V. R.

# 60 de ani de la răscoalele din 1907

Al. O. Teodoreanu

## Din pravila lui 1907

Nu e de azi de ieri ; în embrion  
S-a ijdărit o dată cu abuzul.  
Și-a izbucnit pe cel dintâi pogon,  
Luat în stăpînire cu topuzul.

Cînd nu era sărac și nici nabab,  
Cum fu-nceputul dintru început,  
Cel tare a luat de la cel slab  
Și cel mai tare a făcut ce-a vrut

Acel pogon, precum în Hronic serie,  
N-a zăbovit prin veac, așa, stingher.  
Crescu buiac și se făcu moșie,  
Iar cela cu topuzul, moșier.

Și cînd făcu moșie din pogon,  
N-a stat să doarmă omul la răscruce,  
Ci s-a făcut și el atunci baron,  
Viconte, conte, prinț, marchiz sau duce.

Prin cotropiri meree, azi și mini,  
Moșii lîngă moșii se adunară,  
Iar ai moșilor cumpliți stăpîni,  
Din ale lor moșii făcură țară.

Și scotocind viroagă cu viroagă,  
Ca să ocîrmuiască țara-n lege,  
L-au dibuit pe cel mai tare-n ghioagă,  
I-au pus coroană și-l făcură rege.

Astfel, baronul sprijinit de regi  
Și regele la rindu-i de baron,  
Robitu-i-au, cu legi și făr-de-legi,  
Pe Gheorghe, pe Vasile și Ion

Că, fără ei, nu se putea ca tronul  
De la hatman la micul dregător,  
Să-și ție-n cumpăt heghemoniconu  
Săltând în voie bună și onor.

Au chibzuit c-așa fu scris să scrie  
În rânduiala cea pravilicească :  
Stăpîni, să fie dinșii pe moșie,  
Iară Ion și Gheorghe s-o muncească.

Și cînd pornea vrăjmașul cu război  
Primejduind moșii, conac și tron,  
Erau trimiși să moară ca eroi,  
Tot Gheorghe și Vasile și Ion.

Deci, stînd de veacuri, sotnic la zăpor,  
A spus odată Gheorghe : „Aferim  
Pentru moșie moșierii mor,  
Dar noi, Ioane, pentru ce murim ?

Cetînd pe cîte-o groapă, bunăoară  
Că a murit cutare „cu avînt“  
Mă-nțreb și-mi zic : au, pentru care țară,  
Murit-a el ? Pentru al cui pămînt ?

Că doar trudesc și eu la plug și sapă  
Ducînd pe umeri jugul ca un bou ;  
Dar n-am pămînt, nici barem, pentru groapă  
Și, iaca, nu mai vreau să fiu erou.

De n-ar dormi ațiția pe tinjală,  
Întru izbava aprigei prigoane,  
Am răsturna pidosnica tocmeală  
Ș-am răsufila atunci și noi, Ioane.

Noi nu rivnim pămîntul pentru noi.  
Că nu-i al meu, al tău și nici al lor  
Dar să ne dea pogonul înapoi,  
Să fie, cum a fost, al tuturor

Căci, ale tale, dintru ale tale  
Al tuturor a fost întotdeauna  
Așa cum sînt pîraiele din val  
Și steléle și soarele și luna.“

.....

Ion îl asculta pe gînduri dus  
Și oțărîndu-și fața lui amară,  
Oftă adînc, apoi, atît a spus :  
„Toți într-un gînd sîntem. Să mergem dară !“

Porniți să cucerească viitorul  
Simțeau că va să sune ceasul mare.  
Și bulucind în juru-le poporul,  
Au ridicat noroadele-n picioare.

Și purcezind la drum, umăr la umăr,  
Dezmeticți și puși pe fapte mari  
Lihniți și slabi, dar dârzi și mulți la număr,  
Răpusu-i-au la urmă pe cei tari.

„Cu sîngele din vinele sleite,  
„Am scris în pravila muncitorească :  
„Pămîntul, după cum la fel ne-nghite,  
„Cuvine-se la fel să ne hrănească.

„Așa să-l moștenească pe vecie,  
„Cu cinste și dreptate strănepoții.  
„Să fie tot o singură moșie,  
„Iar moșieri pe dînsa ei cu toții“.

.....  
Și surizind măreții lui vedenii,  
Așa grăit-a Gheorghe ce-a dus greul  
În crunta luptă ce ținu milenii.

Pe cer, se arcuise curcubeul.

# Ultimele glasuri ale lui 1907

de **F. Brunea-Fox**

**T**ărani care au luat parte la răscoalele din 1907 s-au istorit cu toții. Poate că vor mai fi dăinuind cîtiva, dar de-o vîrstă atît de înaintată, încît amintirile lor s-au șters în mare parte, dacă nu cu totul.

Ne-am gîndit însă, că ar fi bine dacă am putea prezenta generațiilor de astăzi, nu doar însemnări din niște procese-verbale scoase din cine știe ce arhivă de cercetări judiciare, ci istorisirea vie, chiar din gura celor răsculași.

Pentru asta am căutat să organizăm — ca să zicem așa — o stafetă a amintirilor. De firul ei am putut să dăm stînd de vorbă cu Brunea-Fox, conștiincios și talentat reporter, plin de un ascuțit spirit de observație, priceput amator al detaliului semnificativ, cu un rar simț al limbii, și adevărat creator de viață autentică.

În 1956, în vederea unui reportaj mai amplu, Brunea-Fox a mers la fața locului, în satele din Moldova de unde au pornit răscoalele și a stat de vorbă, după cum se vede din rîndurile ce urmează, cu mai mulți țărani și muncitori care au luat parte la răscoale.

Atunci, impresiile sale n-au ajuns să fie de-a-ntregul publicate.

Ni le-a încredințat acum, complete, vii și autentice, păstrîndu-le cadrul de-atunci, adică de-acum zece ani, cu starea satelor și a locurilor din acel timp, așa cum le-a notat în carnetul lui de reporter.

Am realizat astfel un „releu“ viu, retransmis direct de la o seamă de țărani răsculași, — Brunea-Fox avînd, după cum se vede, darul de a transmite nu doar istorisirea faptelor, ci și farmecul autentic al graiului în care s-au istorisit.

Rîndurile ce urmează sînt, ni se pare, mai mult decît un document static. Sînt o vorbire plină de viață și de autenticitate, ca o înregistrare pe viu a istoriei.

V. R.



**N**

noembrie 1956. — Plănuind să-mi trasez explorarea pe itinerariul jalonat cu o jumătate de veac în urmă de pașii răscoalei, am luat ca punct de plecare Flămînzii. Dar șoferul Sfatului raional din Botoșani, care mă pilotează, are ezitări. Obiecțiunile sale conțin aluzii la „încălcări teritoriale“ privind altă regiune administrativă, care, dacă ar fi trebuit să-l cred, puteau da naștere la „litigii de incompatibilitate automobilistică“, Flămînzii nefigurînd în autorizația sa de circulație. De fapt nu asta îl neliniștește, cum m-am încredințat mai tîrziu, ci inconveniențele ce riscuau să se iște pentru camioneta lui arhaică, din capriciul unui reporter necunosător al șleahurilor moldovenești în perioada ploilor de toamnă.

Ce-i drept e drept. A ținut să mă avertizeze că proaspetele informații furnizate nu numai de colegi de volan, ci și de cărăuși, despre isprăvile averselor, îl obligă să fie prudent, să se ferească de făgașurile vicinale unde abia ieri s-a împotmolit un camion, unde și acum zace o cotiugă încărcată cu lemne de foc, pîn-or veni boii din sat s-o deștelenească.

Cine m-a pus — zicea, — să vin toamna? De ce nu m-am învrednicit vara, dacă vreau să văd și cealaltă față a semi-centenarului? Cea verde și tină, din zilele noastre, în chenarul dulcilor priveliști moldovenești. Și, în definitiv, — a stăruit mehenghi, doar așa, ca să mă înduplece (e un om în vîrstă și practică meseria din 1918) — n-ar fi mai nimerit să revin la iarnă, peste două-trei luni? Păi răscoalele au pornit în urgia iernii, pe viscol. Și dacă doresc să am un tablou adevărat al pojarului (de vreme ce năzuiesc să-l zugrăvesc aevea, așa cum a fost), ce alt cadru i se potrivește mai bine, e mai la unison cu convoiurile îndîrjite, cu zavergii purtînd baltaguri și coase, decît cel al vijeliei sbuciumînd nebunește zdrențele sumanelor? Al troienilor prin care-și croiau drum, peste cîmpii, către tîrgul Botoșanilor, opincile ferfenițite ale iobagilor?

Acest ultim argument mi-a dat de gîndit. Cit pe-aci să-i cedez. Am dat din cap cu îndoială, ba chiar am zîmbit cu scepticism la sugestia lui, însă, în sinea mea, o aprobam. De fapt ce alt mobil m-a stîrnit într-a-coace, decît acela de a-mi constitui reportajul nu de la distanță, pe documente îngălbenite de arhivă, ci din mărturiile oamenilor care au trăit direct și dramatic întîmplările, din episoadele desfășurate aci, în aceste peisaje, intrate în cronică de sînge și de aspirații ale veacului?

Locurile ca locurile. Le cunoșteam de mult. Aparțin patrimoniului amintirilor natale. Le-am cutreerat binișor în tinerețe, în copilăria contemporană cu memorabilele evenimente. Dar oamenii? Or mai fi din cei de la 1907? Flăcăiandrii atunci, moșnegi astăzi, dacă au avut norocul să supraviețuiască uraganului. Represaliile, ocnele, trei războaie, bașca mizeria ce nu ajută longevitatea populației rurale, i-au consumat cu ferocitate din fondul demografic.

— Oare am să mai găsesc vreun bătrîn cu care să stau de vorbă?  
— I-am întreat pe șofer.

— Acu' vrei și bătrîni, nu te mulțumești numai cu sate și hîrtoape — îmi răspunse puțin bozumflat.

Nu-i ardea de taclae. Era preocupat de pilotarea camionetei printre băltoacele șoselii și oricît se străduia să le ocolească manevrînd cînd pe o margine, cînd pe cealaltă, sau oblic, nu izbuteam decît în răstimpuri să prind un crîmpei de priveliște. Se pulveriza numaidecît, zoioasă, în parbrizul împrôscat cu nemiluita. La o porțiune mai netedă, șoferul își regăsi glasul:

— Drept să-ți spun, nici nu-i știu. O mai fi trăind câte unul, dar în care sat? Is multe. Vezi și dumneata cum umblu. Să le cutreer pe toate?

— Am auzit la Botoșani că o seamă de bătrini de la 1907, unii de prin părțile astea, au fost deunăzi la București. Institutul de Istorie al Academiei i-a poftit să le înregistreze la magnetofon amintirile.

— Păi nu era mai cuminte să fi rămas la București, rise cu compătimire șoferul. Îi aveai ciotcă pe toți. Tăifăsuiai frumos cu unchieșii, pe canapea, la căldură. Cine te puse să vii încoa? Și încă în noiembrie? Că doar nu ești tinerel ca dumnealor (mă compara cu doi ingineri agronomi din camionetă, veniți pe aci cu treburi interesînd însămințările din regiunea Sucevei).

— Am aflat tirziu, dar tot mă abăteam pe aci, chiar de știam că-i întîlnesc la București — am răspuns rizînd și eu. Țin să-i văd acasă la ei. Așa-i meseria noastră, bădie.

— Dacă-i așa, se schimbă povestea. Stai o lecuță, să mă gîndesc. Aș zice să ne oprim la moș Teoader Ilie Bălăucă, din Copălău. Știe multe și are bună ținere de minte. Țasta-i lucrul cel mai de seamă pentru dumneata, precît am înțeles, ținerea de minte. Altminteri degeaba oste-neala. Așa, mai sint !... — un moș la Deleni, aproape de Hîrlău, pe drumul nostru, tot din cei de la 1907. Îi zice Dudea. Are tot optzeci de ani ca și moș Bălăucă, dar săracu nu prea-i limpede la minte. A uitat. Mai mult tace.

Și șoferul, revenindu-i buna dispoziție (probabil fiindcă satul Copălău nu-i departe), se apucă să-mi vorbească despre moș Dudea, la care se abate cîteodată (moșul posedă o bucățică de vie). Din spusele sale, mi-am însăilat o imagine a octogenarului, singurul supraviețuitor din sat al sguđuitorului 1907. De auzit aude moșul, dar nu mai reține de mult întîmplările. Ca un acid, restriștile au șters conturul faptelor, uniformizîndu-le într-o pată tulbure și amară ce se reflectă uneori cînd se evocă în prezența lui trecutul, într-o clătinare a capului și în niscai vorbe teribile în sobrietatea lor vagă : „Ce știi tu?“.

Atîta zice. Asta se întîmplă cînd cei din casă, mai tineri, găsesc vreun prilej ca să nareze episoade din 1907, auzite, perpetuate în familie, oral.

— Habar n-aveți, se sborșește atunci bătrînul, ridicînd brațul slăbănog spre tîmplă, ca și cum l-ar fi străpuns acolo un junghi dureros, desmorțit de odată. — Ia tăceți, că trîncăniți într-aiurea. Nichita ar fi știut povesti, spune cu glas scăzut, pentru sine.

Dar Nichita, singurul lui fecior, s-a prăpădit în războiul din urmă, lăsînd copiilor să istorisească mai departe grozăviile pătimate de el și de taică-său. A treia generație. Te pomenești, chiar a patra, cum mi s-a mai dat ocazia să înregistrez în altă parte a regiunii.



Cu moș Teoader Ilie Bălăucă, cel limpede la minte, n-am dat cu ochii. Nū ne-am mai dus la Copălău. Mi-era necaz, dar m-a desupărat, cu vîrf și îndesat, alt veteran al lui 1907, moș Bălan Dumitru Vasile din Coturuș. Substituirea s-a produs din împrejurările următoare :

În drum spre Copălău, cei doi ingineri agronomi și-au zis că nu strică un popas la Coturuș, comună cuprinsă în „programul de verificări“ referitoare la modul cum și-au îndeplinit Sfaturile raionale planul

însămîntărilor de toamnă. Comuna e situată la extremitatea unui drum meag clisos, perpendicular pe șoseaua națională.

M-a mirat că șoferul a cîrmit fără crîcnire, el de obicei atît de grijuliu în materie de hopuri, mai ales că destinația îl devia de la țintă, cu chiu cu vai, convenită. Am vrut să găsesc o explicație cam trasă de păr, recunosc — în faptul că într-o dezbateră anterioară privind starea viticolă a ținutului, Coturușul fusese pomenit de el printre alte nume de sate producătoare de aghiasmă lumească. Sau poate că mi s-a părut.

Am topăit noi o lecuță în camionetă, fără să vedem pe unde mergem, căci în afară de ferestruica îngustă din față, minjită de demonstrațiile lichide ale gropilor, vehiculul era tot atît de opac ca un geamantan. Abia cînd a stopat și ne-am dat jos, am fost răsplătiți cu o lumină de soare și cu o priveliște ce a anulat dintr-o dată toate nevôzitățile provocate de o călătorie sgîlțită și oarbă.

O amiază aurită și rece de toamnă poleia pereții albi ai căsuțelor puține pe aici, risipite numai pe o parte a drumului. Căci Coturușul are o configurație topografică năstrușnică dar pitorească. E așezat între dealuri și mărginit de o rîpă în răstoaca îngustă a căreia svîcnește șopîrla de mercur a Miletinului, pîrîiaș dolofan și sglobiu acuma, de cînd l-au îngrășat ploile.

Localul Sfatului, clădire mărișoară cu cerdac de lemn e și el ridicat pe o margine a șoseleței. Mai încolo iată căminul cultural. La cotitură, unde terenul se lărgeste pe măsură ce Miletinul o apucă în sens opus, casele se înmulțesc între copacii nedesfrunziți încă, alb adunate laolaltă ca ouăle în cuiabar. O școală nouă, cu acoperiș de tablă, cu etaj, domină streșinile de draniță. Copii cu căciulă, îmbrăcați de iarnă, fetițe bucalate, găsiseră un obiectiv „inedit“ recreației, ieșind în șosea să frămînte plăcinte de glod, să alunge gîștele ce smulgeau ultimele fire de iarbă de pe muchea ripei.

Am intrat la Sfat, unde cei doi tineri ingineri se și puseseră pe treabă, cercetînd scripte, borderouri, caiete, confruntînd cifre și date, cu arătările verbale ale secretarului. Am luat aminte o bucată de timp, interesat de discuție. Nu-mi închipuiam să găsesc într-o comună nu prea mare, trei întovărășiri agricole, denumite „Brazdă peste haturi“, „1 Mai“, „30 Decembrie“, totalizînd 128 de familii.

Băgînd de seamă că ascult, un zaplan de la o masă plină cu hîrtii, pe care le clasa, socotind pe semne că am și eu un rost agronomic, dar că nu mă amestecam în convorbiri dintr-o tainică discreție, mă sondă :

— Ați văzut tabela de la intrare ?

Răspunzînd afirmativ, zdrachonul merse mai departe cu chestionarea :

— Ce ziceți ?

— Ce să zic ?

— Nu sînteți mulțumit cît am dat ca producție anul ăsta ?

Am tăcut. Eram incurcat, căci vorbind drept nu citisem tabela. Interpretînd altfel, coturușanul se posomorî :

— Eu cred, zise, că întovărășirile au făcut treabă bună cu 1 300 kgr. grîu la hectar și peste 2 000 la porumb. La anul o să ne străduim să iasă mai bine.

— Bravo, vă felicit.

Fața flăcăului se luminează și tare se înveseli aflînd ce anume mă adusese la Coturuș.

— Așa ? Pe moș Bălăucă din Copălău îl dorești ? — rîse amuzat.

— De ce rizi ?

— Crezi că are vreme de dumneata? Moșul e prins de alte socoteli acuma. Își priveghiază vinul, sau, mai potrivit, îl priveghează pe el vinul. E bătrîn. Duce ulcica la musteață și se tologește pe cuptor. De minune să-l găsești în zodia asta treaz. Cînd s-o isprăvi polobocul, nu zic... Că-i hitru rău, unchieșul. Știe multe. Nu te necăji matala. Îi unul aici care ți-o fi cu mai mare folos. Îl cheamă Bălan Dumitru Vasile și e tare limpede la minte, deși bătrîn. L-o pofțit partidul la București. Chiar ieri s-o întors.

— Știi unde locuiește?

— Cum să nu știu dacă mi-e tată?

...Am trecut printr-o hudiță tivită pe ambele laturi cu gard de mărăcini, am străbătut o ogradă, am sărit un pîrleaz, am dat în altă ogradă și iarăși într-o hudiță transversală și se cheamă că am scurtat drumul la vatra lui moș Vasile — cum mă încredința feciorul lui, care mă călăuzea.

Casă bătrînească, cum sint multe prin locurile astea. Simplă, adăpost de sărăcani, cărora truda de odinioară nu le da nici răgazul, nici posibilitățile materiale și nici ghiesul sufletesc de a se îngriji de înfrumusețarea fațadei, de confortul dinăuntru. Așa a moștenit-o de la taică-său, așa a stăpînit-o, mai proptind-o, mai văruind-o la paști, sleindu-i de trei ori pe an podelele de lut. Și acuma cînd stau singuri în ea — „nu-mai eu cu baba mē“ — ce s-o mai dichisească, vorba moșului, că doar n-au copii de căpătuit, nași de alintat, cumetri de tămîiat. Copiii — patru la număr — au gospodăriile lor, arătoase, înstărite. Cel mai mare, Pavel, are 46 de ani. E și el bunic. Mezinul, Dumitru, activistul de la Sfat, e de asemeni tată. Constantin (36 ani) și Ilie (32 ani), la rîndul lor s-au vrednicit să-și prăsească familie.

Cînd îl vezi pe moș Vasile n-ai zice că e străbunic. Își poartă bine anii, poate fiindcă „i-a băcsit“, cum spunea cu haz, într-un trup nici mare, nici gros, ca galbenii în fișic. La cei înalți și mătăhăloși, anii stau împrăștiați ca în tejghea — zicea. Sună, dar cînd îi încerci la dinte, bagi de seamă că nu-s toți de aur. Și apoi un trup mărunțel nu-i o povară, și așa mi-am explicat sprinteneala moșului. Căci, pînă să ne scoatem fulgarinele, să ne familiarizăm cu interiorul odăitei alcătuit dintr-un cuptor voluminos, un crivat vechi de lemn așternut cu plocat de cînepă, o măsuță așezată lîngă fereastră, gazda s-a și înfățișat cu binețele. Venea din fundul ogrăzii, fuga-fuguța, de unde-l chemase băiatul. Și dacă nu-l trăda culoarea musteței, luînd în seamă vioiciunea mișcărilor, răsuriul obrajilor, dinții zdraveni — anevoie să admiți că în 1907 era bărbat de 36 de ani. Faceți socoteala cîți ani are astăzi.

„— Grăind drept, dacă nu se schimbau vremurile, eram de mult ca o căruță deciocălată. Am avut noroc să le apuc, și iaca m-au sbîntuit. Ce-i trebuie bătrîneții ca să nu se dea biruită? Tihnă, îndestulare, mulțămire. Nu-mi lipsesc, slava Domnului! Văd că te uiți cu coada ochiului la cele două poloboace. Le-am adus în odaie, ca să-i feresc pe alții de ispită — ne lămuri cu prefăcută seriozitate. Nici un pahar cu vin nu strică din cînd în cînd. O să-mi faceți cîntea să gustați și dumneavoastră un picuș. Am dus și la București o dămigenuță, și să-i fi văzut pe tovărășei aceia care m-au pus să vorbesc într-un soi de leicuță electrică, ce se mai lingeau pe buze! Păi Cotnarii nu-s departe de Coturuș! Da' de ce v-ați așezat așa, aracan de mine? Bre Dumitre, adu repede scaune.

— Lasă, moș Vasile, că stăm bine și pe laviță.

— Da' cu scaunele ce să facem? De cînd așteaptă mosafiri. Nu vedeți că-s nouă-nouțe? Barem atît, că v-ați brodit taman cînd baba s-a apucat să pună la uscat merele și eu să îngrop cei butuci de poamă că a dat frigul. Uite ce răscoală e în odaie.

— Să ne ierți, moșule. Și încă ne pare bine că te-am nimerit. Carevasăzică rămîneam cu buzele umflate dacă picam ieri la dumneata?

— Drept. Nu mă găseați — spuse, cu o țîră de ifos în glas — că eram la București (îi rid ochii albaștri, peste care vîrsta nu și-a trecut glaspapirul) N-am mai fost de la rezelul din 1916. Olecuță de ani de atunci... Ce? Chitiți că l-am recunoscut? Măi, măi, că-i frumos Bucureștiul.

Și moșul ne împărtășește expansiv impresiile, mîngîindu-și din cînd în cînd cu muchea aspră a palmei musteața albă, retezată scurt pe buză. Însă volubilitatea gazdei, comunicativă, devenea o audiență desfătătoare ce mă îndepărta, emoțional, de obiectivul grav al vizitei. Cu o asemenea dispoziție sufletească, întoarcerea la trecut risca să nu mai găsească tonul corespunzător.

— Moș Vasile — l-am întrerupt — pe vremea răscoalelor, tot aici, în Coturuș, locuiai?

— Păi unde, în altă parte? Aici au stat și părinții mei, aici m-am născut... În căsuța asta. Da' de ce mă întrebi?

— Am o nedumerire. Uitîndu-mă prin documentele de atunci, n-am dat peste satul dumatle. Îs pomenite toate cîte s-au ridicat cu răscoală, în județul Botoșanilor. Coturușul nu-i arătat.

— Da' de Copălău spune?

— Spune.

— Să vezi dumneata, noi țineam atunci de Copălău. După aceea hăt țirziu, ne-am despărțit. Cu Copăluienii am pornit cînd s-au burzului Flămînzii, că eram doar o vatră.

— Și cum a fost?

Moș Vasile tăcu o clipă, să-și adune amintirile. Întoarse privirea spre fereastra ce încadra un fragment din peisajul cu dealuri, cu păduri, cu cîmpii. Îi dădu roată în gînd ca să cuprindă tot teatrul odiseei, peri-pețiile aceluia început al furtunii. Și din cîte i se perindară prin minte, în acel minut adînc, o imagine de copil veni întîi la suprafață.

— Avea trei anișori băiețașul — spuse cu glas scăzut. Îi zicea Ștefan. Fănică, îl alintam eu și maică-sa. Azi ar fi avut 55 de ani. Era primul nostru copil. Așa i-a fost scris...

...Din istorisirea moșului, se desprindea un lucru, în ce privește obîrșia geografică a răscoalei. Întîmplarea a făcut să fie Flămînzi. Dar și Copălăul, și Frumușica, Rădenii, ar avea dreptul că revendice în egală măsură gloria începutului.

— În ziua aceea, n-am venit toți oamenii din trei sate, la Flămînzi, să vedem ce-i cu tocmelile de primăvară? Că doar acolo era administrația moșiei, nu în altă parte. Și-apoi, credeți că flămînzii erau mai obijduiți decît noi? La fel eram toți țărani. Și ce s-a întîmplat la Flămînzi, din năduful nostru al tuturor a sbucnit — se întărită moșul. Ne sfârgeam de foame, trudeam ca robii și nu ne alegeam cu nimic. Cînd veneam la arendaș cu răfuiala, ne mai scotea datori. Și de ne răzbea uneori neîndurarea boierilor și cricneam o lecuță, puneau biciul. Pe falcea de pămînt ne luau 50 de lei și în alte locuri ajunsese la 60 și chiar la 80 de lei. Pentru o vitișoară la islaz, 18 lei și doi pui de găină. Las' că nici nu ne mai lăsau, căci bîgau plugul și în imaș. Cei din Vlă-

deni, din Storești, își pășteau vitele tocmai la Onești, cale de 52 de kilometri de satele lor. Da' cu măsurătoarea? Vedeam cum ne fură la prăjină și trebuia să înghițim. Odată cit pece să pun mina pe sapă. Eram la prășit și-aud tipete de om bătut. Vechilul, călare, îl snopea cu harapnicul pe unul de la noi. Nu-i plăcuse cum prășește. M-a zărit și nu știu ce i s-a părut, că a dat pînteni calului.

Îl ascultam și întâmplările, oamenii ieșeau din negură, se însuflețeau de o dureroasă viață.

— Pe la început de februarie — urmă povestitorul — ni s-a trimis vorbă să venim la primăria din Flămînzi ca să încheiem învoielile noi. Moșia era a lui Mihalache Sturza, și arendașii străgăneau cu întocmirea contractelor. În 1906, primăvara, la fel au făcut, deși făgăduise că mai indulcesc angaralele. Iar în toamna aceluia an s-au legat cu jurămint — jurămint de cărciocari — că ne lasă falcea la 25 lei și izlazul la 15 lei. Deși ne cam îndoiam că or să-și ție cuvîntul — prea eram pățiți — ne-am bucurat. Numai că bucuria n-a durat mult. Am avut semne că iarăși umblă cu cața. Ba că arendașul nu s-a întors din străinătate. Ba că mai e vreme. Cînd primăvara bătea la ușă și ne trebuia pămînt și hrană!

Pe la sfîrșitul lui ianuarie 1907 ne mai chemase administratorul la primărie, dar n-a venit, s-a prefăcut bolnav. Al dracului om, administratorul ăsta. Îi zicea Iorgu Constantinescu. Șurubar, că nici învățătorul care ne mai ajută să descercăm răfuielele încilcite de contabil, nu-i putea ține piept. Și, rînzos ca potaia turbată. Din te miri ce îi sărea țandăra și înșfăca biciușca. Parcă-l văd. Roșu la față, gros, mustăcioară neagră birligată. Că era și hăndrălău, îi plăceau catrințele, dar mai vîrtos fustele tîrgovețelor, și de aceea se ținea unghie și carne cu orindarul care avea o față învățată pe la școli și nurlie.

— O mai ții minte?

— Vezi bine, răsă ștregărește moș Vasile. Și cum zic, Iorgu ăsta — conu Iorgu, cum i se spunea, cuconi-l-ar aghiuiță și talpa iadului! — ne mînca zilele. Cum ne răpștiam olecuță, gata vătăjelul după jandarmi. Asta de se brodia să fim mulți și olecuță colțoși. Ne povățuia să ne stîmpărăm, de nu vrem să ajungem a ne hrăni șapte oameni de la o singură capră. Să ne între în cap — spunea — că degeaba ne jeluim și scrișnim din măsele, că boierului nu-i pasă de nimeni. Îi are și pe prefect și pe jandarmi în buzunar. — Mă rog, dumneavoastră, se opri moșul din povestire, văd că nici n-ați gustat din vin. Mie mi s-a cam uscat gîtlejul. Aducerile aminte, auziți dumneavoastră, nu-s totdeauna vesele cînd e vorba de viața țaranului din vremi. Is ca fierea și amărăsc gura. Bine ați venit și să trăiți!

— Să trăiești și dumneata, moș Vasile, și-ți mulțumim pentru vin și pentru vorbă.

— Nu vi se pare cam acrișor? Nu? Mi s-o fi strepezit limba de blestemul lui conu' Iorgu, glumi bătrînul. — Să reiau firul, oameni buni.

Așadară, cum vă spuneam, în ziua de 8 februarie ne adunasem la primărie. Socot că eram vreo patru sute. Pornisem de mînecate. Fiștecare zorise ca să-i vie rîndul mai repede la pusul degetelui pe contract, cei mai mulți neștiind carte. Abia se luminase de zi, sufla un vînt rece al naibii, stăteam afară în bătătura primăriei și trebuia să am grijă și de băiețel. Îl luasem cu mine. Mă apucasem să-i făgăduiesc că-i cumpăr acadela la orîndă, unde plănuiam cu vreo cîțiva coturușeni și copălăuani să bem aldămaș, după ce isprăvim la primărie, și copilul zor-nevoie să-l

iau la Flămânzi. Se trezise o dată cu mine. Și ce era să fac? Deh, singura noastră odraslă, atunci... Și iată-ne, cum v-am spus, la primăria din Flămânzi.

Administratorul nu venise încă. E devreme — ne-am zis. Nu se poate să dea iarăși bir cu fugiții, că doar el ne-a chemat. Nu știu de ce trăgeam nădejdea că lucrurile au să iasă cu bine. Poate fiindcă eram cu copilul... Din pricina asta mă împocnișam cu doi prieteni ai mei, Alecu Bălineanu și Ilie Bobouleanu, dumnezeu să-i ierte. Ziceau că la fel are să fie ca și în alte dăți și erau porniți pe harțag. Umblau de colo-colo printre oameni, cum umbli cu chibritul într-o magazie cu pulbere de pușcă. Oamenii au început să se înfierbinte. Treceau ceasurile și nici pomeneală de administrator. Asta mi-a dat și mie de gândit. Carevasăzică procletul nu-și uită năravul? — mă gîndeam și simțeam că și în vinele mele fierbe sîngele. Pe la prînz, aflăm că țilharul e la cumnatul său, notarul Ciornei, unde benchetuia. Atîta ne-a trebuit. Cît ai bate din palme, gloata s-a și văluit într-acolo. A dat buzna în ograda lui Ciornei, care presimțind că nu-i a bine, a ieșit în ceardac și-a încercat să ne scoată cu un viclesug ce i-a reușit în parte. Zicea că avem dezlegare de a ne duce la Jorovlea în pădure, ca să luăm lemne cît om vrea. O samă s-au lăsat momiți și au plecat repede să înjuge boii. O samă, asmuțită de Ilie Bobouleanu, l-au cerut pe adiminstrator. Ciornei tăgăduia că ar fi în casă la el. Ne ținea cu vorba ca să poată fugi cumnatu-său, care se șurupise în fundul ogrăzii, zorindu-l pe Gîrbea, vezeteul, să dea bici cailor — o să-l găsiți la Flămânzi dacă vă duceți acolo.

N-a avut noroc. L-a pedepsit dumnezeu pentru toate mișeliile lui, întîrziindu-i numai cu trei minute plecarea. A sărit din docar, înspăimîntat, a dat să fugă înapoi în casă, dar l-a ajuns din urmă opinca lui Ilie, picnindu-l drept în bucii spatelui. Avea picior mare, bietul Ilie — dumnezeu să-l ierte — și o opincă grea, numai potloage. Și apoi nici ceilalți nu veniseră cu mîinile goale. Prin sate bîntuiau cîini răi al dracului și țăranul își ia la drum un băț gros ca să se apere.

Cu isprava asta și cu o oală de chișleag, pe care nu mai țin minte cine i-a îmbrăcat-o în capul orîndarului, poftindu-l să-și ia fata și catrafusele și s-o tulsească din sat, a început vîntoasa cumplită.

— Moș Vasile, l-am întrerupt, cînd v-ați dus la Flămânzi, ați presimțit ce o să iasă?

Moș Vasile rămase o clipă pe gînduri. Șoferul, cei doi tineri agromoni îl priveau impresionați. O mare liniște vătuia încăperea. Nu se auzea decît picurarea cadentată și monotonă a vinului în strachina de sub caneaua polobocului.

— Am chibzuit eu de multe ori la înțelesul lucrurilor ăstora, își reluă gazda narațiunea, cînd am văzut ce a ieșit dintr-un chicuș de minie. Se umpluse paharul și ceea ce s-a întîmplat la Flămânzi n-a fost decît picătura ce l-a făcut să se verse. M-am gîndit nu o dată, după aceea, cu anii, cu bătrînețele, și am ajuns la încheierea că n-a fost doară o scăpărare de minie. Dacă era nu mai asta, vîpaia nu se întindea cum s-a întins, focul nu trecea de aria noastră în partea cealaltă a țării. Judec pe ce s-a petrecut aici la noi.

Cînd s-a pornit pe urmă lumea la Botoșani, se depănase multișoare zile de la istoria cu Flămînzii. Intrasem în martie. Âstimp ajungea să ogoiască năduful oamenilor. Ne răcorisem, ca să zic așa. Arătasem boierului nostru că nu mai merge ca înainte, că se apropiase funia de par. Ai mari credeau că la Flămânzi n-a fost decît o icnire, un foc de paie.

S-au înșelat. Amarnic s-au înșelat. Căci iată că la început de martie, sărind de la noi scinteia, a căzut tocmai la Podul Iloaiei din județul Ieșilor. Cu pâlălaie în toată regula, care se întinde năprasnic la Suceava, Dorohoi, Vaslui, Roman, Bacău, Neamț, ce mai încolo încoace, în toată Moldova. \*)

Da' noi de ce ne-am dus la Botoșani, nici după trei săptămîni de la vinzoleala din Flămînzii? Nu o drîmbă de oameni ne-am dus, ci peste două mii, printre care bătrîni de șaizeci și cincii de ani, ba unii mai vîrstnici. În afară de cei din plasa noastră veniseră și din alte sate mai depărtate, din Uriceni, Chițoveni, Prisăcani. Veniseră și prăjenii, și lătăii. Pînă la marșul ăsta, cum se spune în militarie, oamenii se lăsau în voia fierbințelii. Ea îi mîna. Amu erau altfel, mai struniți, mai cumpăniți, mai cugetați.

— Ce v-a făcut să vă duceți la Botoșani, moș Vasile?

— Ce ne-a făcut? Nevoia de a ști ce răspuns dau cei mari păsurilor noastre, asta ne-a înglotit la Botoșani. Acolo stăteau căpeteniile județului, moșierii, arendașii. Acolo se mai aflau și oameni cu scaun la cap care, ni s-a spus, înțelegeau altminteri decît boierii rosturile răscolirii noastre. Nu ne-am ridicat să prădăm și să pîrjolim conacurile, cum ne învinuia stăpînirea. Ne-am ridicat fiindcă s-a apropiat cuțitul de os și vroiam să se știe că la temelia svîrcolirii noastre stăteau nădejdea de dreptate, de omenie, de viață desrobită. În săptămînile în care ne-am perpelit, venit-a careva să ne asculte, să ne întrebă? Și chiar de s-au arătat prefectul sau procurorul, au pentru păsurile noastre s-au urnit din Botoșeni ori ca să ne amenințe cu fulgerile legii?

Așa că n-a fost lucru nechibzuit cînd ne-am încărduit să mergem la oraș. Eram mulți. De toate virstele. Și femei. Și copii mai mărișori. De ce au luat și copiii, mă întreb? Mi-e greu să răspund după cele întîmplăte la Botoșeni. Nimeni nu presimțea blestemățiile ce ne așteptau acolo, că doar nu ne-am dus să tâlhărim, ci să ne cerem drepturile noastre și chiteam că oamenii stăpînirii, dregătorii, n-or să stea cu inima împietrită la vederea copiilor. Am 85 de ani și încă nu m-am dumirit de ce, de cînd lumea, de la Irod, copiii au trebuit să dea cu viețile lor peșcheș războaielor, revoluțiilor, folosindu-se nevinovăția lor ca pavază? De ce, rogu-vă? Mă întrebî mîta de Fănică al meu? Nu la Botoșeni s-a prăpădit mititelu'. De la Flămînzii i s-a tras moartea... Din răceală... Aprindere de plămîni... În opt zile... Ce a fost la Botoșeni vreți să știți?

Iată, din relatarea participantului, cum au decurs lucrurile:

La barieră au trebuit să se oprească. Regimentul 8 Vinători bari-cadase intrarea orașului. Un domn cu joben, primul procuror, îi înfîmînă:

— Ce vreți, oameni buni?

(Autoritățile, speriate, socotiseră că tactica de moment prescrie limbaj diplomatic, pînă vor sosi forțe suplimentare. Se ceruse trimiterea de urgență a încă două regimente de infanterie din Muntenia, neavînd încredere în ostașii botoșeneni, și a unui regiment de cavalerie).

Ce a urmat n-a lăsat în memoria bătrînului decît frînturi de imagini, ca dintr-o gravură ruptă bucățele. Două zile au umblat din barieră

\*) „Tăranii sînt ațîțați de feluriți anarhiști să pună stăpînire pe moșii și să îsprăvească cu proprietarii și cu arendașii” — relatează într-un raport confidențial adresat pe la sfîrșitul lui Februarie 1907 primului ministru conservator Cantacuzino, prefectul Văsescu. E același prefect care, înainte cu două săptămîni, asigură guvernul că la Flămînzii n-a fost decît o ciondăneală neînsemnată între plugari și administratorul moșiei, pe chestia reînnoirii învoielilor agricole, că e liniște deplină și că ministrul Internelor să nu-și facă nici o grijă.



în barieră, rotindu-se ca într-un carusel de coșmar în jurul orașului. Și la fiecare barieră era un personaj cu joben — poate acelaș — care-i sfătuia să se întoarcă acasă în satele lor, asigurându-i că o să li se facă dreptate.

— Acuma să ni se facă! — striga mulțimea. Nu ne duceți cu vorba!

Personajul îi privea scrutător din trăsura în care stătea în picioare, își dădea seama că orișice insistență din parte-i e de-a surda, porunca vizitiului s-o ia din loc. Noapte. Frig. Întuneric. Fanaragii n-au mai aprins felinarele cu petrol. Soldații bivuați la o mică distanță aveau facile pe care le înmuiau în găleți cu catran când amenințau să se stingă. Fumegau gros... Se auzeau tuset... Din când în când un scîncet de copil... Cîte un tropot de ciubotă cazonă bocănind pe loc, să desmorțească picioarele înghețate...

Sleită de nesomn și desnădejde, mulțimea devenise nervoasă. Cînd s-a luminat de zi, a dat să rupă cordoanele. O somație însoțită de clămpănitul sec al încărcării armei... O siluetă în uniformă înaintînd cîțiva pași: „înapoi că tragem!“... Și încă două somații urmate de o salvă în aer. Gloanțe orbe? Vor să-i sperie cu pocnete? Sau ostașii, opincari ca și ei, carne din carnea lor, trag în vînt?

Îndârjiți, țărani repetă cu mai aprig elan acțiunea dinainte. Comandantul de tristă memorie al regimentului 8 Vînători, Boueanu, poruncește foc în plin. Cu cartușe de război. Imediat se auziră vaiete. Pe zăpadă, sub privirile îngrozite ale țărănilor, gemeau cîțiva din ai lor. Printre trupurile zvîrcolite zăceau opt, nemișcate, de-apururi țepene.

— Unul din morți era Ilie Bobouleanu — oftează moș Vasile. Celălalt prieten al meu, Alecu Bălineanu, s-o sfîrșit din bătăile jandarilor, cînd s-o pornit arestările. — De sufletul lor — spune cu evlavie gazda, închinînd ulcica cu vin.

Nu mai zăboviți olecuță pe la noi? Uite că tot dîndu-i cu taclalele, s-a apropiat binișor amiaza. M-am gîndit la o fărîmă de mămăligă fierbinte și la o bucătică de trandafir fript. Mă rog, cum vi-e voia. Dacă ziceți că mai aveți treabă la Flămînzii... Să întrebați de Neculai Ungureanu. Mi-e prieten. Stați o țiră...

Se întoarse numaidecît cu o bătrinică mărunțică și sfioasă.

— Asta-i baba mea.

— Luați, mă rog frumos, ne îmbie cu bunătate bătrînica, întinzînd o poală de pestelcă plină cu mere.

— Is din cele domnești, ni le recomandă cu un zîmbet blajin.

De la fîntîna veche care te întîmpină chiar la intrare, satul își urcă domol șoseaua îngustă între căsuțele înșirate pe ambele laturi. Unde-i instalată acuma administrația cooperativei agricole, era pe vremuri curtea boierească. Așezat pe un loc mai ridicat, conacul Sturzeștilor privea din trei părți, cîte cerdacuri, întinsul moșiei desfăcut dincolo de zări, peste șapte sate. Construită în prima jumătate a veacului trecut, clădirea mai păstra în 1907 — cum își anintea bătrînul Gheorghe Cojescu — ceva din aspectul ei feudal de culă și minăstire. Mai tîrziu, un erede fantezist a dichisit-o cu turnulețe și scări monumentale.

Acuma, în șopronul ce adăpostea chervanul înflorat cu herb prințiar pe ușiță, se adăpostește o combină, iar pe locul unde fuseseră coșerele, grajdurile cu bidivii englezești, staule acoperite cu tinichea găz-

duiesc boi și vaci și alături vreo cițiva cai încă nescoși din circulație de supremația tractorului.

Unde este sediul Sfatului popular, a fost odinioară primăria. Cea de pomină. Deloc arătoasă, casa. Dar așa cum se înfățișează, coșcovită, jilavă, degradată, e evocatoare.

— De unde se trage numele satului, moș Necului ?

— De unde să se tragă ? Că doar nu de la bine, — îmi răspunse bătrînul Neculai Ungureanu, unul din cei de la 1907. Atîta se dusese buhul despre starea noastră, că ajunseseam a fi dați măsură de sărăcie în toată Moldova. „Dacă faci nazuri, te mărit după un flămînzean“ — amenința vreo mamă din alt sat pe fii-sa. Ne încuscream numai între noi, da' se vede treaba că eram sămîntă de soi — face zefliu moșneagul, după isprava ce-o săvîrșirăm.

— O mai ții minte ?

— Ba bine că nu. Da' de ce să-ți mai istorisesc dacă spui că ai vorbit cu Vasile Bălan din Coturuș. Se cheamă că mi-o luat smîntîna. Îl știu eu ce-i poate melița cînd își dă drumul. Și apoi, la drept grîind, toate povestirile se aseamănă. La fel am trăit, la fel am suferit, la fel am văzut întîmplările. Ca un singur ochi și ca o singură inimă. Uneori mă întreb dacă nu cumva am văzut cu ochii lui Gheorghe Cojescu. Îi de un leat cu mine. Am mai rămas puțini, cei care eram de acu' bărbați în putere în 1907.

— Cum adică, moș Neculai, ai văzut cu ochii lui Gheorghe Cojescu ?

— Mata crezi că la rezel, ca să zic așa, cînd dai atacul, e cum ai căsca gura la horă, duminica ? Am făcut războiul din 1916. După Oituz, întorși din tranșee, unul întreba pe celălalt : „cum a fost bre ?“ Și doar cu toții am luat parte la atac. În cele din urmă, povesteau atacul aidoma. Așa că, fie că vorbești cu un flămînzean, fie cu un copălăuan, ori cu cineva din Frumușica, din Rădeni, îi la fel. Doară vreun om care a stat de o parte și a luat seama numai la ce se petrece să știe povesti altmintreli.

— Au fost și de ăștia ? Care s-au uitat la iureș de la fereastră ? Bătrînul clătîină cu amărăciune capul.

— Au fost. Puțini, da' au fost. Cei care slugăreau la arendaș. Vezi dumneata, slugăria ticăloșește pe om ! Îi ia bărbăția. Îl claponește. Unii au biruit-o cînd s-au îndepărtat de iesle, cînd s-au scuturat de țărițe. Alții, mai slabi de vîrtute, nu se mîntuie toată viața. Le-a intrat jegul umilinții în sînge. Au rămas tot robi. Vai de sufletul lor.

— Mai e vreunul, moș Neculai ?

Nici un răspuns. Dar am înțeles la cine făcuse aluzie. Mi-l pomenise la Coturuș moș Vasile Bălan.

...Ion Girbea a fost argat și vizitiu la curtea boierului. Întreaga tinerețe și-a petrecut-o pe capra docarului ducînd de colo-colo pe administrator, dormind în grajd, veșnic pe drumuri, cînd la Hîrlău sau Botoșani să aștepte pe arendaș, la gară — cînd la țarină cu bălegarul. Înalt și deșirat, bătrînul ăsta de 74 de ani, tăcut și posac, te impresionează dureros. E în zîmbetul lui palid, în figura brăzdată, în ochii decolorați, o jalnică umilință. O umilință indelebilă, cronică. De care s-a contaminat parcă și ambianța sa domestică. Dacă e adevărat cum zic unii că lucrurile, printr-un proces invers de mimetism, capătă aspectul fizic al insului cărora le aparțin, ba chiar și amprenta lui morală, apoi

lucrurile lui Gîrbea — casa, ograda, vegetația, mobila — sînt pătrunse și degradate de umilință.

În ansamblu, casele din Flămînzi nu sînt chipeșe. Cele mai multe, vechi, zugrăvite siniliu, nu indispun totuși ochiul cînd te familiarizezi cu fizionomia lor. Au ceva viu în obrazul lor vetust. Sînt și case noi, care poartă sub streășină, milesimul erei noastre socialiste. Însă casă ca aceea a lui Gîrbea nu este nici una. Zăplazul stă aplecat și cînd am pășit în ograda cu pomii pricâjiți, cîinele s-a lipit de prispă schelălăind, ca și cum vedea bățul. În plină amiază lumina zilei ocolea odăița unde am intrat și am simțit cum toate dinăuntru, pereții, dușumeaua, lucrurile, mă străbat cu jilăveala lor tristă, mă învăluie cu igrasia umilinței.

L-am rugat pe moș Ion să-mi spună ceva din trecut, din cele ce s-au întîmplat în fatidicul februarie 1907 în satul său Flămînzi. A început cu glas plîngăreț.

— Ce să vă spun ? Că nici n-am luat parte la răscoale.

Și cu același ton cu care acum cincizeci de ani și-a făcut depoziția la jandarmerie, cu aceleași vorbe tirite, supuse, continuă :

— Eram slugă la conu Iorgu, administratorul („Slugă“. Nici azi nu s-a descotorosit de vocabularul înjositor, intrat în sînge ca un virus).

Ceea ce a relatat dîrzul coturușan Vasile Bălan s-a văzut. Iată versiunea celui alt interlocutor, moș Ion Gîrbea :

— În ziua ceea, fiind la curte, aici, în Flămînzi, mi-o trimis vorbă conu Ciornei, notarul, să înham caii la sanie ca să-l duc pe conu Iorgu la Hîrlău. Conu Iorgu era la dumnealui conu Ciornei, unde se ascunsese de groaza oamenilor. Eu cînd am văzut zarva, m-am pîtit în grajd. Un moșneag — Gheorghe Gilcă îl chema — mi-o spus : „Bre Ioane, scoate zurgălăii de la căpăstrul cailor și fugi. Dacă te află oamenii teucid, că ești sluga boierilor“.

Am făcut cum m-a sfătuit. Am scos zurgălăii să nu se audă și mă pomenii cu un flăcău, Ghiță Dirneată îi zicea, din cei cu răscoala, în șopron. „Bre Gîrbea, dacă vrei să fugi cu administratorul, tu zile bune cu noi flămînzii n-ai să mai ai. Uite ce te așteaptă“. Și mi-o arătat ciomagul. Am dat bice cailor și am ajuns. Furișîndu-se din casa lui conu Ciornei — erau cumnați — conu Iorgu o venit fuga la docar. Era tare spăriet și galben la față. „Dă-i drumu', Ioane. Dacă ajungem cu bine la Hîrlău, te mulțumesc cu cincii lei“. Ne-au simțit oamenii, au dat buzna în ogradă și s-au pornit cu ciomegile. Am căpătat și eu cîteva — încheiă cu un zîmbet parcă de satisfacție.

— Copii ai, moșule ?

— Cinci. Trei fete și doi băieți. Îs mari. Au și ei copii.

— Băieții au intrat în întovărășire ?

— Care întovărășire ?

— Cum care ? Aveți patru în Flămînzi. Nu le știi ? Să ți le spun : „Flamura roșie“, „1 Mai“, „Scînteia“, „1907 Flămînzi“. Le-am văzut. Lucrează bine.

— Eu nu știu. Ei or fi știind, că eu nu grăesc cu ei, de atunci... de la asta... Nici pe ginere nu l-am îndemnat să se bage. Nici cu el nu sînt bine, tot din pricina asta.

— De ce moșule ? Ai uitat ce-au fost Flămînzii altă dată ? Cele o sută de familii întovărășite nu-s tot flămînzene ca dumneata ? N-au suferit în trecut la fel ca dumneata ?

— Treaba lor. Eu nu mă bag.

— De ce, moșule ?

Tăcu. Stătea cocîrjat pe scaun și pe fața lui posmăgită, împăienjenită de cute, nu se citea nici întăritare, nici înțelepciune, ci o adincă umilință. Mi-era milă. Într-un tirziu, spuse, cu același glas în care nu vibra nici o pasiune, nici un sentiment ce înflăcărează inimile a mii de țărani descătușați din seculara iobăgie..

— Cine-i puse să se răscoale ?

## ȘI CEI DIN PAȘCANI

Nu l-am mai văzut din anul 1933. An și el zbu-ciumat, cumplit, roșu, cîmotie prin sînge și idealuri sociale cu cel al lui 1907. Anul de slavă al cefe-riștilor, care și cu douăzeci și șase de ani înainte au scris, prin cei de la Pașcani, o pagină revoluționară luptînd alături de țărani moldoveni. Am să mai găsesc vreun ceferist de atunci ? Îmi vin în minte imagini de la ultimul popas în această localitate, în plină iarnă.

„La Pașcani, e rendez-vous-ul trenurilor din nordul Moldovei, și un loc de întîlnire a tirgurilor — scriam. De aceea — ca un ritual de reuniune a semințiilor băștinașe — liniile se apropie și se întretaie, se miroase și își strîng mîna. Peste cîteva minute va stopa ca să-și con-tinue drumul imediat spre frontieră, desigur, Rapidul vertiginos, cu vagoane de lac și caschete englezești la ferestre. Apoi stația își va relua activitatea domoală, manevrîndu-și trenurile lente, cum ai dereteca, cu frinari amuzîndu-se sărînd din mers pe scara tenderului, fluturînd spre nu se știe ce orizont numai pentru ei descifrabil, stegulețul roșu pătat cu catran.

„Peste linii trec în răstimpuri uitîndu-se în dreapta și în stînga călători ce nu zoresc spre destinație : țărani cu mintene, neveste cu traistă și copil în brațe ; domnișoare din Dolhasca venite să tîrguiască sticluța cu apă de colonie și mai ales să admire vitrinele privilegiate geografic de zîmbetul vienez al lui Willy Fritsch ; negustori ambulânți cu o lădiță de luminări și un pachet cu macaroane.

«Un vînt de răs\_pîntie, vîrtejît, colectat din vînturile județene venite și ele la reuniunea pașcaniană, explorează pînă mai sus de calțavetă fustele romașcanelor și botoșănenelor, mută potcapul călugărului de la Durău venit să cumpere pește sărat, pentru postul Paștelui, mai mulge o literă, cu hîrtie cu tot, din afișul anunțînd pentru „...mbătă 11 Mar-tie 1933 ...are bal mare, cu ...ombolă și ...egina ...alului în sa...oanele p...măriei“. Atunci, cît durează șarja sălbatecă și intermitentă a vîntu-lui, lumea dă buzna în sălile de așteptare, în restaurant, cuprînsă parcă de panică. O clipă peronul e pustiu, cadaveric. Pe plafonul lui pudrat de promoroacă, orologiul hibernează ca un liliac cu aripile minutarelor lăsate țepene în jos încă de la primul crivăt, din noiembrie 1932.

«La „Mișcare“ aparatul Morse nu mai răspunde la insistențele digitale ale oficiantului interogînd stațiile de mai la nord, unde iarna e încă din plin. Din cînd în cînd se ridică de pe scaun, se apropie blazat de fereastra dinspre oraș, ca să se uite afară cu capul ridicat spre sîr-mele telegrafice, invizibile în văzduhul plumburiu. Se întoarce la masa lui, contemplă resemnat aparatul cataleptic și-și aprinde cu gesturi moi „principesa“ oferită adineaori de arendașul cu șubă din Drăgușeni.

«Doamne, ce plictiseală ! Mă plimb nehotărît încolo și înapoi. Intru în restaurant, în sala de așteptare, ronțai un covrig, citesc pentru a nu știu cîta oară lungul tablou al sosirilor și plecărilor, contemplu afară briștele seculare ale Pașcanilor.

«Tîrg congelat. Sacagiul bătrîn își adapă polobocul la cișmeaua publică. Căruța pe două roate e numai țurțuri, cofa e unsă cu o glazură de gheață. Dugheni pipernicite expun afară, pe ușă, eşantioane senzaționale, delicatose ispititoare : pește sărat, cepuri de butie, șiraguri de iască, sticle de untdelemn scâmos, cozi de topor. La fereastra cafelei două siluete de tablagii. Birjarii umflați de bulendre, degeaba așteaptă mușterii providențial. Nici o nuntă la Pașcani...»

★

— Departe centrul ? — îl întreb pe birjarul de la intrarea gării revenind la anul de grație 1956.

— E o leacă de drum... Urcă te rog matale, zice, sucind spre pasager persoana sa în ținută de iarnă, deși sintem încă în pluviosul noiembrie.

— Dar cu piciorul nu răzbesc ?

— Vai de mine. Păcat de ciuboșele. Vezi și dumneata cum îi pe jos. Glod de Pașcani ! — sublinie cu fudulie. Nici la Viana nu-i glod mai fain.

Pasagerul ezită.

— Zău, n-o să-ți pară rău. Ai treabă la Pașcani ? Aa, aștepti Personalul de Botoșani și vrei să faci pină la plecare o plimbare prin Pașcani ? Crezi mata că Personalul e grăbit ? Mi-o spus abia adineauri un hamal, că are o întârziere de trei ceasuri. Și cînd un Personal anunță trei ceasuri, se ține de cuvînt. Mai dă și 30 de minute dobîndă. Se vede că vîi rar la Pașcani.

Pasagerul tot se codea.

— Strîmță birjă, măi omule.

— E anume croită pentru oameni subțirei ca dumneata — se însufleț birjarul, de nădejdea deverului. Trăsură de iarnă, ține mai cald, că n-are loc de vînt.

— Ai și una de vară ?

— Las poclitul jos și e de vară. Ce, sînt Rocild să am două trăsuri ? Nici asta nu-i a mea. Învelește-te cu cerga. Că e o leacă de drum.

După zece minute.

— Am ajuns la țentru. Unde să vă las ?

— Bine, bre, spuneai că-i departe !

— Da' safteaua ? Crezi mata că plouă cu mușterii ?

Dar drumul mi-a prins bine. Mi-a dat prilejul să confrunt tabloul de astăzi al Pașcanilor cu cel din amintire. Imaginile au început să se deplaseze în orbita trecutului — am constatat. O „fabrică de panificație“, lăfăită pe o firmă lungă deasupra fațadei albe. Mai încolo o librărie. În colț un restaurant spațios. Alte magazine. În tabloul din vechi, mai sînt vestigii anacronice, urite. Dugheni... Trotuarul... Are gropi, binișor umplute de aversele toamnei. Trecătorii fac echilibru pe bordură. N-ar strica niște arbori, un mic monument în piața Gării.

M-am îndreptat spre cealaltă parte a Pașcanilor. Cea din deal : „Centrul“. Nu l-am recunoscut. Și chiar dacă războiul nu-l nimerea ca într-o țintă pregătită, scobind din gravura amintirii tocmai materia ei urbanistică principală, tot nu-l recunoșteam. Aveam sentimentul că-l văd pentru prima oară. Și dacă nu se întîmpla să aflu de la un trecător scurta istorie privind lărgimea exorbitantă a unei străzi, degeaba îi căutam originalul în amintirea ce datează cu mult înainte de isprava siniștrilor bombardieri. Și totuși în multe semne concludente, întrevăd

eflorescența constructivă a zilelor noi pășcănene. Străzi curate ; clădirea chipeșă a Sfatului popular ; spitalul, locuințele moderne ale ceferiștilor ; vitrinele stil „bucureștean“ ale magazinelor textile, alimentare.



Unde să dai de urma bătrînilor ceferiști de la 1907, dacă nu la atelierile unde le continuă meseria fiii, nepoții ? Ele se află — se putea în alt loc ? — chiar în inima gării. De la capătul peronului, o pasarelă execută un enorm salt aerian peste vastul maneaj zebrat de șine, fulgerat de trenuri, ca să și-l termine chiar lingă ghereta portarului de la Ateliere.

— Tovarășe, ai idee unde locuiesc ceferiștii de la 1907 ?

— Nu știu. Mai sînt ? — mă întrebă intrigat. (E tînăr și nu chiar get-beget pășcănean). Vezi și dumneata la birou. M-ar mira să nu găsești pe la noi pe cineva care să nu aibe cunoștință de oamenii aceia. Te pomenești că dai și de vreun fecior de-al lor. Că așa-i în meseria noastră, se moștenește din tată în fiu.

A avut dreptate. Doi băieți ai lui Rujinski Victor sînt și ei montatori. Trei ai lui Valter Petru, ajustori. Am prăpădit o leacă de timp ca să-i nimeresc, cutreierînd nesfîrșitele săli ale atelierelor noi, blocuri masive în cîteva etaje despărțite de vaste curți asfaltate. Am fost obligat să mă hodinesc olecuță la Club și eram cît pe ce să mă angajez cu tovarășul bibliotecar la o partidă de șah, dacă nu-mi erau potrivnice condițiile acustice. Prea se bocănea undeva pe aproape.

— Ce să-i faci ? Se antrenează băieții, mă lămuri amuzat bibliotecarul. Hai să-i vezi.

Alături, în sala de gimnastică doi băieți, numai mușchi, se jucau cu două tampoane, unite printr-o bară. Le ridicau ba într-o mină, ba în două, fandînd piciorul, lăsîndu-se pe genunchi, înălțîndu-se iarăși în picioare, ca la urmă să izbească de pămînt jucăria asta de 80 de ocale. Erau learcă de nădușeală, dar n-au vrut în ruptul capului să se oprească de dragul bibliotecarului poftitor de șah.

— Nu se poate. Sîntem în antrenament ! Luăm parte la o întrecere organizată de echipa utemistă a atelierelor.

N-am pomenit băieți mai încăpățînați !

Ceva mai tîrziu i-am găsit și pe pensionari. Ei sînt :

Climșa Benu, în vîrstă de 71 ani, fost meșter turnător la atelierile ferate, pensionat în 1933 pentru incapacitate de muncă : *tensiune arterială 32* (Locuiește în strada 30 Decembrie).

Rujinski Victor, 76 ani, montator (vecin cu precedentul) : *28 tensiune*.

Valter Petru, 81 ani, ajustor, pensionat în 1932, boală de inimă : *27 tensiune* (aceeași stradă).

Nazincov Iohan, Carpinski Alexandru (strada Unirii), Ternoveschi Gheorghe (str. Ștefan cel Mare), septuagenari. S-au stabilizat la 20 tensiune. (Zilele de sărbători, cu praznice nedietetice, se soldează cu oscilațiuni ascendente).

Regret lacuna statistică produsă de „expășcanizarea“ bătrînului Atanasiu Toader. S-a retras la Vatra Dornei, orașul său de baștină (considerînd că condițiile sale de viață nu s-au deosebit de acelea ale colegilor menționați, cred că nu greșesc atribuindu-i „din oficiu“ 25 presiune arterială.

Iancu Olaru, 74 ani, mecanic de locomotivă, („Fenomenul“. Am să relatez mai amănunțit întîlnirea cu el).

Exceptîndu-l pe acesta din urmă, pe toți ceilalți i-am găsit acasă. De mulți ani ei și-au concentrat existența într-un minimum de spațiu — pat, cameră, curtică, stradă. Din cînd în cînd, vizită la policlinică. (Impresionat de similitudinea maladiilor. Soiul acesta de afecțiuni trezește imagini de viață intensă, trepidantă).

Sub raport gazetăresc, vizitele nu s-au soldat cu o recoltă bogată de informații. Oarecari episoade de la participarea lor la evenimentele ce au detunat și la Pașcani... Greva de solidarizare cu țărani... Întîmplări petrecute în stație, la sosirea trenurilor cu arestați...

N-am insistat. În condițiile muncii de odinioară, istovitoare, tiranice, rezidă cauza suferinții ce a făcut ca mulți să fie puși în retragere, pre-timpuriu. Locuiesc din tinerețe în același cartier modest, de lângă gară. Din cînd în cînd se vizitează, fideli în prietenie — și ea semi-centenară —, legați prin inimile care marchează mai curînd simbolic decît clinic același număr de pulsații. Se întîlnesc bilunar la „electrocardiogramă“, unde se bucură de îngrijiri pe care numai bogații le puteau avea odinioară. Viață calmă, tihnită, în peisajul acesta în care s-au desfășurat rumorile și elanurile profesionale. Trenuri, călători, sirenele atelierelor... Se aude în stație duduitul locomotivei. Sau e pistonul de aur al inimii lor colective ?

Dar pensionarul Iancu Olaru ? L-am lăsat anume la sfîrșit, deși puteam începe vizitele cu el dacă procedam în ordinea adreselor. Stă chiar peste drum de gară. Lucrul acesta nu-l știam cînd am luat la rînd lista cu domiciliile ceferiștilor. Rămînea unul singur de vizitat. Poftim ! nu locuia în „30 Decembrie“ sau în „Ștefan cel Mare“, cartierul pensionarilor sedentari, ca să zic așa. E de găsit la întreprinderea de... panificație, unde lucrează. Cum, mai lucrează la vîrsta lui ? Ei da !

Am intrat într-o curte care, firește, purta toate semnele evidente că nu aparținea unui depozit de cărbuni și antracit. Era ușor ninsă cu făină pe alocuri, căruța în repaus purta inscripția fabricii de piine și însuși calul era alb. Amiază. Liniște. Cuptorul își isprăvisese de mult misiunea, produsele lui fierbinți se răcoreau pe tarabele prăvăliilor, pe mesele locuitorilor, delectau gurile copiilor.

Dinăuntru, prin fereastra brutăriei, un glas :

— Pe cine căutați ?

— Pe moș Olaru.

— Numaidecît.

La fereastră s-a ivit o figură rumenă și colilie. Aducea, să juri, cu o piine caldă, bună, peste coaja căreia pensula cu untdelemn a lăsat o lumină de zîmbet. Auzind ce mă aduce, m-a poftit în „laborator“. Am intrat. Mirosea plăcut a dospeală acrișoară și a făină caldută.

Mai întîi mi-a lămurit motivul prezenței sale acolo. Încă în putere la etatea lui, se plictisea nefăcînd nimic. De ce s-a angajat tocmai la o brutărie ? Fiîndcă-i situată în „inima cefereului“. El, fără ateliere, fără trenuri, fără gară, nu poate trăi. I s-a oferit o treabă sus în tirg, la un depozit de textile. A refuzat. E departe, nu aude locomotivele, nu vede ceferiștii, nu simte mirosul de cărbune ars al stației. Are un băiat inginer la Turnu-Severin, o fată măritată cu directorul „Producției plantelor“ din Buzău. Îl imploră de ani să vină la dînsii. Familie, viață tihnită, tabieturi. Nu vrea.

— Nu las Pașcanii pîn-oî muri. Aici am muncit, aici am dus greul și binele. Eu de lumea mea nu mă despart.

Aici, la pitărie, face de toate : transportă piinea cu căruța, cînd e nevoie își înfige brațele suflecate în aluat, supraveghează cuptorul. E fericit. De peste drum fumul locomotivelor se amestecă savuros cu mireasma dospelei.

— Dar în 1907, cînd cu răscoalele, cum a fost ?

— A fost grozăvie mare, răspunde cu gravitate, bătrînul. Eu eram în mișcarea socialistă. Cînd s-au urnit țărani, muncitorii din ateliere au hotărît o grevă de simpatie. A încercat direcția să ne împiedece, ne-au amenințat autoritățile, am avut de furcă și cu „galbenii“ care ne stricau greva, dar nu ne-am lăsat. Pașcanii erau înțesați de trupe, că se zvonise că vin țărani să ceară socoteală boierilor. Moșiile din jurul Pașcanilor le stăpînea prințesa Moruzi. Avea aici în tîrg palat mare, ca în povești. Îl știi ? Să te duci să-l vezi. Acu' e al poporului. Să te minunezi de ce-i acolo. Sală cu cărți de cetit, alta de teatru, atelier de croitorie unde fetele noastre învață meseria... Da' parcul ? Să te duci să-l vezi. Musai... Dacă vrei, mergi cu mine, cu căruța de piine, că mi-e în drum.

— Da' cu încăierarea din stație cum a fost ?

— Ajung și la ea. Bun... Sosește un tren cu arestați din satele județului nostru, Fintinele, Blăjești, Stolniceni, Lunca, Ruginoasa. L-au tras pe o linie de garaj, ca să-l atașeze la trenul de Iași. Mulți. Nemîncați, însetoșați, ca vai de ei. Ne sfătuim noi, trimitem vorbă la niște macagii de-ai noștri, ne înțelegem cu un mecanic de locomotivă și dăm drumul trenului. Jandarmii care-l păzeau credeau că manevrează. Cînd l-au scos mai în afara stației, ai noștri dau năvală, deschid și-i slobozesc pe țărani. Atunci a fost încăierarea. Jandarmii au dat buzna cu puștile gonind după arestați, lovind pe cei ce se împotriveau. Au și tras împușcînd un ceferist. Timofte îl chema. Turnător. N-au izbutit să-i prindă pe toți fugiții. Mulți dintre ai noștri au căzut în mîinile poliției. Îmi aduc aminte de frații Scarlat și Gheorghe Manoliu, de unul Petrescu, de Vasile Fătu, de Dumitrescu... i-au stîlcit în bătaie la poliție.

Moșul tăcu.

— Gata ? Altceva nu mai ai ?

— Ași mai avea, da' nu acuma. Mai vină mata miine.

— Ai vreo treabă ?

— Da. Trebuie să pun calul la căruța ca să mă duc la depozit după făină. Sst ! Ia mai taci o lecuță. A venit 201. Auzi-l cum pufăie. Dacă nu mă luam cu vorba, îl așteptam în gară. Mecanicul mi-e prieten.

— Bătrîn ca dumneata ?

— De de unde ! N-are nici douăzeci și șase de ani.

Și, scuturîndu-și surtucul de făină, bătrînul ieși în curte. Avea aceeași față veselă de jimblă coaptă.



Demostene Botez

## Mărturie

*Dosar 1907*

Atuncia, într-o zi de primăvară  
Noi am pierdut răbdarea seculară  
De-a mai începe iar de la-nceput ;  
Și nu s-a mai putut...  
De-odată, nu s-a mai putut !  
Că prea și trup și suflet ne-a durut  
Pe toții, pe femei și pe copii  
Cît apucaseră să mai rămînă vii.  
De foame ne jucau ochii-n neștire,  
Că nu era, nici cum, nici o ieșire.  
Nu ne-am rugat, că rugile-s deșarte  
Și am pornit cu pieptul gol la moarte.  
Pesemne se-mplinise-atunci sorocul  
Și trebuia să se aprindă focul.  
Și s-a aprins, — nici nu știu cum se face, —  
Că a pornit întâi de la conace  
Și-apoi s-a-ntins întreaga pălălaie  
De-au ars hambarele ca niște paie  
Și au dansat la flăcări roșii  
Pînă au cîntat cocoșii,  
Pînă-am răzbunat strămoșii, —  
Bunii noștri de străbuni...  
Bine e cînd te răzbuni !  
Am ieșit din sat, din case,  
Cu topoare și cu coase,  
Și cu furci și cu securi,  
Ca o nuntă de păduri.

Și-am pornit stihii, stihii,  
Peste dealuri și câmpii.  
Ce-am strigat, unde-am ajuns,  
Tunul ne-a trimis răspuns  
Pe nemțește, limba lui, —  
N-ar mai fi a nimănuî !  
Și-au căzut morți într-o noapte,  
Ca la șaptezeci și șapte.

Mulți au murit, dar nu s-a mai putut, —  
Deodată, nu s-a mai putut,  
Că prea și trup și suflet ne-a durut  
Dar nu a fost nimica în zădar,  
Că după ani și ani, nepoții iar  
S-au ridicat și au înfrînt,  
Și-au răzbunat și morții din mormînt.

Florența Albu

## Pămîntul nostru

Pămîntul blind, copt de soare,  
aproape de frunte și talpă,  
pămîntul rotindu-se calm  
să nu trezească copiii și clopotele,  
pămîntul — piinea, sarea noastră,  
între atîtea stele  
învăluite-n depărtarea lor  
trufașă, rece-nfricoșată ;

între atîtea stele, el  
pămîntul — tatăl și urmașul nostru,  
pămîntul ars, bătătorit,  
pămîntul — singe și tăcere ;  
pămîntul blestemat și ascultat cu inima,  
domesticit de om și vite,  
fruct ne-implinit, fragil, de mai,  
și iarăși, fruct de august,  
pămînt cules și semănat  
și răbdător și blind  
și-ndurerat și-nvingător,  
purtîndu-ne-ntre stele chipul omenesc,  
efigie întipărită-adînc  
pe două emisfere-gemene,  
pămînt întors cu fața către răsărit  
și către-amurg apoi,  
cu vîrsta noastră,  
pămînt îndrăgostit în primăveri,  
mîhnit și obosit cu noi, în toamnă,

între atîtea stele depărtate  
el, numai el, plămadă vie  
și-nsîngerată și solară ;  
în stare să iubească, să rodească și să moară  
și să învie iarăși, așteptîndu-ne.

# Răscoala din 1907 în presa vremii

„Frați țărani! Pînă ce armata va fi în mîinile proprietarilor, să nu vă așteptați din partea lor la altceva decît la gloanțe. Atîta vreme cît proprietarii sînt în fruntea țării, atîta timp cît ciocoi și arendașii făuresc legile, nu vă așteptați din partea lor la legi bune pentru voi. Ei nu pot să vă dorească binele vostru, fiindcă din munca voastră trăiesc ei. Voi sînteți săraci pentru ca ei să fie bogați. Voi munciți zi și noapte pentru ca ei să aibă timp să se plimbe. Voi trăiți în bordeie pentru ca ei să poată trăi în palate. (...) Însă cum poate ajunge țărănimea la această transformare dacă ea nu va zmulge din mîna proprietarilor și arendașilor dreptul pe care îl au de a face legi? Introducerea *votului universal* pentru toți locuitorii țării, fără deosebire de origină, trebuie să fie primul punct din lupta țărănimei conștiente.

Tovarăși, lucrători, vouă vă revine datoria de a fi educatorii țărănimii. Prin luptele voastre voi dați o pildă frumoasă. Însă prin înțîlnirea voastră directă cu țărani voi trebuie să le arătați că dușmanul, și al lor și al vostru, este exploatarea și că interesele noastre sînt aceleași“.

Cercul „România muncitoare“

(**România Muncitoare**, organ central săptămînal al sindicatelor și organizațiilor social-democrate ; 11—18 martie 1907).

## În fața primejdiei...

...În fața primejdiei care amenință clasele stăpînitoare, toți politicienii și-au dat mîna, au uitat de toate „urile lor personale“ și nu și-au adus aminte decît de un singur lucru : că sînt burghezi cu toții și în fața primejdiei comune ei trebuie să se apere în de comun acord. Și iată cum a fost cu puțință acea... duioasă scenă din Cameră, unde burghezii sărăciți de munca... altora vedeau în noul guvern o mînă mai de fier, care să înăbușe în foc și salve răscoala țărănească.

Iar cel mai de sus, mîndrul căpitan, care și-a serbat astă vară jubileul, și care acum vede cum nu se mai poate ascunde pe ce nenorociri se ridicau petrecerile jubiliare și că poporul se depărtează prin suferința lui de marele căpitan, a căutat să se apropie de el adresînd în numele său, a „maiestății sale regelui“, un apel către popor cu îndemnuri la liniște, cu promisiuni din belșug, cu cruci, cu odăjdii și cu icoane (...) La Cameră s-a vorbit de „agitațiile socialiste“, iar d. Sturdza „salvatorul patriei“ a spus, referîndu-se la noi, că va reprima cu aceiași energie agitația din orașe, după cum a suprimat-o și pe cea de la țară (...) Așteptăm deci

ca tunurile d-lui Sturdza, care au bombardat și distrus satele Vieru, Hodivoaia și Stănești, și odată cu ele și populațiile locuitoare, așteptăm să vină să bombardeze și localul nostru de „distrucție a temelțiilor țării“...

M. Gh. Bujor

(România Muncitoare. III, S. II, nr. 3. 18—25 martie, 1907).

## Cuvîntarea tovarășului dr. I. Cantacuzino

Netăgăduit, cauza țăranimii este o cauză omenească. Singura noastră dorință trebuie să fie realizarea integrală a dreptății. Dormeam nepăsători și forța lucrurilor lucra înainte; ceea ce trebuia să se întîmple s-a întîmplat. Sîngele a curs și va curge. Starea tristă a țăranilor — pricinuită de mizerie — nu va dispărea pînă nu va dispărea mizeria. Exploatați de secole de proprietari, ei au căzut în mina arendașilor plutocrației. Toți care nu sînt cu țărani, sînt cu exploatații. Unii spun că pricina răscoalelor sînt instigatorii. Aceasta e o concepție pur polițienească. Mărginiții la creier cred că ideea poate fi agitată de indivizi și nimicită prin forță. (...)

În întrunirile noastre, din schimbul de idei, se va ajunge la măsuri eficiente, pe care să le impunem guvernărilor ca singură soluție practică, radicală și dreaptă.

(întrunirea de la 12 martie 1907)

După **România Muncitoare** *Intrunirile pentru țărani*, 18—25 martie 1907.

★

„Despre ce drepturi cîștigate este vorba? Despre acelea de-a extermina pe țărani noștri, pe aceia care sînt talpa, tîria, însăși ființa țării? Cum? Să fi ajuns noi la acel grad de ticăloșie, încît să admitem că poate cineva să-și aroge acest drept monstruos și că noi trebuie să ne prosternăm înaintea lui?

Dar atunci pentru ce mai trăim pe lume?”

(Spiru C. Haret, după **Voința națională** în **Adevărul**, Miercuri 7 martie **Presa și răscoalele**).

★

„Toți oamenii mai prevăzători se așteptau la izbucnirea unor tulburări agrare. Cu toate acestea, toate guvernele noastre, de 40 de ani, au lăsat chestiunea țărănească, ca să zicem așa, în părăsire. Căci măsurile ce s-au luat, au fost indicate de înșiși țărani (băncile populare) sau au avut numai un caracter juridic și chestia țărănească cerea pentru a ei rezolvire un întreg sistem de măsuri.

Semnul cel mai caracteristic al nepăsării tuturor guvernelor noastre în chestia țărănească este că pînă azi nu avem o *anchetă rurală*, care să stabilească pe baze precise starea țaranului și deci să se poată ști în mod pozitiv unde e rana și cum trebuie tămăduită. Cauza mai imediată a răscoalelor țărănești sînt învoelile agricole, dovadă că răsculații nu cer să li se dea pămînt în proprietate, ci numai să li se arendeze pămîntul cu prețuri mai joase, unii pretînd 25 lei de falce. Învoelile agricole sînt în adevăr zdrobitoare pentru țărani. Cîștigurile s-au suit în proporție cu starea țării și cu productivitatea pămîntului. (...) Cuțitul ajungînd la os, a trebuit ca țărani să se scoale.“

(**Adevărul**, Vineri 9 martie 1907, în **chestia răscoalelor țărănești**, Interviu cu d. A. D. Xenopol).

★

„Ideea nenorocită care a predominat în capetele clasei dirijate, a fost ca țaranul să fie ținut departe de orice inițiere în viața noastră politică, pentru ca să-l putem menține în ordine și ascultare. N-am vroit să-i facem educația poli-

tică, fiindcă ne-am temut de deșteptarea lui, deșteptare pe care o priveam cu spaimă. Ne-am îndepărtat de la dînsul, sau mai bine (zis) nu ne-am apropiat niciodată de el. Din alegerile de la colegiul al treilea am făcut o minciună, de multe ori o parodie, iar cînd unele colegii au arătat independență și au voit să aleagă pe candidatul lor, atunci ne-am dat față cu acel colegiu la violențe și la tot felul de abuzuri. Noi am început cu violența, noi i-am deprins cu ideea de abuzuri. Acum ei ne întorc acelea îndesat și apăsător (...) Au fost cîteva încercări cinstitute în scopul de a iniția pe țărani în viața politică. Întîi a fost aceea a socialiștilor, care, oricînd s-a zis, nu a fost o propagandă sedicioasă. (...) În contra acestei propagande, guvernele noastre s-au opus cu energie, făcînd un zid între țărani și cei care voiau să-i deștepte la viața politică“.

(D. G. Panu și chestia țărănească după Săptămîna, în Adevărul, 20.3.1907).

★

„După înfrîngerea propriu zisă a revoltei, începîndu-se arestările, s-a pus mîna pe cei pîrîți de primar ori de arendaș și proprietar și din ei o parte au fost trecuți sub arme, fără judecată, și pur și simplu după bunul plac al autorităților și al forței armate. Ceea ce s-a întîmplat în cătunul Viașu din Mehedinți — și care dramatic epizod a fost povestit ieri în Adevărul de către fiul unuia din cei executați — s-a repetat în zeci de comune și dosarul nostru este plin de asemenea fapte grozave (...) Și astăzi chiar justiția sumară funcționează — sub cuvînt de fugă de sub escortă — lăsînd la o parte relele tratamente, cu bătăi grozave, uciderea fără de glonț de pușcă, dar cu ciomagul, cu bățul de cort, ori cu baioneta. (...) Îmi fac această datorie de român fără nici o speranță, fără nici o iluzie, desperat de ceea ce văd, și mai ales desperat de neputința mea și blestemînd vitrega fire care mi-a dat ochi ca să văd și să plîng cu ei, simțuri care să-mi dea frigurile durerii și puterea de-a ține un condei ca să pot să concretizez în chip palid aceea ce-mi colcăie în suflet.“

(C. Mille : În ce țară trăim ? — Un glas de protestare — Adevărul, 1 aprilie 1907).

## Caragiale și 1907

**S**tabilit la Berlin de la sfârșitul anului 1904, Caragiale urmărea cu atenție evoluția evenimentelor din țară. Astfel, serbările jubileului monarhic din 1906 i-au inspirat cunoscutele versuri antidinastice. Era informat din lectura ziarelor românești de tot ce se petrecea pe la noi. Delavrancea, Gherea, d-rul Alceu Urechia și alții îl țineau în curent cu dedesubturile vieții publice. Prin întrebări stăruitoare, știa să descoase pe unii vechi prieteni, ca profesorul Petre Th. Missir (căruia-i dedicase „O scrisoare pierdută“) și să obțină de la dînsul picante amănunte : „două-trei picături din dulceața Jubileului“<sup>1)</sup>. Nesatisfăcut cu atîta, Caragiale insista să obțină un panflet în limba franceză împotriva regelui, chipurile, ca să combată „ca bun român, această scandaloaasă turpitudine“. Mai departe, îl asalta cu această serie de întrebări : „Amintiri, ce mai faceți voi cu politica? merge, ai? Cum v-au ieșit întrunirile? Ați avut public destul? Ați luat și voi parte la Jubileum, cu toată mîhnirea voastră de nedreptatea împrejurărilor? V-a primit și pe voi<sup>2)</sup> regele la heritiseală? V-a poftit la vreun banchet? La Moși, ați fost? Citesc în „Universul“ că e vorba de o animație colosală anul acesta. Dar expoziția? S-a deschis? Trebuie să fie în București lume peste lume... Halal de m.m.l.l. ...! Grele tineretei au avut cu neastîmpărații de români; dar încai au ajuns la frumoase bătrîneți! Primirea care aflu că li s-a făcut joia trecută la Moși e ceva de pomenit, pe onoarea mea! Zice că d. Paraschivescu a dăruit principesei Elisabeta o păpușă extraordinară, care cîntă „Trăiască regele!“ și „Deșteaptă-te, române!“ și m.sa regele, cu cunoscutu-i zîmbet afabil, ar fi zis lui d. Paraschivescu că ar trebui „să se bună un daxa famal foarte mare de babuși, ca să se-ndemeieze aceasta industrie în țară; să-ți fie dod babuși naționale!“ Și după această afit de reușită parodie cu accent nemțesc, Caragiale încheia densul paragraf epistolar cu o ultimă glumă: „Tare-mi pare rău că nu mai pot avea copii mici!“

Dacă serbările jubiliare din 1906 i-au dat lui Caragiale prilej de nesecat amuzament, împrejurările tragice din primăvara anului viitor l-au zguduit adînc, așa cum avea să relateze mai tîrziu mezinul său, Luca: „Una din amintirile puternice, pe care le păstrez despre părintele meu, e aceea cînd i-am adus întiul jurnal nemțesc care amintea revolta țaranilor din 1907. În omul acela care persifiase veșnic avînturile patriotice<sup>3)</sup>, o groaznică suferință a început să clocotească. A stat zile întregi nemîșcat, cu capul sprijinit în mîini. Cînd îi vorbeai se trezea

<sup>1)</sup> Caragiale *Opere*, VII, *Correspondență*, 1942, scris XXIII din 5 iunie 1906, către Petre Th. Missir.

<sup>2)</sup> E vorba de junimiști.

<sup>3)</sup> Naționaliste.

ca din vis și răspundea întrebărilor cu glas obosit. Pe urmă deznădejdea era înăbușită de revoltă. Striga că bine le face ciocoilor. Voia să plece, să vadă ce se întâmplă în țara lui, și deznădejdea iarăși îl paraliza. Într-o noapte, febril și iritat a scris broșura „1907 din primăvară pînă în toamnă“ a trimis la „Die Zeit“ din Viena prima parte tradusă de Mite Kremnitz, iar manuscriptul românesc l-a închis într-un sertar<sup>4)</sup>.

Numai un artist cu o structură nervoasă ipersensibilă, dublat însă de un patriot, putea resimți atît de adînc, din depărtare, convulsile singeroase din țara lui. Întreaga lui corespondență din acea vreme atestă neastîmpărul său, dorința unei informări cît mai complete: „Aștept în zadar comunicări din țară. Am scris șapte-opt scrisori, nimini nu mi-a răspuns pînă acum...“ scria lui Paul Zarifopol, transmitîndu-i știri alarmiste din presa austro-ungară.

Din aceeași scrisoare, reținem o paranteză: „(Să nu uit a-ți spune că la atelierele din Pașcani C.F.R. s-au arestat 12 maestri socialiști, cum se pretinde, turburători, cari ar fi ajutat la răscoala și ar fi înlocuit într-o sală de adunare portretele familiei regale cu ale lui Marx, Engels, Lassalle etc. Arestații au fost maltratați. S-au găsit la ei „Discursurile“ șefului lor suprem<sup>5)</sup>, ministrul Lucrărilor Publice)“. După cum se vede, în jurul episodului real de solidaritate a muncitorilor ieșeni cu răsculații, se brodase o întreagă legendă. Nu lipsesc însă știrile exacte: „Administrația și armata stau la dispoziția arendașilor și proprietarilor: liste de proscricțiuni contra țăranilor mai independenți. Țăranii merg la arendași și proprietari să se răscumpere, dînd poliți iscălite în alb<sup>6)</sup>“.

La apariția primei părți din broșura 1907, Caragiale o trimite lui Petre Th. Missir, cu aceste rînduri semnificative:

„Ți-alătur un articol care s-a publicat, cum o să vezi, foarte mutilat, în *Die Zeit* din Viena miercuri 3 apr.st.n.; îți trimit și originalul meu românesc. Numai tu în țară știi asta, și te conjur să păstrezi absoluta discreție: n-ar trebuie să ai pe suflet că mi s-a tras un rău tocmai de la tine. Dacă însă, cu toată discreția, poți să-l reproduci undeva (și, cu rezerve complete, cred că orice gazetă cuminte ar putea să-l reproducă măcar ca document), nu mi-ar părea rău. Eu l-am trimis și la alții ca următoarea notiță tipărită (din Leipzig):

„Un publicist român a fost solicitat de cătră unul german să dea un articol pentru un mare ziar, spre orientarea mai exactă a opiniei europene cu judecarea împrejurărilor ce au izbucnit așa pe neașteptate la noi. Germanul a tradus și a trimis articolul la *die Zeit* din Viena, care, miercuri 3 apr. st.n., l-a și publicat sub titlul, cam nepotrivit, „Rumänien, wie es ist“<sup>7)</sup>, dar foarte mutilat, după conveniențele redacției.

„Autorul, socotind că așa poate v-ar interesa, vă trimite alăturatul original românesc<sup>8)</sup>“

Caragiale ar fi dorit așa dar să-i apară textul integral într-un ziar din țară, dar se și temea de eventuale consecințe neplăcute ce i s-ar putea trage din partea celor interesați de a înăbuși adevărul, înfățișat în culori prea crude. Precauția sa ne dă de gîndit.

Mai departe, el își completează astfel gîndirea politică:

„Da, iubite Petrache, aici nu este urmarea vreunei personale greșeli sau răutăți, și deci nu poate fi vorba de nevinovățirea cuiva anume, fie chiar un om,

<sup>4)</sup> *Amintiri despre Caragiale* de Luca Ion Caragiale, în *Ideea Europeană*, I, 29—30, din 4—11 ianuarie 1920.

<sup>5)</sup> V. G. Morțun, fost socialist.

<sup>6)</sup> Caragiale, *Opere*, VII, scris, CXVI către Paul Zarifopol, în ajunul apariției articolului din „Die Zeit“.

<sup>7)</sup> România, așa cum este.

<sup>8)</sup> Scris XXIX din 26 martie st. v. 1097, către Petre Th. Missir.



cum ar fi Unui<sup>9)</sup>, în mare parte responsabil, nemite o bestie nevinovată. E falimentul unei întregi sisteme; e urmarea fatală a Constituțiunii, cu care ne-au dăruit în '66, după o noapte de chef și de traducere din belgienește, caricaturile jacobine dela 48. Dela arderea Regulamentului, am lucrat zi cu zi din răspuțeri să ajungem aci, în halul de astăzi. Am ajuns în sfârșit. Să ne fie de bine !"

Aruncînd vina principală a răscoalelor asupra sistemului constituțional instituită de reprezentanții monstruoasei coaliții, Caragiale crede a deține secretul „instigației” și-l divulgă în acești termeni :

„Să nu uit ceva caracteristic. Astă toamnă m-am întilnit în țară cu un tînăr generos<sup>10)</sup>, actualul prefect liberal, care mi-a prevestit, ca o isteată cărturărească, că înainte de primăvară Ciocoi<sup>11)</sup>, or să se năruiască de la putere printr-o grozavă mișcare țărănească, în Moldova. Imediat ce am aflat de primele mișcări de-acolo, mi-a fulgerat prin minte cobirea generosului meu. Dacă aș fi fost procuror-general, primul pe care-l strîngeam generosul ar fost, și dacă nu era astăzi în altă parte decît pe jilțul de prefect, să nu-mi mai fi zis pe nume...”

Să fi fost și Caragiale receptiv la falsa explicație a instigației, printre cauzele răscoalelor țărănești ? În orice caz, este de reținut faptul că au fost simptome înainte mergătoare ale nemulțumirilor de ordin social și economic și că acestea erau abuziv speculate de partidul din opoziție ca o armă în folosul cauzei sale.

Un alt amic din țară, cu care autorul lui 1907 ținea corespondență în acel moment era d-rul Alceu Urechia, umoristul. Lui i-a trimis Caragiale textul românesc pentru tipărire în editura *Adevărul*. Acest text cuprindea materialul complet al primei părți, trimis ziarului *Die Zeit*, precum și celelalte două părți, apărute ulterior în revista *Convorbiri* de sub conducerea profesorului Mihail Dragomirescu. Caragiale era foarte grăbit să nu întîrzie apariția broșurii lui. Această grabă reiese din termenii scrisorii de la 27 octombrie 1907 către d-rul Urechia :

„Și dacă se poate, dați-i zor să apară *pînă nu se-ntîmplă vreo schimbare de situație*<sup>12)</sup>.”

Eu cred că între cele cîteva sute de broșuri despre împrejurările noastre, nu broșura mea va fi fost mai neroadă ca gîndire și mai proastă ca stil și ca factură(...)

Ceea ce crez am spus și am să mai spun — asta e numai capitolul prim al unei serii mari — ori la ce pagube m-aș expune. Intrarea în viața publică mi-a fost pînă-acum închisă de boerii și de ciocoi noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrînețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătînd pe față de ce sentimente sînt animat față cu actuala lor organizare de stat ? de ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat — și ca istoric, nu numai ca simplu comediant ? — Și deși mamelucărimea mă va huidui în unison, poate să am norocul ca în mulțimea lumii cinstite, inteligente și dezinteresate să găsesc cîteva aprobări, care să mă plătească cu prisos de necazurile îndelungatei mele proscricțiuni...”

Textul acesta este deosebit de important ; el ne introduce în intimitatea conștiinței civice a lui Caragiale, care înțelegea a duce la capăt o acțiune și vedea în publicarea broșurii lui doar un început în vederea scopului final : modificarea Constituției și introducerea votului universal, ca garanție a viitoarelor reforme democratice.

Articolul din „*Die Zeit*” scris în momentul acut al represiei, are mai ales meritul de a fi atras atenția asupra cauzelor reale ale răscoalelor, constînd, pe de

<sup>9)</sup> Regele.

<sup>10)</sup> Socialist transfug la liberali

<sup>11)</sup> Conservatorii

<sup>12)</sup> După cîte înțeleg eu, mașina scîrție rău de tot — tare mi-e frică să nu pleznească mai degrab decît spuneam. Se prea poate (nota lui Caragiale).

o parte, în condițiile mizere de viață ale clasei țărănești, exploatată de către proprietari și arendași, iar pe de alta în sistema politică a rotativei dintre cele două partide guvernamentale, ambele interesate în „perpetuarea sacrei organizațiuni numite aci democratice“. Într-o formă lapidară, tacitiană, dar cu o virulență pamfletărească neobișnuită sînt stigmatizate cele „două bande, ce se numesc cu pretenție „istorice“ — liberal și conservator, — bande mai nesocotite decît niște seminții barbare în trecere, fără respect de lege, fără milă de omenire, fără frică de Dumnezeu...”

Paralel cu febrila compunere a pamfletului „1907 din primăvară pînă-n toamnă“ Caragiale se distrează, scriind un număr de fabule pe care le trimite la „Convorbiri“. Astfel apare la 1 iulie, fără semnătură, fabula *Duel*, însoțită de o notă redacțională, deplasat polemică : „Această bucată se potorește celui mai mare scriitor în viață al nostru. Dar, din motive pe care le pot înțelege lesne cei ce cunosc critica d-lui Mihail Dragomirescu asupra fabulei *Plugul și tunul* de George Ranetti, acest scriitor a dorit să-i păstrăm anonimatul. I-l păstrăm ; și de aceea ne și putem îngădui să nu-i dăm primul loc al revistei, unde ar trebui să strălucească de drept.“ Caragiale ceruse, printr-o scrisoare „trei lucruri : discreție, discreție și — discreție“. Se vede că ierarhia justă din nota redacției, era o transparentă descoperire a autorului fabulei, cu atît mai învederată în semnătura : „un mare anonim“. Urmează, după vacanța de vară, alte două fabule : *Temelia* și *Bietul Ion* în n-rul de la 15 iulie la 1 septembrie 1907. Caragiale le trimite cu o must-trare blindă la adresa insuficienței discreției<sup>13)</sup> Cu un ascuțit spirit autocritic, autorul își categorisește astfel producția aceasta ocazională : „o modestă încercare senilă de genul liric“<sup>14)</sup>. Divulgat de un redactor al *Opinieii* din Iași, ca autor al acestor fabule, dar și cu o malițioasă referință la zicala horațiană<sup>15)</sup>, Caragiale se supără și răspunde cu o altă fabulă : *Talmud*, spre a-și justifica scumpetea scrisului.

Tot în *Convorbiri* se reproducesese după *Die Zeit* partea întîia a lui 1907 și urmau să apară urmarea și sfîrșitul, înainte de publicarea integrală a scrierii în broșură. Ziarul bucureștean *La Roumanie* reproduce în n-rul său de la 9 octombrie, după *Convorbiri* textul românesc integral al primei părți din 1907, cu această elocventă întrebare : „Qui es-tu, Caton ?“<sup>16)</sup> De data aceasta, Caragiale își dezvăluie identitatea, într-o scrisoare către *La Roumanie*<sup>17)</sup>. Broșura era în acel moment sub tipar, în editura ziarului *Adevărul*. Autorul ei îi recomandă lui Dragomirescu să o judece în mod obiectiv : „... te rog să zici cîteva cuvinte asupra-i. N-aș vrea să amuțescă strigătul meu în pustiul indiferenței. Dar — nu laude exagerate ci rece și aspră judecată. Vorba ceea : „înjură-mă, domnule, dacă nu vrei să mă lauzi ! dar nu mă da uitării ! — Sper că broșurica o să spargă conspirația tăcerii“.

Broșura are norocul unei difuziuni neașteptate : primul tiraj de trei mii de exemplare se desface în cîteva zile. Peste două săptămîni se trag alte șapte mii de exemplare. A fost în total depășit tirajul de zece mii de exemplare. Dintre vechii prieteni, numai Barbu Delavrancea făcuse o largă difuziune verbală pamfletului 1907 : „Vere, am citit marele tablou : cauza răscoalelor țărănești. Minune ! Ieri eram la „Capșa“ cu un gazetar și cu Paraschivescu. L-am recitit. Minune ! Au rămas cu gurile căscate. L-am analizat. Minune ! Minune ! Așa este adevărul.

<sup>13)</sup> Cf. I. L. Caragiale : *Scrisori și acte, Studii și documente*, 1963, Editura pentru literatură, scris, IV, și V. pag. 46—49

<sup>14)</sup> *Ibid.* scris, VII, de la 4/17 iulie, 1907

<sup>15)</sup> *Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus* (se căznesc munții și se naște un șoricel).

<sup>16)</sup> Cine ești, Caton ? aluzie la Caton censorul.

<sup>17)</sup> Cf. *Scrisori și acte*, scris, către M. Dragomirescu de la 1 noiembrie 1907, cu răspunsul respectiv.

Șuperficialitatea culturală. Închirierea puterii. Partide de jecmăneală etc. Reforma !... pînă nu ne-om reforma pe noi...? Să trăiești. Ah? de mult... de niciodată n-am citit... să trăiești! Toate broșurile le cunosc. Dzeu știe cîte s-au scris. Toate la teascul presei hidraulice... să le storci... să le storci... și nu vei scoate o picătură din seva articolului tău...“<sup>18)</sup>

După ce apare broșura, Delavrancea îl ține pe Caragiale în curent cu suc cesul ei: „Broșura la 1907 să vinde (p-un cap) pe capete. Publicul e pentru, Politicianii contra. Oh! Cîtă dreptate ai! Dar regele nu vrea. Oligarhia mediocrității, hotărît a triumfat, triumfă, va triumfa“<sup>19)</sup>. Peste zece zile, revine cu alte comentarii: „Desigur 1907 al tău e o minune ca adevăr, ca artă, ca sentiment, ca judecată. Ai zugrăvit un tablou de mare maestru. Jocul infect al partidelor noastre, — pe de-asupra țării și în detrimentul țării, — cu lăcomia nestăpînită a celor ajunși, și cu îmbufnarea disgratioasă a celor căzuți, l-ai sintetizat așa de viu că „pesimismul“ meu cade învins la picioarele scriitorului ca Magdalena la picioarele lui Isus. Ai parcurs 1/2 dintr-un salt. Dar... remediul. Remediul pe care-l spui tu, nu mă satisface. De loc“<sup>20)</sup>.

Conjurația tăcerii, de care s-a temut Caragiale, a fost replica celor vizați. Cu excepția independentului Constantin Mille, la rubrica sa de la *Adevărul*, cu titlul *Letopiseți* redactorii de la presa politică au ignorat broșura.

Numai presa socialistă a luat-o în considerare. În *România muncitoare* de la 18—25 noiembrie 1907, cu titlul *I. L. Caragiale și regimul nostru politic*, o notă substanțială relevă valoarea excepțională a pamfletului, dar exprimă și rezerve în privința soluției. În această privință se deslușește cu perspicacitate evoluția autorului: „La început se pare că el o vede în rege, la sfîrșit însă ideea lui devine clară și el o proclamă sus și tare că numai printr-un adevărat regim democratic, prin introducerea votului universal, țara va fi salvată“<sup>21)</sup>.

Același comentator sagace reproduce în *Viitorul social* din noiembrie 1907 fabula *Mîngiere* după *Convorbiri*, ca să dea pe aceeași pagină o cronică politică internă: *D. I. L. Caragiale și starea actuală a României*. După ce se relevă „una din critiquele cele mai drepte și cele mai virulente ce s-au făcut asupra întregii noastre alcătuirii politico-sociale“, în „admirabilul pamflet al d-lui Caragiale“ și după ce se subliniază primirea strălucită făcută de public broșurii, se subliniază caracterul straniu al soluției monarhiste din prima parte, soluție influențată de perimata concepție iluministă, a „absolutismului înțelept și luminat“. A se încrede în rege, afirmă autorul notei, înseamnă a lăsa țara pe mîna camarilei. Același comentator revine asupra concluziei sale, în n-rul de februarie al *Viitorului social*, cu precizarea că „lovitura de stat pentru lărgirea drepturilor poporului, așa cum a făcut-o Cuza, este un fapt care chiar de mulți juriști nu mai este considerat ca anticonstituțional“. Autorul notei îl vizitase din martie pe Caragiale la Berlin și-i criticase soluția. După informațiile fiului mezin al lui Caragiale, acesta ar fi ținut seama de acele observații critice, cînd a întocmit partea finală a broșurii<sup>22)</sup>.

ȘERBAN CIOCULESCU

<sup>18)</sup> C. p. ilustrată, București, 17 octombrie 1907.

<sup>19)</sup> *Idem*, 29 noiembrie 1907.

<sup>20)</sup> Scrisoare-Carton, 8 decembrie 1907, Toate publicate în *Viața lui I. L. Caragiale*, 1940.

<sup>21)</sup> Nota este semnată cu inițialele C.R. (Cristea Racovschi).

<sup>22)</sup> *Amintiri despre Caragiale* de Luca I. Caragiale, în *Ideia europeană*, 4—11 ianuarie 1920.

**Mihai Beniuc**

## **S o n e t**

Sublime rătăciri din tinerețe !  
O, vis de aur, fragedă iubire,  
Cine-ar putea să spună, să mă-nvețe  
La anii mei întâia rătăcire ?

Mult am greșit, în sufletu-mi și-n fire  
Pe căile destinului răzlețe  
Ce-adesea mi-a făcut împotrivire  
Și tare rar a vrut să mă răsfețe.

Nu-mi pare rău, nu simt nici o căință  
Care-ar putea neliniște să-mi deie  
Și-ndemn în drumul vieții de-ndreptare

Am veșnic doar aceeași suferință, '   
Că nu ți-am dat când ai plecat, femeie,  
Înc-un sărut și înc-o-mbrățișare.

Maria Banuș

## Se iubeau cuvintele

Se iubeau cuvintele noastre.  
La o sacră distanță unul de altul  
încordat, liniștit se priveau.  
Un pas, încă un pas,  
un dans ritual,  
peste podul de nervi implețiți.  
Din ochi se atingeau,  
într-o frenetică, imaculată concepție,  
scînteia țîșnea.  
Din tăcere, din spaimă,  
din încordare,  
din legănarea staminelor,  
din trecerea norilor,  
din mireazma sărată a mării  
se hrăneau cuvintele noastre.

Și uneori era și-o duioșie.

Ca doi cirlani ce zburdă  
pe țărmul mării  
și se opresc deodată  
din goană și din joc, se alipesc,  
pun capul pe grumazul celuilalt,  
și au la spate cîmpul alb și calcinat,  
și-n fața ochilor neștiutori, Thalassa,  
așa slăteau, duios ingemănite,  
în aburul suflării,  
la țărmul lumii,  
în putreda mireazmă de alge și de pește mort,  
cuvintele noastre nubile.

# Acum, cuvintele noastre

Acum, cînd aerul e călduț,  
cuvintele noastre vin alături, în parc  
și stau alături, pe-o anumită bancă,  
mîneacă lîngă mîneacă, rărunchi lîngă rărunchi,  
ochi lîngă ochi, vocală neutră  
lîngă vocală neutră,  
fără spaimă în fața micului iaz  
și-a chioșcului cu limonadă,  
a aleilor cu nisip sclipitor  
care duc la șosea și la altă șosea.  
Dar cine mai știe  
că dincolo de toate șoselele  
e un cîmp calcinat  
unde zburdă cîrlanii  
în spaimă și duioșie  
cu nările pline de alge,  
cu fața la mare ?

Violeta Zamfirescu

## Aer cu floare

M-ai pindit, înflorire a viței,  
Mireasmă subțire,  
Să fiu numai taină și amețire,  
Pălea din mers  
Luceafărul de ziuă,  
Își căuta pereche,  
Era ora cind multe fete la șes  
Fug din casa pământului veche  
Pe alte planete,  
Înaripate mirese de univers.

Înviau casele,  
Învia dragostea,  
Mă luminai, viță de floare grea,  
Mă ridicam  
A duminică  
De cîmpie, frumos  
Și trupul se desmărginea

## Cerul din piept

Iarbă și cețuri,  
Ore în lună,  
Ochii citind toate cărțile vîntului,  
Îți mîngii obrazul pe stele, dragoste,  
Dece mă orbești cu gratii de om ?  
Mă alungi  
Mă destrami  
iar mă aduni.

Obsesia pedepsitor de fierbinte  
Cerul din piept  
Muzica singelui  
Aruncă lanț de vulcani biologici.  
Te voi îmblinzi ca pe un ied,  
Mutule  
Din revoltă firească,  
Aerul tău de tăcere  
E materia cuvîntului meu,  
Eu cred în cuvinte,  
Nu știu unde  
În ce zi, te voi căuta cu înviere,  
Vei vorbi atunci, vei răspunde.



Al. Andrițoiu

## Cămin conjugal

Femeia plutea ca o boare prin casă  
și casa-înflorind, părea mai duioasă.

Potcoava din prag, pironindu-și norocul,  
și-aminte-aducîndu-și de potcovării  
frumos reîntra  
în jocul de-a focul  
și undeva-n vreme băteau herghelii.

Femeia părea un cireș care umblă  
prin casă — lumină cu cearcăn de umbră.

Și floarea din geam ce aduce cu zarea  
aminte-aducîndu-și de grădinării,  
frumos reîntra  
în joc de-a culoarea  
și undeva-n vară vibrau stupării.

Femeia părea jumătate de lună  
bărbatul un fulger frumos, în furtună.

Iar ornicul casei intra-n nemurire,  
căci ei se iubeau  
veșniciți, statuari —  
Murind, vor lăsa o statuie-n iubire —  
Iubirile lasă statui, cînd sînt mari.

# Invidia

roman

de **Corneliu Omescu**

MOTTO :

*„...Cînd doi oameni se iubesc, sînt fericiți, veseli și unul dintre ei sau amîndoi lucrează bine, realizînd opere de calitate, ceilalți se simt atrași spre ei în mod inevitabil, ca păsările călătoare, noaptea, de către un far puternic. Dacă cei doi oameni ar fi construiți dintr-un material la fel de rezistent ca farurile, ar scăpa nevătămați, doar păsările ar avea de suferit. Dar cei care prin fericirea și capacitatea lor exercită o atracție asupra celor din jur, sînt de obicei naivi, lipsiți de experiență...”*

Ernest Hemingway : „Amoveable feast”

**S**oția mea și cu mine ne-am hotărît să facem un copil și să fie, dacă se poate, neapărat un băiat. La început, ideea ni s-a părut simplă. Asta s-a întîmplat după ce m-am angajat la un șantier de construcții, într-un orașel de provincie, pe malul unui rîu.

Eram căsătoriți de trei ani. Ne-am cunoscut în tren, în drum spre locul unde eram repartizați în producție. De acolo, din orașul acela, care era reședință de regiune, deci plin de intelectuali, am fost aruncați într-un sat de munte : eu la un șantier, ea la o școală. Și după trei ani de munte, ani de izolare, pe care nici unul nu i-ar fi putut suporta fără celălalt, iată-ne aici, într-un orașel simpatic și tihnit, pe malul unui rîu.

În primele trei luni am fost foarte veseli și, cînd ne duceam la cinema, la restaurant sau la cofetărie, simțeam că sîntem priviți lung de tot orașul și ne făcea plăcere. Dar nu bănuiam cîte încurcături vom avea. Eram o pereche tinăra și inocentă, compusă dintr-o femeie frumoasă și un bărbat zdravăn, iar lumea, care nu e compusă numai din armonie și echilibru, ne pîndea lacomă de un spectacol cel puțin dramatic, dacă nu tragic sau comic. Dar eram atît de puri și buni, încît iubeam deopotrivă și noaptea și lumina — nu descoperisem încă nici minciuna, nici teatrul, nici cortina și nici insomniile violente.

Bibelou era drăgălașă întotdeauna, și eu încă nu știam că, pe fiecare bărbat fericit, îl așteaptă un fel de război troian și un covor țesut de Penelopa lui, pe care să-l destrame în fiecare noapte. Asta se poate

întimpla oricui : școala și iubirea nu te pregătesc și nu te înarmează destul pentru viață ; ele te învață regulile jocului și pe urmă încep să-ți vină niște cărți ciudate : cinci dame sau cinci ași, câteodată chiar și cinci valeti de cacealma. Și ce te faci atunci ? — iată o întrebare pentru care nu eram nici pregătit și nici înarmat...

Lucrările pe șantier nu începuseră, din cauza viscozelor neașteptate care ne tot sîcîiau cu capriciile lor. Întreprinderea angajase numai personal tehnico-administrativ și, astfel, pînă la dezgheț, cînd aveau să înceapă lucrările, eram cu toți liberi să ne vedem de treburile noastre. Ne mai căutam noi de treabă, mai cîrpeam un deviz, mai desenam un plan inutil... Bănuiam ce ne așteaptă, în următorii trei ani, în această mașină de tocat nervi care se numește șantier și, de aceea, mai în glumă, mai în serios, nu ne salutăm cu „bună ziua“, ci cu un duios *carpe diem*.

Soția mea se angajase profesoară la liceul din oraș : predă româna și latina. Dinspre partea locuinței am avut norocul să primim un apartament lîngă rîu, cu o splendoare de balcon pentru flori. Nu știu cine ar putea spune că nu eram fericiți : nu ne lipsea nimic, în afară de copil.

Cînd a dat dezghețul, chiar în noaptea în care au început să curgă sloiuri pe sub balconul nostru, am jucat poker în doi, pe dezbrăcate. Jucam în glumă — ne plictisiseam de șah și șeptic. Radioul cînta *perpetuum mobile* și eu, desculț, și fără cămașă, cu o chintă roială intrată de la prima mînă, mă gîndeam să-mi recîștig cămașa, ciorapii și papucii, ba chiar s-o las pe dumneaei nițeluș în furou — cînd, iat-o că-mi spune, că n-ar strica să ne cumpărăm un Wartburg, deoarece trăim în acest vesel secol al vitezei... I-am răspuns că nu se cade să ne întindem mai mult decît ne este plapuma, dar Bibelou a luat un creion și o hîrtie, să-mi demonstreze că plapuma noastră e mai lungă decît își poate închipui un cap pătrat de inginer. Am uitat să mizez mai departe pe chinta roială, am lăsat baltă cărțile și, astfel, am rămas fără cămașă și desculț.

## 2.

A doua zi, pe cîmpul mustind de apă murdară, prin noroiul amestecat cu ghiată și cu zăpadă stinsă, s-a semnat certificatul de naștere al șantierului nostru : am bătut primii țaruși, pentru primele lucrări : barăcile, linia electrică și conducta de apă.

Asta se poate numi o zi unică în istoria unui șantier, o zi de sărbătoare, pentru cei cîțiva oameni zgribuliți care bat țarușii începutului.

Zi de sărbătoare... Călcînd în niște sîrmă ghimpată, rămasă de pe vremea războiului, mi-am găurit cizmele așa de bine, încît s-au umplut cu apă și, pînă seara, cînd am plecat acasă, deoarece cu vîntul de după amiază dăduse și un îngheț turbat, mi-au înghețat picioarele.

Acasă, în hol, n-am putut să mă descalf : ciorapii și cizmele îmi înghețaseră pe picior. Am strigat-o pe Bibelou să vină să-mi ajute, dar n-a venit : era culcată și zicea că e bolnavă. Am umplut cada cu apă caldă, am tăiat cizmele și mi-am dezlipit cu greu ciorapii. S-au dus și citeva fișii de piele, dar n-am degerat pînă la os. A fost o întregă odisee pînă am ajuns în pat, lîngă Bibelou. Arăta destul de rău și n-avea chef de vorbă. I-am povestit ce frumoasă și veselă fusese inaugurarea șantierului și m-am vîlcărit nițel. Așa sîntem noi bărbații, seara : vrem ca nevasta să ne mai fie și mamă un pic și, săraca de ea, trebuie să suporte rolul de copil plîngăreț interpretat, în pat, de un bărbat matur. Pe urmă, i-am vorbit despre copilul nostru și m-am jurat că nu-l las să

se facă și el constructor — toate acestea fiind, bineînțeles, prostii fără care omul nu poate rezista vieții de toate zilele. Nu știam că Bibelou, în ziua aceea, fusese la ginecologie și făcuse întrerupere de sarcină, cam la ora când eu mă încurcasem în sîrma ghimpată. De unde să fi știut asta? Tăcea și asculta... Mă văicărisem destul, și, înainte de a mă cufunda în somn, i-am sărutat mîna și, conform programului zilnic, am început să-i povestesc un „a fost odată ca niciodată“ care să ne adoarmă pe amîndoi. Peste noapte am avut un coșmar cumplit și m-am trezit de cîteva ori cu dureri păcătoase dar, de fiecare dată, adormeam iarăși, ca să visez, mereu, că n-am picioare și trăiesc, olog, singur cuc.

### 3.

Spre dimineată, trezindu-mă iar, m-am pomenit cu Bibelou, încolăcită, că-mi încălzește picioarele la piept. I-am spus că e o fată bună și nu mi-am dat imediat seama că plinge. Și nici că o lovisem cu călciiul în ochi, prin somn, nici asta n-aveam de unde să știu. Când mi-a spus Bibelou asta, ca să-și explice plînsul, m-am supărat pe mine.

E nemaipomenit, mi-am zis, cită nesimțire zace în noi oamenii, fără să avem habar de ea.

### 4.

Dimineată, mi-a făcut o ceașcă de cacao cu lapte, mi-a împachetat un șnițel și un borcan cu brînză liptai. Forfotea de colo pînă colo și evita să mă privească. Ceva nu era în regulă.

Mai aveam o pereche de cizme de cauciuc și am încălțat două perechi de șosete de lînă groasă, să nu mă roadă juliturile din ajun. Încălțîndu-mi și cizmele am început să fluier, ca să nu scrișnesc și, înjurînd în gînd, auzeam cum la radio cineva cîntă „așa începe dragostea“. Aș fi preferat să aud „valea morții“, care, oricum, are mai mult ritm și e o bucată mai veselă.

La plecare, în prag, Bibelou s-a cuibărit la pieptul meu și poate că, prin cămașa de noapte subțire, o zgîriau țepii de postav — în timp ce mă îmbrățișa, mă săruta și mă strîngea la piept cu brațele lipsite de putere, șoptindu-mi că mă iubește și poate să moară pentru mine și că eu trebuie să am încredere în ea în orice împrejurare.

I-am mîngîiat părul zbîrlit și am descoperit un fir alb, pe care nu-l puteam prinde decît dacă mi-aș fi scos mînușile îmblănite, dar trebuia să plec și m-am mulțumit să-i spun că, dacă nu-mi face un băiat, poate că n-aș respinge o pereche de fete, cu condiția să-i semene amîndouă. Mîinile albe și subțiri, cu care mă încolăcise, i-au tresărit, trupul i s-a cutremurat și a început să tremure... Înțelegînd imediat totul, mi-a venit să-mi dau cu pumnii în cap, mi-a venit să gem. Dar mi s-au închețosat ochii și atît. Bibelou, văzîndu-mi ochii, a înțeles că totul e în ordine cu mine: n-o să-i fac nici o scenă din cauza întreruperii de sarcină. S-a săltat în vîrful picioarelor, m-a mușcat de ureche și mi-a zis că „sîntem tineri, zilele n-au intrat în sac; nu-i așa, bătrîne?“ — străduindu-se să-și compună un suris. Făcea pe prințesa alintată, și eu ar fi trebuit să joc sau rolul tatălui, sau rolul nătingului care, în glumă, dă cele mai potrivite răspunsuri. Dar n-aveam timp de povești sau reprezentării în prag. „Mă grăbesc“, i-am spus. Mi-a pus căciula pe creștet, și-a încrucișat brațele la piept, s-a îndepărtat, iar eu... iar eu am plecat la șantier.

Eram foarte obosit și călcasem cu stîngul ieșind din casă. Șchio-pătăm, dar n-aveam încotro. Mă mulțumeam să injur, în gînd, și să merg mai departe. Așa-i viața, îmi ziceam, nimic nu poate merge ca pe roate : întotdeauna te încurci de ceva. Mergeam șchiopătînd și, deodată, m-am apucat să injur acest secol al vitezei. Dar nu mai era nimic de făcut : Bibelou își vîrîse în cap un Wartburg și calculase că un copil ar încetini cumpărarea mașinii. Cu o femeie nu-i de glumit cînd se apucă să facă sau să desfacă un lucru care i s-a vîrît în suflet. Mijloacele îi devin indiferente și, atunci, pofteste de te mai înțelege cu sufletul ei — mașină complicată și nesupusă.

## 5.

Ne sosiseră trei foreze cu care n-aveam ce face, deocamdată. În loc să ne vină cărămizi. Asta-i aprovizionarea și nu știu cînd, pe care șantier, vor exista, la timpul potrivit, materialele necesare. Întotdeauna se ivește o încurcătură pe fir : din delăsarea sau din excesul de zel al unui funcționar. Ceri cuie și primești ciment ; ceri lemne de foc și primești... cuie.

Angajaserăm o sută de lipoveni și i-am împărțit la săpat șanțul conductei, la gropile pentru stîlpii liniei electrice și la fundația pentru barăci. Unul din ei, un moșneag bărbos și sprinten, căruia îi ziceau papașa Pașa, era foarte ager la minte și l-am făcut aghiotantul meu. De fapt, papașa Pașa era un fel de staroste al lor.

Pe urmă am început să mă ocup de descărcarea autocamioanelor. Picioarele abia mă duceau, dar n-aveam încotro : începuse hora, se sfîrșise *carpe diem*... Sau, poate, abia acum începuse adevăratul *carpe diem* ? Depinde cum vezi lucrurile. Parcă aveam jăratec în cizme și mi se lăsase un gol în piept. Fumam, injuram în gînd, și astfel mergeam înainte, acolo unde trebuia.

Lipovenii s-au pus pe săpat ca niște excavatoare și, curînd, puteai să-i vezi cufundați pînă la piept în șanțul conductei. Camioanele au început să-mi aducă nisip, cherestea și ciment. Am adăpostit cimentul pe o platformă de scînduri, sub o prelată. Cu forezele a fost o adevărată odisee pînă le-am tîrît de la șosea, prin cîmp, la locul unde vor intra în lucru la vară. Cu toate că aveau șenile și le trăgeam cu două tractoare, erau să se împotmolească în solul moale.

Topograful nu-mi terminase pichetajul — era un tip cam arțăgos — și ne-am luat la ceartă. După ce l-am ocărit, am făcut pace și ne-am așezat pe o birnă să împărțim mîncarea. I-am spus figura cu picioarele mele și el m-a sfătuit ca, după ce mi se vor închide juliturile, să le ung cu motorină și să le țin lîngă foc pînă simt că mă pișcă zdravăn — în fiecare seară, cîte un ceas, timp de o lună.

## 6.

Spre seară, vîntul și-a schimbat direcția și s-a pornit o ploaie deasă și călduță, înceată și leneșă. Nimeni n-a zis că vrea s-o șteargă și ne-am văzut de treburi, injurînd și blestemînd. Din cînd în cînd, cîte unul ofta și zicea : „las' că trece și dă soarele“. Era o ploaie cum nici în filmele cele mai triste nu poți vedea. Ne-a udat pînă la oase, ba cred că și în suflet ne-a intrat mîzga asta mizerabilă. Dar îi țineam piept, c-așa-i piesa și trebuie s-o joci.

Se întunecase cînd ne-am urcat, orbecăind, în camioanele de pe șosea. Departe, în cîmp, colo unde lăsasem uneltele și materialele, pe locul viitoarelor barăci, se vedea un pui de foc plăpînd și umbra omului pe care îl puseserăm de pază.

Intram în oraș, trecusem de barieră, cînd un *jeep*, ca o vijelie, a stopat în fața noastră și din el a sărit un bărbat înalt și osos, făcîndu-ne semne să oprim coloana. M-am dus la el și mi-a spus că e secretarul raionului de Partid și are nevoie urgentă de noi. Am adunat oamenii și el s-a urcat pe motorul *jeepului*, și-a scos șapca și ne-a spus că trebuie să dăm o mîină de ajutor într-un accident de cale ferată. Din cauza dezghețului și a ploii, terasamentul slăbise, ros de ape, undeva la vreo zece kilometri de oraș și un tren de marfă se răsturnase. Era o garnitură cu piatră brută pentru fundații și pentru drumuri. Omul stătea cu capul gol în ploaie, un reflector de camion îl bătea drept în față, iar apa îi muiase complet părul aspru și cărunț. Vorbea răspicat, părea un tip energetic și, cu greu, am prins o undă de oboseală în vocea lui cînd ne-a spus că e singurul accident de cale ferată din raionul ăsta. Cînd a terminat, l-am aplaudat, am sărit în mașini și tunde-o, frate, după jep, prin ploaie, peste hopuri, la locul accidentului.

Pînă la sosirea noastră, terasamentul fusese reparat și vagoanele puse frumușel înapoi pe linie. Se vedea, la cîteva sute de metri de mărfaș, trenul de intervenție al cefeștiștilor. Lucraseră și niște soldați, cam un batalion. În lumina reflectoarelor, oamenii forfoteau prin apă, uzi, rebegîți, și cărau piatra cu tîrgile s-o încarce înapoi în vagoane. Douăzeci de vagoane. Am trimis la fiecare cîte patru oameni. Pe cei rămași, i-am trimis după tîrgi, la vagoanele din garnitura de intervenție.

Tractoare pe șenile, autocrane, se vînzoleau prin apă și noroi, în jocul de lumini al reflectoarelor, smulgîndu-se, înaintînd lent, înapoi spre șoseaua cea mai apropiată, peste cîmpul răscolit ca de cîrțițe, ca de un război violent dar nesîngeros. O vigoare intensă plutea deasupra întregului spectacol. Război de alt fel să fi fost aici, război din ăla cu cadavre și mașini sparte de bombe, totul ar fi arătat ca o hazna prăbușită. Dar acest război cu apa și pămîntul era cu totul altceva. Era viață, mișcare, amestec de lumini, efort și victorie provizorie...

Turna cu găleata și era o corvoadă nesuferită să scoți pietrele din apă, să le cari sus în vagoane, pe tîrgile mici și incomode, izbindu-te de tot ce se ascundea sub apa murdară. Oamenii mei erau uzi pînă în măduva oaselor, dar s-au înhămat la pietre fără să se lase biruiți de oboseală.

Am urcat pe o colină, de pe care puteam supraveghea tot terenul. Sus, lîngă o stivă de rîngi, l-am găsit pe șeful de gară. Individul plîngea cu sughițuri și fața lui, udă și brăzdată adînc de cute proaspete, arăta ca un obraz de babă bolnavă. Mi-a spus că n-a murit nimeni, dar el și-a distrus cariera, și-a dărimat douăzeci de ani de muncă, din cauza acestui accident pe care nu-l putuse preveni, din cauza apelor pe care nu le putuse îndepărta.

„Cineva trebuie să fie țap ispășitor ; o măsură disciplinară trebuie luată — sînt unii care atît așteaptă“.

Plîngea pe rupte. I-am spus că apele de astăzi n-au de ce să strice cuiva și că există accidente imprevizibile pentru care nimeni nu-i prost să caute „țapi ispășitori“ ; că o ciocnire ar fi altceva : acolo întotdeauna e cineva de vină ; că apele astea, venite nu se știe cum, poate din cauza unei prăbușiri de teren, n-au să fie urmate de nici o măsură disciplinară.

„Prăbușirea de teren... prăbușire“, biigui el și deodată răcni : „Sfinte dumnezeule, a fost un cutremur în zona noastră. Mi-a spus un prieten, un seismolog...“ Și, gesticulînd, țopăind, începu să urle : „Sînt salvat ! Sînt salvat ! Sfinte dumnezeule !“

Ți se făcea silă văzîndu-i fața și simțînd ce se ascunde sub ea. Țopăia și răcnea, răcnea. Îmi venea să-l scutur și să-i spun că firea omenească e plină de prăpăstii, dar omul poate și e dator să arunce punți peste ele, în loc să stea cu degetul în gură și să facă pe nebunul la marginea celui dintii abis întilnit... Dar n-aveam cu cine vorbi : cu mîinile în buzunare și cu șapca pe ceafă, fluierînd, șeful de gară o porni aiurea peste cîmp, spre orașul din zare.

Ploaia se oprise și se porni un vînt ascuțit, pătrunzător. Știam ce urmează după acest vînt : îngheț și vai de picioarele noastre.

Secretarul sosi pe colină și, suflînd în mîinile-i vinete, mă întrebă cum mă simt. I-am răspuns că mă simt ca Napoleon în Egipt : transpir. Îl pufni rîsul și astfel ne-am împrietenit.

## 7.

La nouă seara, după ce mărfarul porni spre oraș, un megafon ne înștiință că, la vagonul cantină al garniturii de intervenție, ne așteaptă un pahar de vin fierț și cîte o pereche de cîrnăciori. Oamenii se îndreptară într-acolo, obosiți, mahmuri. Cîțiva mai tineri, țopăind prin băltoacele ce prinseseră pojghiță, chiuiau și împroșcau stropi înghețați, fără a întilni alt protest decît o mîriială surdă.

M-am tîrît pînă la unul din camioane și, cînd să urc, am căzut grămadă în fața portierei. Noaptea se prăbușise peste mine, încîndu-mă.

## 8.

Bibelou, aplecată asupra mea, surîdea. Avea părul ud și ochii aprinși. Secretarul raional și papașa Pașa stăteau la masă și înfulecau ceva. Eram în pijama, sub pledul cald, acasă. Mișcai picioarele să-mi dau seama dacă le mai am și dacă mai exist. Săltîndu-mă în coate, privindu-mi musafirii, mă simțeam dator să le spun o vorbă de duh, dar ia-o de unde nu-i.

## 9.

Cînd m-am trezit, nîngea și se făcuse ziuă. Primul lucru de care mi-am adus aminte, a fost copilul. Mi-a venit să scrișnesc, dar mi-am zis că „n-au intrat zilele în sac, «bătrîne»“. M-am uitat la ceas și m-am speriat : întîrziaseam de la șantier. Lîngă mine, Bibelou, fierbinte și lac de sudoare, tremura și se zvîrcolea scurt. Oare de cînd ? Cum putusem să dorm ca un nesimțit ? De ce m-am trezit abia acum ?

Pe noptieră, zbirnîia telefonul. L-am ridicat. Mă căuta directorul, să-mi spuie că oamenii mei au plecat la dezăpezire, conduși de topograf. Mîine n-o să fie posibilă circulația pînă la șantier și cum mîine e sîmbătă, să fac bine să stau acasă și să-mi îngrijesc picioarele. L-am întrebat dacă au mai sosit ceva materiale. Sosiseră, berechet, dar s-a rezolvat depozitarea lor, pe o platformă, de-a lungul liniei moarte din gara veche, părăsită înainte de război. Sosiseră încă vreo sută de moldoveni, care intrau mîine la instructaj. Îmi spuse apoi *carpe diem*. I-am răspuns

*dulcia linquimus arva*. El se grăbi să protesteze că nevasta lui nu-i profesoară de română și latină. Pe urmă, după o pauză, îmi mai spuse : „Spre norocul ei, aseară, tovarăsa profesoară a întâlnit pe șosea mașinile noastre care se întorceau de la accident și dacă oamenii n-ar fi întrebat-o cine e și unde pleacă pe vremea asta păcătoasă, precis o prindea viscolul cine știe unde !“ M-am înfiorat și l-am salutat pe director cu o voce cam ștearsă.

Dincolo de geam, se zbăteau vârtejuri de zăpadă ; caloriferul zum-zăia stins și auzeam cum clănțane dinții tigresei mele. Am sărutat-o pe frunte, m-a îmbrățișat, și era toată lac de sudoare. Se încleștasă de mine ca un înecat, gifiia, biuguia vorbe fără șir. Printre ele revenea des cite un obsedant „batoză“. I-am desfăcut ușurel brațele, am acoperit-o cu grijă și am telefonat după salvare.

Cinci minute mai târziu, doctorul de gardă și doi brancardieri au intrat în cameră. Doctorul i-a luat pulsul, temperatura, i-a ascultat răsuflarea și a zis „congestie ușoară“. I-a făcut imediat o injecție cu streptomycină și a telefonat la spital, unei surori, să vină din patru în patru ore pentru injecții. Înainte de a pleca, mi-a făcut morală că l-am chemat pentru atîta lucru, pe viscolul ăsta.

„Dacă își rupea gîtul sau coloana vertebrală ; comoție cerebrală sau hemoragie internă“... mai spuse doctorul și ieși trîntind ușa în urma lui.

M-am instalat într-un fotoliu, lîngă pat și am început să citesc „Jack Spintecătorul“...

## 10.

Cam pe la prinz, înainte de venirea sorei cu injecțiile, Bibelou deschise ochii și surise, vinovată, înainte de a-mi spune un „mi-e cald și mi-e foame“.

Am încălzit o ceașcă de supă și i-am adus-o. După ce o bău, încercă să se ridice și să facă un duș. Am rugat-o să-și bage mințile în cap, măcar pînă se vindecă.

„Maimuțoiule“, se strimbă ea. „Sforăiai ca o batoză“.

„Te iubesc“, i-am răspuns, „tigresă sălbatică“.

„Rinocerule“, mai spuse ea, apoi scoase limba încercînd să scoată un răget ; apoi se întoarse cu fața spre perete și își trase plapuma peste cap.

Ce prostie, gîndeam eu, să plece, ea, a doua zi după operația aceea, să mă caute. „Tigresă“, mai șoptii și veni sora.

## 11.

Duminică seara eram sănătoși amîndoi. Așteptam explicații în legătură cu întreruperea de sarcină, dar ea, de cîte ori rosteam formula „Aș vrea să te întreb ceva“, îmi întorcea spatele și-mi răspundea „*Quod licet jovis, non licet bovis*“, își potrivea o buclă pe ceafă, și fugea din cameră spre a se încuia în bucătărie. Băteam la ușă, dar ea zăngănea niște cratițe și nu deschidea pînă nu-i strigam : „*Magister dixit*“. Și dacă intram, eram obligat să-i sărut mîna și să-i povestesc ultimul capitol din „Jack Spintecătorul“ sau din „Crimele omului fără brațe“.

Dar pe urmă, după ce am bătut-o la șeptic, la șazeci și șase, la pînacu, și am dezbrăcat-o la poker, m-am înfuriat de-a binelea, i-am dat trei mături la șah și am ținut-o numai în marșuri la table.

„Mai vrei bătaie?“ am întrebat-o. „La poker, sau la ce?“



„Îți înțeleg furia“, îmi răspunse ea. „Înțelege-mă și tu“.

„Bine, dar nu-ți accept calculele!“ am strigat eu. „Vreau copil, nu mașină!“

A închis cutia de table, și-a rezemat timpla în podul palmei, și a oftat înainte de a vorbi încet, îngîndurată.

„Femeile sînt de două feluri. Tip Circé și tip Penelopa. Nausicaa e un tip intermediar, virgin, odihnitor. Circé vă transformă în porci, Penelopa vă urzește cel mai strașnic covor. Eu sînt Pelenopa și nu mă trata ca pe zăpăcita aia de Circe sau ca pe toanta aia de Nausicaa...“

Apoi, așteptînd, mi-a suris victorioasă.

„Teorii“, i-am răspuns. „Înțelegi, tovărășico ? Teorii“.

Dar nu era chiar așa.

Am deschis radioul și am început să dansăm cha-cha, urmărindu-ne prin odaie. Un dans de politețe, rece.

## 12.

M-am trezit la ora trei noaptea. Ceasul își bătea plăpîndul tic-tac și Bibelou plîngea cu sughîțuri. Am mîngîiat-o pe frunte, mi s-a cuibărit în brațe și m-a rugat să-i spun o poveste cu copii frumoși, cumînți și buni. Am aprins veioza, l-am luat pe Andersen și am citit povestea soldatului de plumb care s-a îndrăgostit de o balerină și s-a topit, iubind-o. Pe urmă, am deschis radioul și am ascultat, de undeva de la capătul lumii, „sonata lunii“ și s-a făcut frig. Afară ploua cu ropot.

„Te iubesc și mi-e cald“, îmi spuse ea, dîrdîind.

„Idem“, am mirîit eu.

„Mințim în glumă?“ tresări ea.

„Nu are nici o importanță cum și de ce. Grav e că mințim pentru prima dată, reciproc, printr-o convenție tacită“.

Începu iar să plîngă și cînd obosi, se duse în bucătărie cu o tavă : prăjituri, două cafele și restul de vin din frigider.

„E ora patru!“ m-am încruntat eu. „S-ar mai putea dormi două ceasuri“.

„S-ar mai putea, dar nu se poate“.

Ne-am apucat de prăjituri. Nu știu de ce mi se făcuse o foame feroce. La un moment dat, ea se opri din mestecat și spuse cu gura plină :

„Doctorul mi-a cerut să stau cuminte două săptămîni“...

Înghiți, apoi adăugă.

„Am avut gemeni“.

Și începu, repede, să infulece ultima prăjitură, plimbîndu-se prin odaie, de colo pînă colo, ca o tigroaică în așteptarea gladiatorului. Era de înțeles că dacă nu-mi joc, acum, așa cum trebuie cartea, atunci degeaba am bătut-o în toate jocurile de astăzi și, atunci, de azi încolo, „magister dixit“ nu va fi o simplă glumă conjugală ci un surghiun pentru amîndoi. Furia mi se duse și asta era un semn bun. Da, acum eram în stare să fac pe furiosul stăpîn pe sine.

„Stimată doamnă, dacă repeți figura, divorțăm“.

Veni lîngă mine, îmi ceru o țigară și, după primul fum, îmi spuse că vom avea și mașină și copil. Dar mai încet decît calculase ea.

„Festina lente“, i-am spus eu calm.

E uimitor, mi-am zis. E de necrezut cît de mult depinde o căsnicie de jocurile de soiul ăsta. Unul singur să fi pierdut eu din cele de astăzi,

și femeia aceasta m-ar fi disprețuit o viață întreagă. Dacă n-aș fi reușit să fiu furiosul stăpîn pe sine. Furia nu-i chiar o nebunie... *Ira furor brevis est*? Nu-i adevărat. Trebuie să știi cum să te infurii. Și cînd. Niciodată la cacealma.

13.

Dimineată, la plecare, ne sărutarăm în hol, și ea, lipindu-se de stofa aspră, îmi spuse că sînt inginer, chiar și în dragoste. I-am răspuns că poet poate fi oricine, dacă are ureche muzicală și-și descoperă lungimea de undă — dar ca să fii constructor, și se cer nervi tari, articol rar și de lux în acest vesel secol al vitezei. Și ne-am sărutat încă odată, lung. Făcusem iarăși pace. Căsnicia e plină cu astfel de scurte armistiții... Altfel viața ar fi un iad și femeile ne-ar ucide imediat după fecundare... Sînt multe femei care o și fac, dar cu o întîrziere studiată și, aproape întotdeauna, cu asasin tocmît pe o nimica toată. Și pe urmă îți cer iertare și tu le ierți pînă la următoarea ta moarte. Într-o viață, femeile te omoară de mai multe ori sau, dacă nu, le frîngi tu și atunci n-ai lîngă tine decît o umbră. Depinde. Între mine și tigresa mea era deocamdată un trainic echilibru nestatornic — ținea de trei ani, și eu, în fiecare zi, rumegam ce trebuie să fac să-l păstrez așa pentru încă treizeci de ani.

Mergeam pe malul riului și vîntul de dimineată mă gonea din spate. Nu departe, se vedeau luminile sediului întreprinderii. Tropăiam prin băltoace și mă gîndeam la dragoste, înverșunat.

Ce luptă, îmi ziceam, ce nesfirșită luptă se ascunde în fiecare căsnicie. Și cîte, și ce fel de ciudate înfrîngerî și stupide victorii. Nu poți fi bărbat adevărat dacă nu le duci cu bine la capăt. Fiindcă, oricum, pînă la urmă, întotdeauna femeia cîștigă...

14.

Mortul era tînăr. Atît de tînăr încît îți venea să urlî și să înjuri de ciudă. Dar n-aveai pe cine înjura : el era singurul vinovat, își căutase moartea.

Cineva îmi șopti că are douăzeci și cinci de ani, că îl lăsase nevasta și plecase cu altul, luîndu-i totul, chiar și copilul, chiar și ultima batistă. E de neînțeles ce bine informată e gura lumii. Mortul nu fusese niciodată însurat.

Unele aparențe puteau demonstra un accident : frîna șoferului era defectă. Dar șoferul se zvîrcolea, ca un bezmetic, urlînd că mortul se aruncase în fața mașinii, că el frînase brusc și, din cauza asta, frîna lui...

„Sînt șef de șantier“, mi-am zis, „toate oalele o să se spargă în capul meu“.

Nu-l văzusem în viața mea pe mort, nu-i auzisem numele niciodată, nu-i semnasem fișa de instructaj, nu știam deocamdată nimic, dar iată că trebuie, acum, să-mi iau toate măsurile ca să nu cad țap ispășitor. Fiindcă mortul a fost muncitor pe șantierul meu. Subordonatul meu. Dar ce măsuri să iei ?

Cineva mă strînse de cot : un bătrîn, grăsuț, jovial, aproape simpatîc. Omul se strădui să mă privească vesel cu ochii săi verzi, în timp ce-mi șopti confidențial : „Sînt căpitanul Stanciu, urmează-mă fără com-

plicații ; înțelegeți tovarășe ? — Vă rog, fără complicații, neapărat fără complicații...”

Ne-am urcat într-o mașină, ce ne aștepta la mică distanță de locul accidentului, pe șosea, lângă intrarea în poteca asta nenorocită.

În mașină mai era șoferul și un bărbat tânăr, cu buze subțiri, orgolioase. N-au vrut, pe drum, să discute nimic și nici să-mi dea explicații. Nu eram obișnuit cu așa ceva și m-am străduit să-mi păstrez calmul. Bărbatul tânăr era procurorul. Cred că eram de-o vîrstă.

Căpitanul m-a condus în biroul său și mi-a pus receptorul în mînă, cerîndu-mi să-i spun soției mele că sint reținut la o ședință pînă dimineață.

Bibelou era la școală, în cancelarie, și începu, furioasă și în același timp înspăimîntată, să mă piseze cu fel de fel de întrebări ciudate : dacă mă dor sau nu măselele ; dacă în sala de ședințe e ciment pe jos. Îi tremura vocea și am înțeles că fusesem văzut în mașina cu care venisem și ea aflase unde sint, înainte de a fi ajuns eu aici.

„Dimineața sint acasă”, i-am răspuns eu și am trîntit receptorul.

„Dimineață puteți fi acasă”, îmi spuse căpitanul. „Dar acest lucru nu e chiar atît de sigur”. Mă servi cu o țigară, îmi întinse bricheta și pe urmă adăugă : „Dimineață puteți fi acasă, dar acest lucru depinde de dumneavoastră”.

Și-mi ceru să-i dau o declarație exactă despre cei cinci oameni care muriseră în dimineața aceasta, în prima oră de lucru. Despre ceilalți patru nu știam nimic, dar despre acesta din urmă, care sărise în fața mașinii, iar nu puteam da nici o declarație fiindcă sosisem prea ũrziu. Așa că am refuzat să dau o declarație și căpitanul îmi spuse că se aștepta la acest lucru și de aceea, peste noapte, voi dormi acolo, ca să am timp de gîndire. M-am înfuriat și i-am spus că am treabă pe șantier, că trebuie să-mi dirijez oamenii și să mă lase în pace cu declarațiile și excesul său de zel, că dacă vrea să fie avansat să se ocupe de borfași, că dacă se plictisește în acest oraș patriarhal, n-au decît să învețe bridge, dar pe mine să mă lase în pace : să-și facă toate cercetările și dosarele pe care vrea să le facă, și discutăm în fața judecătorului — dacă e cazul.

Poate că mă înfuriasem prea tare, dar asta era din cauză că, pe vremea studenției, trecusem strada cînd stopul era pe roșu și, acum, îmi amintisem că, atunci, din zece oameni, numai eu fusesem amendat.

Căpitanul chemă un sergent major, care mă conduse la subsol, într-un arest destul de curățel, dar unde mirosea grozav a motorină și săpun ieftin. L-am întreat pe major dacă nu are o cameră în care n-a dat cu motorină, dar el se mulțumi să suridă politicoș și să tacă prudent.

Mai tîrziu, cînd îmi aduse de mîncare (o ciorbă de fasole și niște macaroane cu brînză) îmi restitui țigările și chibriturile, sfătuindu-mă să le țiu ascunse sub saltea și să fumez la gura sobei, ca să nu se simtă fumul și să nu aibe cumva necazuri. L-am întreat cum e timpul pe afară și îmi răspunse, trist, că plouă atît de ũrit, încît nu se poate circula.

Încă o zi, mi-am zis, încă o zi în care nu putem lucra nimic. Și materialele au început să dea buzna peste noi, de s-a blocat toată gara veche. Nu știam cum să-l anunț pe director, sau pe șeful aprovizionării, să oprească potopul ăsta de materiale. Ce dracu, îmi ziceam, facem stocuri supranormative ? Și-mi venea să țin un discurs despre ritmuri și organizare.

Bătrînul sergent major mă lăsă apoi singur și, spre seară, mă sufocau singurătatea și uritul. Cînd omul îmi aduse cina, îmi spuse că i-a venit un nepot care vrea să se angajeze la șantier și că mă roagă să am grijă la ce muncă îl dau, fiindcă băiatul are plămîinii cam slabi. Începusem să cred că nu mai scap de aici și l-am întrebat dacă nu cumva își bate joc de mine. Dar omul îmi spusese că procurorul cel tînăr, care prea face pe al dracului, ca să pară mai deștept decît este, o cam sfeclise din cauză că mă vîrise aici.

„Nu știu încotro o să zboare“, îmi spuse moșul, „poate în sus, poate în jos, poate în altă parte; dar aici, la noi, precis nu mai face pureci“.

Asta mă liniști puțin.

„Auzi, domnule!“ se înfurie bătrînul. „Să bage un șef de șantier la arest, așa de al dracului, ca să-și dea importanță. Bine că nu l-a arestat pe președintele sfatului sau pe secretarul raionului, pentru accidente de azi“.

Și mai multe nu voia să-mi spună, dar puse pariu cu mine, pe o ladă de bere, că dimineată o să dejunez acasă și o să semnez condica fără nici un minut întîrziere.

Pe urmă fu adus un bețiv care cînta și zbiera în camera de alături. Pe la miezul nopții, cînd mă cam doborîse oboseala și zăceam fără să dorm, cu mîntea goală, ușa se deschise și intră căpitanul Stanciu, însoțit de o femeie, să-mi ceară scuze și să-mi explice că nu a fost vorba de un accident colectiv de producție, ci de altceva. Femeia era tînără, durdulie, dar avea părul complet alb. Căpitanul mi-o prezentă drept noul procuror al raionului. Și pe urmă, răsufîind ușurat, adăugă : „În sfîrșit“.

Mă conduseră acasă cu mașina și astfel am aflat că, în gara veche patru adolescenți hoinărind printre stive, pe lîngă mărfarul tras la plat-formă, sloboziseră un taur, dintr-un vagon de animale rătăcit în garnitura destinată șantierului nostru. Taurul se repezise pe urmele lor și dărîmase peste ei o stivă de cărămizi... Iar sinuciderea tînărului lovit de camion, fusese stabilită pe baza unei scrisori... Ancheta, desigur, va continua.

„Dar cum toate astea s-au petrecut pe un șantier“, zîmbi căpitanul, „procurorul a căutat cel mai gras țap ispășitor; eu mereu i-am spus că e prea ambițios, dar nu poți schimba firea omului“.

Femeia, tot timpul, nu scosese nici un cuvînt, mulțumindu-se să mă privească foarte atentă.

Ajunși în fața blocului, ne-am luat la revedere. Îi invitaseam sus, să le ofer o vișinată, dar eram cu toții ruși de oboseală și ei îmi promisera să vină într-o duminică, la o partidă de pietre.

## 15.

Zilele următoare au fost senine și, după ce apa se scurse, pe solul uscat și ușor înghețat, am putut circula cu camioanele. Întîi, m-am îngrijit de drumuri și, primind patru buldozere și două compresoare, pînă sîmbătă am terminat un drum de piatră, între șosea și barăcile pe care le ridicam de urgență. Am primit și un grup electrogen, pe care îl montarăm pe un soclu de beton, în prima baracă. Cu cîteva camioane de piatră spartă și balast, cîrpirăm și drumul de la gara veche pînă la șosea.

Greu de rezolvat a fost problema materialelor descărcate pe rampele din gara veche. Unele, sosind ziua, fuseseră stivuite, de bine, de rău, cu oarecare socoteală, rămânând spațiu suficient pentru manipulare. Dar grosul lor, care sosise noaptea, fusese zvirlit la iuteală și la voia întâmplării. Vagoanele nu puteau staționa decît un număr limitat de ore și, astfel, ordinea de peste zi fusese în mod sistematic încurcată în fiecare noapte. Primul lucru de care m-am îngrijit a fost instalarea rețelei electrice și, în răgazul pe care mi-l lăsase aprovizionarea, cu ajutorul unui flăcău foarte inimos și energic, dirijaram materialele imediat necesare la șantier, iar pentru mărunțișuri de magazie, găsiram un castel aproape de șoseaua ce trece pe lângă șantier, cam la jumătatea distanței dintre noi și oraș. Castelul era părăsit și avea niște acareturi pe jumătate șubre-zite. Dreseram acoperișurile cu tablă galvanizată și carton asfaltat, prop-tiram zidurile, montaram niște uși improvizate și largiram poteca, să poată intra camioanele noastre aici.

Flăcăul era student, în ultima practică, și m-am hotărit să-i fiu de folos așa cum învățasem și eu, la rîndul meu, pe șantierul de la Galați, de la un inginer bătrîn. În primul rînd, i-am arătat caietul de practică și jurnalele zilnice pe care le ținusem și i-am cerut să procedeze la fel. În al doilea rînd, am aranjat cu băieții de la muncă și salarii să primească flăcăul ceva în plus și l-am prevenit că, imediat ce vor fi gata barăcile, va dormi pe șantier cinci zile pe săptămînă, în celelalte două fiind liber s-o șteargă la drăguța lui, în orașul vecin. Și i-am dat atîtea de făcut încît, serile, cînd ne întorceam în oraș, flăcăul meu ofta, îmi spunea „noapte bună, colega“, și adormea de cum se așeza în mașină.

Simbătă dimineață, cînd îmi dete caietele să le semnez și-mi ceru împrumut niște bani pînă la leafă, am descoperit că își pusese pe unul din caiete următorul motto: „Omul nu a fost creat pentru a suferi înfringeri“. M-am bucurat să descopăr în el încă un admirator al lui Hemingway, dar fiindcă nevasta mea îmi tot împuia capul cu clasicii și latina ei, i-am adăugat băiatului încă un motto: „*Per aspera, ad astram*“. I-am dat bani, dar l-am sfătuit să plece cu trenul de amiază. Se pornise iarăși o ploaie de nu puteam ieși pe șantier și conducerea întreprinderii hotărîse să ținem o ședință în sala cinematografului Central.

În săptămîna care trecuse, la cei optzeci de funcționari și tehnicieni, ni se adăugaseră vreo cinci sute de oameni proaspăt angajați.

Secretarul raionului de partid, directorul, inginerul-șef și președin-tele sindicatului, vorbiră pe rînd, pe urmă fu anunțată împărțirea oame-nilor în trei unități: șantierul organizare, șantierul fundații și șantierul auxiliare. Mie îmi rămase șantierul de lucrări auxiliare, adică drumurile, conducta de apă și transporturile. N-aș putea spune că mă bucuram știind ce bătaie de cap mă așteaptă cu transporturile, dar îmi dădură doi teh-nicieni, trei maîstri și mi-i lăsară pe student și pe topograf.

Pe urmă se ținură și alegerile sindicale și mă aleseră în comitet, dîndu-mi în sarcină activitatea culturală artistică. Responsabil sportiv fu ales topograful care își dădu cuvîntul de onoare că va pune pe roate o echipă de fotbal care să intre cel puțin în divizia B. Îl aplaudaram cu frenezie și ovații lungi. Venindu-mi și mie rîndul să-mi iau un angaja-ment, mi-am luat sarcina de a mă ocupa de activitatea cultural-artistică, am spus cîteva cuvinte de mulțumire pentru încrederea acordată și le-am promis că se va face tot ce se poate.

Ședința sfîrșindu-se, luminile fură stinse și tovarășul Neață Firicel dădu drumul unui film pe care am să-l țin minte multă vreme : „Ultimul tren din Gun Hill“.

16.

Seara, după ce descîntasem în toate felurile televizorul din camera mică, fără să reușesc să-l repar, mă aruncaii în baia fierbinte. Cîntînd „lume-lume“, îmi spălai țeasta care începea să-mi chelească prea de timpuriu, și, la cină, mă lansai într-o poveste născocită ad-hoc, despre ursul care a mîncat toată mierea și albinele l-au dezbrăcat de blană, făcîndu-l de rîsul bufnițelor.

Pe urmă, lungit în pat, citind cîte o pagină din Homer și Hemingway, cu Bibelou încolăcită pe piept, ascultarăm muzică de noapte.

Deodată, am auzit soneria. Habar nu aveam cine putea veni la ora asta și, deschizînd, am rămas uimit vîzîndu-l pe studentul meu cu o față drăguță, amîndoi uzi learcă.

N-aveau unde dormi : la hotel nu era decît o singură cameră liberă, pe care portarul nu acceptase să le-o dea, deoarece nu erau căsătoriți legal. Fata venise la amiază, crezînd că el e ocupat pe șantier și n-o să fie liber de loc. Se întîlniseră la gară, tocmai cînd el venea de la „Ultimul tren din Gun Hill“. La dormitorul comun al întreprinderii n-aveau chef să se ducă și veniseră să mă roage să-i telefonez portarului de la hotel să nu mai facă pe nebunul.

Bibelou le-a făcut un ceai cu mult rom și cu lămîia ce-o mai aveam. Le-am dat cîte o pijama de-a noastră și hotărîrăm să-i culcăm în camera mică, pe divanul nițel cam strîmt din fața televizorului.

Erau foarte drăguți amîndoi și privindu-i cum stau unul lîngă altul, ca doi miri, te îmblinzeai și puteai uita că pe globul ăsta mai există și altceva decît puritate și iubire.

După ce-i culcarăm, somnul ne ocoli multă vreme și mai citirăm cîteva pagini din Hemingway, episodul luptei cu Polifem din Homer, cît și povestea fetei cu chibriturile din Andersen. De dincolo se auzeau zgomote. M-am așezat pe pat, am deschis radioul și am aprins o țigară.

„Prima lor noapte“, îmi spuse tigresa și surise melancolică, adău-gînd : „ții minte zilele de la Cuca ?“

Nu le uitasem, și parcă ieri locuisem în casa aceea din birne : o casă greoaie, încăpătoare, pe sub care curgea un pîriu tumultos, al cărui clipocit continuu și odihnitor ne întovărășea toate ceasurile.

17.

Acolo, în casa aceea din birne, pe sub care curgea pîriul acela neobosit, ne instalaserăm chiar din prima seară. Gazdele credeau că sîntem soț și soție și ne vîrșiseră în camera cu un singur pat. Drumul ne obosise într-un hal fără hal : o zi și o noapte cu trenul, apoi o jumătate de zi cu trenuțul forestier și apoi căratul bagajelor pe jos, de-a lungul văii, spre Cuca... Nici nu ne atinseserăm de mîncare ci, așezați pe marginea patului, căscarăm lung și adormirăm imediat, rezemați de perete.

A doua zi, fără să spunem nimănui nimic, pornisem la treburile noastre, lăsîndu-i să ne creadă soț și soție, problema fiind ultima care ne interesa. Ea se duse în sat să discute cu directorul școlii, eu trecui

muntele să văd șantierul care, atunci, se compunea dintr-o baracă, un artificier beat și patru oameni care stăteau, la umbră, jucînd, inversunați, o palpitantă partidă de șaizeci și șase...

„Șefule“, îmi spuse unul din ei. „Dacă ai venit să schimbi fața locurilor, e musai să înveți întii să joci șaizeci și șase și să bei în rînd cu lumea. Iar dacă n-ai nevastă, să știi că satul are destule văduve divorțate care au să te învețe să te culci odată cu găinile, să dormi ca tunul și să te scoli odată cu cocoșii, să mănînci bine și să injuri cînd nădușești...”

În cei trei ani, la Cuca, am învățat multe și, dacă Bibelou n-ar fi fost o tigresă afurisită, aș fi ajuns braconier sau așa ceva. Bibelou nu m-a lăsat să injur și dacă beam altundeva decît acasă, atunci era sfîrșitul lumii : nu-mi vorbea o săptămîină. Și, neavînd încotro, am început să învăț latinește și să ascult fiecare din poeziile ei, în toate variantele prin care trecea...

În seara zilei cînd făcusem cunoștință cu embrionul viitorului meu șantier, cînarăm și ascultărăm șopotul pîriului care trecea pe sub casa noastră. Eu adusesem, de nu știu unde, un purece, și mă scărpinam melancolic. Ne ospătaseră bine gazdele noastre și eram atît de sătui, încît ne pătrunse o tristețe plăcută și de neînțeles. Mai rămăsese, în carafă, puțin rachiu de afine, și ne întrebărăm pentru cine sau pentru ce să bem. Pentru școală ? Pentru șantier ? Pentru Cuca ? Pentru noi doi ? Nu știu cum, ne aduserăm aminte că alaltăieri auziserăm la radio de sinuciderea lui Hemingway. Discutaserăm tot drumul de el și acum, după ce vărsărăm o picătură pe podeaua noastră, pe sub care curgea pîriul atît de neobosit, îi dorirăm somn ușor lui Papa Hem, băurăm și Bibelou îmi citi o poezie pe care o scrisese înainte de cină, așteptîndu-mă. Era un fel de lung epitaf pentru Hemingway, intitulat : „Bătrînul și moartea“ :

File rupte,  
risipite pe masă și revărsate pe blana de leu.  
File rupte  
gînduri frînte,  
și toate frunzele brune din Valea Soarelui  
năpădite de brumă și alb  
File rupte,  
ploaie, junglă, munți,  
femei mîrșave,  
bivolii la pîndă în desiș,  
leopardul în zăpadă sus, acolo sus,  
— după o scurtă fericire...  
File rupte,  
vuiet, fișit, ecou,  
un salt afară spre nimic  
și omul cu fruntea crăpată de gînduri.  
File rupte..  
de glonțul țîșnit din țeava de argint,  
de glonțul țintit în creieri, prin gură  
... Urma unui picior desculț pe blana de leu,  
amprenta unui călcîi pe-o hîrtie,  
și NADA, PATER NADA — inscripție pe-o armă...  
... Bătrînul doarme și visează lei,  
copiii merg la pescuit marlini.

Un erou și-a ucis autorul,  
în ploaie.  
Good night...

Am pus capul pe masă și am adormit, fericit că rezistasem pînă la capăt.

Pe urmă, în zilele care veniră, descoperirăm că pîriul ăsta care clipește nevăzut sub noi, seamănă cu al treilea concert pentru pian și orchestră din magiile albe ale marelui surd. Și timp de trei ani, în fiecare seară, în fiecare noapte și în fiecare dimineată, ajunseseam să cred că o soție care scrie poezii nu e o muză chiar atît de dificilă pentru sufletul unui om concret și, încet, încet, spunîndu-ne în fiecare seară cite o poveste, descoperirăm că teoria incomunicabilului își pierde valabilitatea în camera noastră...

## 18.

Doamna mea și domnișoara Victoria hotărîră să gătească rața pe care o cumpărasem în zori, la piață. Vroiau să ne mai prepare și o tortă specială, cu alune. Așa că, fără fasoane, ne trimiseră la plimbare și noi, bărbații, regretînd că pierdem o transmisiune cu Mozart și Hoenegger, promiserăm că vom merge la biserică dar ne duserăm la o braserie să ne aghezmuim cu niște lichide ca aperitiv și să privim prin geam, florile răului de pe bulevard.

Anton, studentul meu, era un băiat destul de glumeț uneori, dar îl apuca alteori cite o tăcere în care zăcea, incapabil să-ți răspundă, cîteva ore în șir. Astăzi, fu apucat de o vorbărie goală de nu-l recunoșteam. În cele din urmă, descoperii că vrea să afle dacă îi auzisem sforînd. I-am explicat, foarte serios, că Bibelou și cu mine dormim foarte adînc. El începu apoi să-mi spuie, necăjit de-a binelea, că nu știe dacă va folosi ceva din tot ce învățase în școală și că e foarte convins că tot ceea ce îi trebuie omului, nu în școală se învață.

L-am sfătuit să se însoare la primul salariu și, fiindcă eu sînt un tip cu vechime în producție și, deci, cu ceva mărunțiș, la CEC, mă ofer să-i fiu naș. Ei să-și cumpere niște haine solemne din salariul acela iar nunta, las' că o ținem la noi acasă. El se grăbi să-mi spună că mai are și părinți, apoi privindu-mă cu ochii mari îmi spuse : „Încep să cred că viața e mai frumoasă decît credem sau ne închipuim noi“.

L-am sfătuit să nu exagereze, că doar nu ne aflăm la biserică. Dar pe el îl podidiseră lacrimile : surîdea și lăcrăma. Nu ne aflăm într-un loc unde omul să poată plînge : la o masă învecinată, o babă și moșneagul ei îl chemară pe chelner, să-i mute mai departe de noi. Baba, probabil că trecea prin convulsiile și vedeniile vîrstei critice, fiindcă îi spuse chelnerului, foarte supărată : „Nu mai suport să văd cum fac amor vicioșii ăștia“. Chelnerul ne privi cam iritat apoi, revenind, ne întrebă dacă vrem să facem plata. N-aveam nimic împotrivă, dar pofteam încă o șliboviță și măsline. Asta îl infurie nițel, dar își mușcă buzele cînd, spunîndu-ne că sîntem beți, îi cerurăm condica. Tocmai ne amenința cu milițianul, cînd îl văzurăm intrînd pe căpitanul Stanciu. Îl invitai la masă și, așezîndu-se, căpitanul începu să-mi povestească istoria de necrezut a tînărului care se aruncase în fața camionului. Chelnerul se grăbi să-l cheme deoparte pe căpitan și să-i șoptească niște lucruri probabil neplăcute despre noi, dar pe căpitan îl pufni rîsul și se întoarse la masă ca să ne povestească,



mai departe, toată încurcătura, sinistră și naivă, care îl făcuse pe puștiul acela să-și încheie socotelile cu viața.

Anton nu era de loc atent.

„Ascultă“, ne întrerupse el deodată. „Nu cumva și soția ta e profesoară de latină și română?“

L-am bătut pe umăr și i-am răspuns că, în curînd, se vor purta clasicii mai vîrtos ca oricînd. Dovadă modul înțelept, instinctiv și matematic, în care noi inginerii ne alegem tigresele și victoriile. Și golirăm a treia sîlboviță, înainte de a ne despărți de căpitan, și plecarăm acasă înfometăți ca doi lupi.

## 19.

Povestea cu alesul nu e de fapt chiar atît de simplă și nimeni nu se poate lăuda că și-a ales singur tigresa, ori că a fost ales de ea, ori că a existat un fluid magnetico-telepatic, ori că, pur și simplu, totul a fost o potriveală reușită sau nu. Cineva spunea că povestea cu căsătoria seamănă cu lozul în plic. Și asta-i o prostie. Nu există legi.

Eu, de cîte ori îmi aduc aminte de căsătoria mea cu tigresa, zic în glumă „căsătorie modernă, ca-n filme, secolul ăsta, condițiile egalității, coexistență pașnică și luptă de idei“, sau ce-mi trece prin cap, și surîd cu o melancolie nițel amuzată. Și sper că, la bătrînețe, povestind-o nepoților mei, aceștia au s-o asculte cu gura căscată și să declare, în cor, că e întîmplarea cea mai palpitantă și cea mai nostimă a secolului; iar eu să pot, mîngîindu-mi barba de patriarh, să ridic ședința de instructaj (pentru ei) și de bilanț (pentru mine), cu următoarea concluzie: „Tovarăși, cînd eram eu tînăr, vacile dădeau lapte mai bun și cocoșii erau mai culți, cunoscînd partituri întregi de concerte, sonate și simfonii...“

## 20.

Eram de patru nopți împreună: două le dormisem pe drum, în a treia dormisem îmbrăcați, așa cum ne prăbușiserăm, iar în a patra, după ce ascultasem epitaful pentru Hemingway, puseseam capul pe masă și adormisem imediat — în timp ce dumneaei, temindu-se să se culce, ca să nu-mi vină ideea să mă strecor în pat lîngă ea, pusese capul pe masă, și, după ce petrolul din lampă arse și sticla se înegri, reuși să adoarmă.

Dar în a cincea seară, luarăm hotărîrea eroică de a discuta despre viață, despre situația în care ne aflăm și despre sentimentele noastre. Constataram că viața are miros de lemn, piatră și apă; că ne așteaptă trei ani de stagiul la Cuca — deci ne aflăm într-o situație lipsită de umor, și mai constatarăm că nu avem sentimente, deoarece trăim în secolul vitezei și sîntem două ființe raționale, cu studii superioare, de-o luciditate ireproșabilă, care ne scutește de iresponsabilități sentimentale. Sîntem tineri, avem tot viitorul în față, dar cu asta, la timpul prezent, nu am rezolvat nimic: avem o singură gazdă liberă în sat, gazda are o singură cameră disponibilă și, în camera aceasta, există un singur pat. Dacă împărțim patul, devenim în mod fatal concubini și acest lucru trebuie evitat, deoarece niciunul dintre noi nu prezintă, pentru celălalt, tipul de conviv prevăzut în normele de standarde pentru ideal. Deci, conștiința și rațiunea noastră, care ne găsește reciproc incompatibili, se află în conflict, acut și irezolvabil, cu realitatea imediată.

Și, uite așa, o ținurăm în discuții sofisticate, pînă ce începurăm a căsca. Atunci eu, cu capul meu pătrat de inginer, hotărîi să dorm pe jos și să-i cedez ei patul. Dar cum nu-i venea la îndemînă să accepte, m-am înfuriat și i-am spus că-i o caracudă idealistă și ipocrită, și că, dacă nu se culcă imediat, îi trag vreo două palme de-i sar ochii. Eram somnoros și mă înfuriasem nu glumă. Am pus o cuvertură pe podea, în celălalt colț al camerei, am stîns lumina și m-am culcat spunîndu-i, pentru prima dată, „Noapte bună“.

Cam după o jumătate de oră, tocmai cînd mi se înmuiaseră oasele, am auzit-o că mă întrebă „dormi“ ? și n-am răspuns, fiindcă eram ocupat să număr, și ajunseseam abia la o mie două sute și ceva. Cînd am ajuns la două mii nu știu cît, iar a întreat : „dormi“ ? și iar n-am răspuns. La trei mii, am auzit podelele scîrțîind, dar mi-am zis că bea apă și n-am acordat nici o importanță acestui amănunt. Cert este că n-am ajuns la patru mii, fiindcă începusem să visez fracții supraetajate și integrale fără sfîrșit. În zori, cînd m-am trezit, gîtul mi-era strîmb și, răsucindu-mi-l, ca să-l pun la loc, am observat că, lîngă pat, zace plimonul pe podea. Pe plimon dormea, țeapănă și înfrigurată, o fetiță ca un bibelou, în pijama de mătase stacojie. Am trezit-o și am întreat-o dacă această ispravă, a domniei sale atît de principială, nu cumva face parte din speculațiile sale în legătură cu egalitatea în drepturi. A vrut să se ridice, să se acopere sau să se ascundă, dar era atît de amortită și întepenită încît, abia se săltase în genunchi și, ca un butuc, prăbușindu-se, rămase culcată, privindu-mă cu ochii sălbatici ai unei vietăți încolțite. Am ridicat-o, am depus-o în pat ca pe un bibelou fragil, și am acoperit-o pînă la urechi. Aprinzînd o țigară, m-am așezat pe marginea patului. Ea își scoase năsucul de sub plimon și încercă să se miște, schimonosindu-se. Amortise nu glumă și era foarte drăguță cînd se strîmba. Apucîndu-ne o furie ciudată, începurăm să ne aruncăm unul altuia cele mai grozave acuzații posibile. Furăm întrerupți de bătaia în ușă a gazdei, care ne adusese niște lapte de bivoliță și omletă cu brînză.

După ce mîncarăm, veni timpul să trec muntele și să supraveghez niște dinamitari, pentru derocarea unui drum. Tovarășa mea de drum și de cameră, mă privea cu ochii mari, așteptînd ceva. Întrebînd-o ce așteaptă, îmi răspunse, tristă, că așteaptă să-i cer scuze pentru anumite violențe de limbaj. Asta nu făcea parte din programul meu de astăzi dar, neavînd încotro, înălțai din umeri și, oftînd, declarai solemn că, peste noapte, visasem că singurul lucru înțelept pe care l-aș putea face, în legătură cu dumneaei, ar fi s-o iau de nevastă. Bine înțeles, nu-mi trecea prin cap să-i spun că visasem fracții supraetajate și integrale fără sfîrșit. Dar cînd dînsa-mi răspunse, țifnoasă, că visasem o prostie, deoarece n-aveam de unde să ghicesc că este, și vrea să rămînă, o femeie independentă, văzui roșu înaintea ochilor și, mugind ca un taur, mă grăbii să-i povestesc adevăratul meu vis...

Și i-am spus „ciao“ pornînd, ca din pușcă, pe poteca de capre negre ce ducea la șantierul meu.

Seara, cînd mă spălam la pîriu, găzdoiul veni să-mi spună că doctorul lăsase vorbă să mă prezint imediat la dispensar, pentru controlul medical. Abia ajuns în cabinetul de consultații, doctorul mă privi foarte aspru și-mi spuse, rece și artăgos, să mă dezbrac. Mă controlă cu de-amănuntul și, pe urmă, îmi luă și sînge. Cînd îmi trecu numele în registru, înțelese totul și se porni pe un ris nestăpînit. Datoria îl obligase să o consulte și pe tigresă și constatase că e... domnișoară. Și doar o credea soția

mea ! Și moșul nu mai înțelegea nimic. Abia acum se dumirise. Cum nu era chiar atât decabotin cât ținea să pară, scoase din dulapul de medicamente o sticlă de alcool etilic și, amestecându-l cu puțin sirop de vișine, îmi servi o vișinată și discutarăm pînă seara tîrziu. Bine înțeles că, între timp, sora ne aduse o tavă cu gustări care ne ajutară să epuizăm vișinata preparată de bătrînul Esculap. Doctorul povestindu-mi viața lui, m-am spovedit și eu, rugîndu-l să-mi găsească altă gazdă, fiindcă nu mai pot răbda să dorm pe jos și să ascult poezii, sau teorii, despre psihologia omului modern și despre luciditatea sentimentelor de tip elevat.

„Dobitocule“, îmi spuse moșul. „Însoară-te cu ea : nu-ți dai seama că vă iubiți, dar faceți amîndoi pe nebunii, fiindcă sînteți niște inocenți îmbruibați cu teorii stupide“.

Pe urmă, moșul ajunsese la concluzia că Bibelou e acel tip de fată, care așteaptă un prinț obraznic, sau un haiduc fără scrupule, care să o răpească împotriva voinței sale, chipurile împotriva voinței sale, în virtutea cine știe cărui obicei moștenit în sînge de la străbunicile ei... Doctorul își luă sarcina să regizeze întreaga înscenare. Pentru început, îmi dete două certificate prenuptiale și îmi ceru să mă prezint, a doua zi, la secretarul sfatului popular, cu certificatele noastre de naștere și cu buletinele de identitate. Esențial fiind ca Bibelou să nu știe nimic.

De la doctor m-am dus direct la telefoane și am cerut Bucureștiul. Mama plecase la băi, cu ficatul și reumatismele ei. Bătrînul mă întrebă, ursuz, dacă iar am nevoie de bani. I-am răspuns că vreau să-l invit la nunta mea, dar el îmi spuse să mă las de bancuri proaste, fiindcă dimineața trebuie să plece cu avionul la antipozi, pentru șase luni, să dirijeze montarea unor utilaje într-o fabrică a cărei proiectare o condusesese el.

„Bătrîne“, i-am spus eu. „Amină-ți plecarea : fata nu are părinți, a crescut la casa de copii ; ce nuntă vrei să facem noi fără nici un reprezentat al consiliului de familie ?“

Știam că vorbesc în pustiu. În viața mea nu-mi găsisem părinții liberi pentru mine, în acele clipe cînd ai nevoie de un om care să-ți spună adevărul sau măcar un surogat de adevăr.

„Bătrîne“, îmi răspunse tata. „Noi nu ne amestecăm în sentimentele tale și nici în hotărîrile tale ; ești și trebuie să fii răspunzător de tine și de viața ta ; nu ți-am știrbit niciodată independența și te-am ajutat, întotdeauna, cu ceea ce am putut sau am crezut noi necesar“.

Nu știu dacă și-a blestemat cineva părinții, și mai ales libertatea, așa cum mi-am blestemat-o eu, ascultînd, în continuare, sfaturile concrete și urările sincere de fericire ale bătrînului.

Și a doua zi, seara, cam la ora cînd el se afla deasupra Londrei sau zbura în plin ocean, m-am trezit chemat la poștă. Diriginta, foarte încurcată, îmi spuse că a sosit un mandat telegrafic pe numele meu, dar n-are în casă decît opt mii de lei și mandatul e de zece. Mi-a venit să-i spun să-l trimită retur, dar m-am gîndit că ar fi o obrăznicie care i-ar lovi deopotrivă pe amîndoi. Mama bolnavă, el trăind numai pentru proiectele sale, dacă intru în conflict cu ei, nu le-aș face nici un bine. Fiecare din noi trei, era deajuns de singur în felul lui și atât mai lipsea : o ceartă din cauza mea — ca să fim străini de-a binelea. Și, la urma urmii, mi-am zis, banii ăștia nu pot decît să ne fie de folos, mai ales că Bibelou și cu mine o începem de la lingură, fără nici o zestre sau dotă.

Actele noastre se aflau la sfat și secretarul ni le înregistrase astfel încît să putem face nunta în duminica viitoare. Bibelou habar n-avea de ceea ce apucasem eu să clocesc și continua, în fiecare noapte, după ce o

culcam în pat, să aștepte pînă adorm eu, ca să trîntească plimonul pe podea și să doarmă tot pe jos. Ne certam ca doi desperați, dar eu aveam grijă să nu-i dezvălui nimic din toată urzeala mea, ci să strecor niște întrebări din care să fiu informat asupra gusturilor sale. Nu voiam să greșesc nici un amănunt și eram conștient că, în cazul nostru, orice slăbiciune poate lăsa urme lungi sau definitive.

Toată viața am să-i rămîn recunoscător doctorului care, în adevăr, a fost un regizor excelent și m-a ajutat să fac o nuntă românească, după toate datinile din Cuca.

În răgazul care îmi rămăsese, însoțit de doctor și de o fată care avea aproximativ aceeași talie cu Bibelou, ne reprezirăm la raion și găsirăm un croitor care să ne ajusteze o rochie de mireasă clasa întâi, cu lămîiță și voal, împachetată în niște cutii mari și elegante. De asemenea, găsind la magazinul „Bijuteria“ niște verighete, din trei perechi, la un atelier de „Precizie și ceasornicărie“, obținui o singură pereche de verighete mai grele în care s-a încrustat cîte un nume : „Tigresa“ și „Tigrul“.

În seara de sîmbătă spre duminică, am avut cele mai mari emoții din viața mea. Pregătisem totul pentru a doua zi : plătisem orchestra, plătisem preotul, cumpărasem vinul, cumpărasem doi porci și zece oi, aranjasem sacrificarea lor și gătirea mîncării, stabilisem cu niște flăcăi să invite în zorii zilei oaspeții la nuntă, după listele întocmite de doctor. Nu mai aveam de făcut decît un singur lucru : să-i spun tigresei : „te iubesc și miine vreau să te iau de nevastă“. Dar care sînt cuvintele cele mai potrivite cu care poți să-i spui toate astea fără să o jignești, fără să greșești... Dacă te refuză ?

M-am culcat, la fel ca în serile precedente, pe podea. Am așteptat, ca în fiecare seară, s-o aud că trîntește plimonul pe podea și coboară din pat. Dar tăcea, nu se clintește. O oră, două, trei... A trecut miezul nopții și eu aveam unghiile mușcate plîna la sînge, cînd o aud șoptind :

„Dormi, ticălosule ?“

„Nu dorm, domnișoară,“ și inima mi s-a făcut cît un purice.

Hait, mi-am zis. A aflat ceva, o să-mi facă scandal, satul o să rîdă și atunci... și atunci, vezi ce neprevăzător ai fost, dobitocele ?!

„Vino lîngă mine“, îmi spuse ea. „Cred că ți s-au făcut oasele zob“.

M-am ridicat, m-am așezat pe marginea patului și pe urmă am îngăimat :

„Nu sînt un ticălos“.

„Sînt convinsă“, izbucni ea. „Dar n-am rochie de mireasă, n-am pantofi, n-avem verighete, n-ai costum de mire și atunci... cum iese tot tam-tam-ul ?“

Bîjbîind, am găsit cutia cu verighete, i-am căutat mîna, degetul inelar... Apoi, desigur, m-am aplecat s-o sărut dar, imediat, îmi puse mîna pe frunte, mă împinse și-mi spuse, furioasă, că în seara asta nu m-am spălat pe dinți și gura mea miroase a tutun și pastramă...

M-am ridicat, am aprins lampa de petrol, m-am spălat pe dinți, aplecat asupra ligheanului, apoi, făcînd pe scamatorul misterios, am scos de sub pat cutiile cu rochia de mireasă și cutia cu pantofi albi, numărul treizeci și șapte...

N-a vrut să se îmbrace pînă nu m-am întors cu spatele și atunci i-am cerut să nu mă privească nici dînsa pînă nu îmbrac smokingul.

Dichisiți, ne-am așezat la masă, față în față, și ne-am privit lung și am așteptat, și am așteptat... Dar nici unul nu avea nimic de spus. Petrolul s-a terminat, fitilul, fumegînd, a înnegrit sticla și noi am continuat

să rămînem așa. Se auzea pîriul foșnînd pe sub casa în care locuiam, se auzeau răsufălările noastre și pendula ticăia deasupra patului.

„Nu-mi cunosc părinții“, îmi spuse ea într-un tîrziu. „Am crescut la orfelinat, și nu mă numesc Electra“.

„Știu“ i-am răspuns. „Te numești Electrificarea“.

„Părinții poate au murit în război, poate aveau prea mulți copii, poate au fugit unul de altul, de unde să știu? Războiul abia se terminase și eu nu știam decît să merg, să mînc, să dorm, să spun lucruri fără nouă și să zbir... Se zice că zbiram zdravăn. Noul director al orfelinatu-ului, dintr-un stupid exces de zel, ne-a dat niște nume tare sonore: Eli-berarea, Libertatea, Democrația, Egalitatea. Pe mine m-a botezat Elec-trificarea... Bine că nu ne-a botezat cu lozinci. Putea să ne boteze oricum, nu asta voiam să-ți spun. Voiam să-ți spun că nu-mi cunosc părinții, că nu știu ce fel de copil sînt: din flori, din lacrimi? din bombe?...“

Și încep să strige:

„Înțelegi ce înseamnă să nu știi cine ești?“

M-am ridicat, m-am apropiat de ea, am îngenunchiat și i-am prins mîinile, pe întuneric. Dacă ar fi fost lumină, m-aș fi simțit caraghios. Ști-am că trebuie s-o întrerup și să-i spun: „te iubesc“, dar vorbele de felul acesta ar fi sunat fals, ar fi sunat mult prea fals decît ceea ce îmi povestise ea. Știam că-mi povestise toate acestea de frică și numai ca să-și audă vocea — așa cum ai fluiera noaptea cînd treci singur prin cimitir. Și de aceea m-am mulțumit să spun tot ceea ce știam, atunci, din latină: „*Alea jacta est*“.

S-a ridicat, am ieșit, am coborît lîngă pîriu, și, în hainele noastre de nuntă, șezînd pe cîte un bolovan, am început să aruncăm pietricele în rîu. Plescăitul sau clempanitul lor era slab, abia dacă se auzea: zuruiau șters ca niște zaruri ce se rostogolesc îndepărtîndu-se. Totul era de o fru-musețe stranie și te simțai îndemnat să taci, nemișcat, ca într-o biserică uriașă cu cupola transcendentală. Dar noi simțeam că lucrul cel mai important din lume este să aruncăm pietre în rîu. Cît mai multe.

## 21.

Seara, după ce Anton reuși să repare televizorul, ne trezirăm cu un telefon de la director. Omul se plîngea că nu poate vedea meciul, fiindcă televizorul i s-a stricat. Anton s-a repezit să i-l repare și directorul a venit la mine să urmărească meciul. Îl cunoșteam de la Galați, și știam că e mare suporter al Rapidului, dar nu-l văzusem încă agitîndu-se în scaun, răcnînd, gemînd și tremurînd de parcă i-ar fi fost viața în joc la fiecare atac la poarta echipei sale. Din fericire, Rapidul a reușit să cîștige cu doi la unu și directorul, ridicîndu-se nădușit, mă luă în brațe, mă sărută, apoi se duse în baie să se răcorească. Nu mai făcea sport de cînd își frac-turase piciorul în așa hal că rămăsese șchiop, dar a păstrat pasiunea pentru o viață sportivă și nu reușirăm să-l convingem să bea nici măcar un sprîț în cinstea, mă rog, echipei sale!

Victoria și Bibelou rămaseră în camera mică să urmărească un pro-gram de muzică ușoară, iar directorul și cu mine ne ospătarăm cu tortă și sifon.

Cînd intrase în casă, omul îmi spusese că nu vom discuta nimic despre șantier și, cel care deschide gura să pomenească vreo problemă de producție, să fie amendat fiindcă e în joc soarta Rapidului. Dar acum, tot el deschise discuția, întrebîndu-mă dacă pot să ghicesc ce înseamnă po-

topul de materiale care dăduse buzna peste noi. I-am răspuns că, probabil, cei de la aprovizionare fac nițel exces de zel ca să-i plătim și mai bine și ca să le dăm prime cât mai mari — le-o fi intrat în cap să-și cumpere FIAT-uri sau VOLKSWAGEN-uri. Directorul îmi spuse că sînt prea sarcastic, adevărul este să potopul acesta a fost pornit din dispozițiile sale. Șantierul nostru, inițial, a fost programat să țină trei ani dar noi, pînă în toamnă, trebuie să predăm lucrarea finisată, gata pentru producție. Toate planurile au fost date peste cap, anumite faze de proiect au fost refăcute și, iată-ne într-o horă atît de îndrăcită, încît n-o să ne rămînă timp pentru somn... Și, în următoarele trei luni, cheia succesului e în mîinile mele : drumurile trebuie puse la punct și șoferii trebuie struniți astfel încît transporturile să meargă după cronometru, iar descărcarea materialului, pe locurile prevăzute, să fie de-o precizie milimetrică.

„Ei, ce zici?“ îmi spuse el și mă iscodi cu ochii săi sidefii. „Reziști, sau ai să mă încurci?“

Mi-am umplut paharul cu vin, l-am ridicat și i-am răspuns că dacă asta e piesa, n-am ce-i face și am să-mi joc rolul așa cum cere textul, regia și sufletul meu.

„Aici e întrebarea!“ zîmbi el. „Ce-ți cere sufletul?“

Am golit paharul și am început să fluier.

„Nimic?“ stăruie el.

„Nu sînt pregătit pentru acest răspuns, tovarășe director : sufletul meu e cuminte“.

„În regulă“, spuse el zîmbind. „Ține-te bine.“

„Am să încerc“, am suris eu.

Și se ridică să plece să vadă ce-a făcut Anton cu televizorul. Se îndreptă, șchiopătînd, spre ușă. Ne strînseserăm mîinile în prag și el îmi spuse rar și apăsător :

„Băiete, dacă te încurci, ne strici toată șandramaua“...

Îmi dădeam seama, dar ce să-i mai spun ? Să mă bat cu pumnul în piept ? Să promit marea, sarea, luna, stelele și un vițel cu două capete ? Am să fac tot ce poate un om să facă și am să-i oblig pe oamenii mei să mă urmeze. Asta-i piesa și trebuie s-o scoatem la capăt.

Cobora treptele șchiopătînd și pe palier se opri să mă privească, salutîndu-mă cu o flutare a mîinii. I-am răspuns cu același gest și i-am strigat :

„Hai Rapidul !“

„Hai Rapidul !“ îmi răspunse el și dispăru.

Mie, toată discuția, n-aș putea spune că îmi plăcuse. Mai ales tonul cu care mă întrebuse „ce-ți cere sufletul?“ , și ochii cu care mă pindea, și zîmbetul neîncrezător cu care primise răspunsul că „sufletul meu e cuminte“. Aici se ascundea un joc nou a cărui miză nu o cunosc dar, se pare, sînt o carte de joc sau o piesă de șah care îl cam încurcă în combinațiile sale, ba poate chiar îi primejduiește miza.

Idea asta mă îngrijora, pentru că sînt un om fără ambiții mari și am învățat de la bătrînul meu că nu trebuie să dai din coate, ci să-ți vezi de meserie și locul tău : meseria să ți-o faci dîndu-i tot ce poți, locul tău să-l ții curat și să nu alergi pentru trepte mai presus de tine, dacă vrei să-ți păstrezi echilibrul și să te poți ocupa temeinic de partea ta de muncă din viață și lume. Bătrînul nu vedea astfel lucrurile din lașitate sau dintr-o modestie mincinoasă — el fiind unul dintre cei mai buni proiectanți din țară — ci pur și simplu dintr-o doză rară de bun-simț.

Odată, cînd eram elev, într-una din atît de rarele ocazii cînd avea timp pentru mine, am fost într-o plimbare cu el și i-am spus că vreau să devin constructor. Bătrînul, ridicînd bastonul, îmi arată cărămizile unui zid, frizele jupuite ale unei clădiri și caldarîmul de pietre lustruite de ani și pași.

„Bătrîne“, îmi spuse tata. „Dar știi tu cită sudoare, cite gînduri și mai ales cite sentimente contradictorii zac sub aceste pietre și cărămizi ? Știi sau poți bănuî cite ambiții inutile și certuri fără rost, adeseori singeroase, se ascund sub toate aceste urme utile ridicate de oameni ? Ești pregătît să le ții piept, ca să-ți faci munca bine ?“

Îi răspunsese bătrînului că niciodată nu mi-au plăcut fleacurile și fasoanele. Bătrînul zîmbise obosit și-mi ciufulise părul spunînd :

„Încă nu ai avut timp să aduni praf și spini, ai străbătut un drum prea scurt. Să te văd peste douăzeci de ani, după ce ai adunat, în drumul tău, destule fleacuri, fasoane și spini, atunci să te văd ! Încă nu știi că fiecare om este ca o cetate asediată. La vîrsta ta, n-a pătruns încă nimeni și aproape nimic dincolo de zidurile-ți noi. Dar ne vine tuturora vremea cînd ne prăbușim, ca Troia, cu altarele sfărîmate, zidurile în flăcări și bogățiile furate... Esențialul este să ne prăbușim cît mai tîrziu...“

Ne-am așezat la o masă într-un birt aproape gol și, pînă să ne vină berea, bătrînul îmi mai spuse că Troia era construită astfel încît să fie inexpugnabilă, dar viața cea de toate zilele e plină de cai de lemn, pe care îi putem lesne diviniza, neștiînd ce se ascunde în ei.

„Știînd“, l-am întrerupt eu. „Că doar Cassandra prorocise totul“.

Ciocnirăm și bătrînul, suspinînd, îmi spuse rar :

„Dar cine o ascultă pe Cassandra ? Cine ? Am născocit logica ca să ne putem opune acestei fete nebune“.

Băurăm și bătrînul își aprinse luleaua și, urmărînd vîrtejurile de fum, începu să recite : „Și cu mare alai, troienii fiind convinși că e vorba de un dar al zeilor, calul de lemn fu adus în cetate... Surle și trîmbițe lăudau calul de lemn“...

E uimitor cît de exact și des îmi aduc aminte această convorbire. Bătrînul a și uitat-o. Sînt ceva ani de atunci — vreo zece. Poate că el nici n-ar fi în stare să repete, cu tonul de atunci, vorbele pe care le rostise atît de ostenit dar cald :

„— Dar cine o ascultă pe Cassandra ? Cine ? Am născocit logica să ne putem opune acestei fete nebune“...

Așa îmi explic de ce am uitat îndoielile pe care mi le trezise vizita directorului și am început să rumeg ce am de făcut în hei-rup-ul afurisit ce mă așteaptă în următoarele luni. Doream și speram să mă descurc bine, pentru ca treaba să meargă bine. Știam că, firește, voi avea încurcături cu nemiluita și eram hotărît să nu mă las. Combinatul trebuie predat în toamnă. Asta-i piesa și trebuie s-o joci.

## 22.

La castel, mă apucaî să aranjez două birouri și trei dormitoare. Ceretînd cu grijă încăperile, îmi venî ideea sa aranjez și o sală de mese, cu un bufet, unde să găsească șoferii, la orice oră, o cafea fierbinte și tare, sau un sandviș proaspăt și consistent. Aș fi mutat eu cantina aici, dar nu poți trage toată spuza pe turta oamenilor tăi, că șantierul e mare. O bucătărie, cu tot personalul, e destul de scumpă și există una în oraș, la

centrală. Dar eu știam că trebuie să-mi ajut oamenii să mănince aici, la amiază. Și am făcut rost de mese, tacimuri și câteva marmite noi. Tot e mai bine așa decât nimic.

Am cerut-o pe una din ospătărițe și n-am vrut s-o iau pe Mimi, fiindcă nu am nevoie de încăierări din cauza ei. Ți-ai găsit însă ce n-ai vrut: tocmai pe ea mi-o dădură! Zăpăcita asta are obiceiul să cocheteze cu mai mulți bărbați dintr-odată. Probabil, dintr-un complex de inferioritate, pe care și-l ascunde cu grijă, simte nevoia să fie un fel de regină Margot sau așa ceva. Dar bărbații, pe șantier, unde sînt de obicei prea puține femei, ca la război, nu prea știu multe și n-au timp de lămuriri sau tratative — se pocnesc și, în două minute, se decide soarta celui care are dreptul să-și monopolizeze grațiile ei. Numai că, în timpul acesta, Mimi se giugiulește într-un colț cu al treilea și îi face cu ochiul celui de-al patrulea, care tocmai dă „bună ziua“ în pragul ușii. Atît aflasem despre ea, atît.

„Ascultă, Mimi,“ i-am spus după ce am coborît-o cu vesela și scaunele din camion. „Să-mi faci aici un loc unde oamenii să se simtă acasă cînd mănîncă sau cînd își beau cafeaua“.

Îmi zîmbi cu o cochetărie ascunsă dar serioasă:

„Fii liniștit, șefule! Au să se simtă mai bine ca la ei acasă. Garantez“.

„Treaba ta“, m-am oțărît la ea. „Dar la primul scandal între oameni, te dau afară“.

Mă privi cu o copilărească obrăznicie.

„Șefule, nu ești tu cel mai mare. Mai avem și director, nu-i așa? Și directorul e prieten intim cu mine“.

Știam că vorbește astfel ca să mă impresioneze, dar mă grăbeam să fug la conductă.

„Și eu sînt prieten intim cu tine, toți sîntem prieteni intimi cu o fată bună. Dar cu zăpăcitele nici dracu' nu se leagă la cap“.

Un IMS vopsit în galben intră în curte, și, după un viraj violent, stopă în fața mea. Anton și șoferul coborîră.

„Ne-am motorizat“, îmi spuse Anton. „M-a trimis directorul cu acest cadou“.

Șoferul era un ardelean înalt și lat în spate, cu niște labe ca două lopeți. Cămașa cadrilată și centura militară pe care le purta, îl făceau să semene cu Happy Hooligan.

„Mașina e galbenă ca un canar“, i-am spus. „Dar sper că șoferul e un șoim!“

„Am fost pilot pe reactoare, dar mi-am rupt gîtul la gimnastică. Făceam o gigantică și îmi transpiraseră mîinile...“

Și îmi arătă, pe ceafa lungă și groasă, urmele unei cusături.

„Dar am reflexele clasa întâia!“

L-am trimis pe Anton cu camionul la gară, să vadă de repararea grederului care lucra la șanțuri. Lama, dînd peste fierăria unei cazemate prăbușite, se frînsese și trebuia schimbată, sau sudată, de urgență. Dacă dă iar ploaia și nu sînt șanțurile gata, iar se blochează gara din cauza drumului.

Am sărit în „canar“ și i-am strigat șoferului:

„Pe cai!“

El, ca un scamator, agil, porni așa de repede încît părea că țîșnim din gură de tun.



„Mai tango!“ i-am spus căci mă izbisem cu tîmpla de caroserie. „Di, căluțule!“ rîse el și, fiindcă ajunsesem la șosea, virî motorul în o sută douăzeci.

Am închis ochii și, pe urmă, fiindcă eram șeful lui, am scos o țigară, cît mai tacticos, și am aprins-o.

„Sînteți curajos, tovarășe inginer“, constată el neutru.

„Șoimule“, i-am spus eu rar. „Am familie“.

„Și eu“, îmi răspunse el și, conducînd cu un singur deget scoase din buzunar livretul militar și mi-l aruncă pe genunchi. „Am fost maior. Și în lotul republican de box. Garantez pentru reflexe“.

Trei căruțe țîșniră pe lîngă noi.

„Mai încet“, respirai eu. „Nu sîntem în cer, dar putem ajunge...“

„Time is money“, rîse el.

„De ce te-ai făcut șofer?“ oftai. „De ce, tovarășe?“

„Fiecare cu păsărica lui. A mea: motorul și banii. Pe șantierul ăsta pot să scot două mii pe lună“.

„Puteai lua o muncă de conducere undeva, cu trei mii pe lună. Ba, poate, chiar și cu patru. Ai fost maior“.

„Prefer să conduc o mașină. Îmi lasă timp pentru mine“.

Sosirăm aproape de locul unde se descărcău țevile pentru conductă. I-am arătat pe unde să o ia peste cîmp, apoi i-am spus, înainte de a coborî:

„Faci pe snobul. În loc de chewing-gum declari amor mașinii. Canarului ăsta...“

Coborînd, îl auzii că-mi răspunde indiferent:

„Vei avea timp să mă cunoști“.

Mai tîrziu, am aflat că e student în anul patru al unei facultăți de matematică, la fără frecvență, și a hotărît să fie unul dintre primii români care vor zbura pe altă stea — dacă nu se mai poate ca pilot, atunci ca asistent sau consultant... Și, în fiecare zi, stă în cap, cite o oră seara și una dimineața, respirînd ca un yoga și recitînd monologuri brechtiene. Cu gîtul său rupt și cusut la loc...

Conductele mi le descărcaseră cam aiurea. Mîine dimineață, la operativă, am să-i beștelească pe șoferi. Îmi sosiseră trei echipe de sudori, de la București, și i-am întreat de ce n-au trecut pe la castel. Unul, cu șapca trasă pe ochi, îmi răspunse arțăgos:

„N-am venit să te vedem pe dumneavoastră. Și dacă matale nu sînteți supărat, vrem să știm cît ne plătiți dacă vă sudăm cîrnatul ăsta de zece kilometri? Se plătește per timp sau per kilometru?“

Aveam în servietă devizul și planurile conductei. Arțăgosul era maistru și, după ce ne tîrguirăm vreo jumătate de ceas, răsucind articolele din deviz, astfel ca să se stoarcă din el toți banii care puteau fi storși, arțăgosul îmi spuse că îl cheamă nea Gogu și că, peste trei săptămîni, cîrnatul e gata, cu condiția să nu-mi bag nasul în bucătăria lui: își cunoaște băieții mai bine decît buzunarele — sînt băieți unul și unul, din Ferentari, dar buni de meserie, atît timp cît știi cum să-i descinți.

Le-am semnat bonul de cazare, le-am pus la dispoziție un camion să-și rezolve încă astăzi tot ce au de cărat, le-am spus că sînt din Rahova și ei începură să rîdă zicînd că se temeau să nu fiu de pe Văcărești. Rîserăm, apoi își notară cu toții numărul meu de telefon de acasă, „pentru forță majoră“, fiindcă aveau de gînd să lucreze în cîte două schimburi a douăsprezece ore, să-și facă suma cît mai repede.

Se interesară dacă fetele din oraș sînt ținute în lanț sau umblă fără zgardă și mușcă pe unde apucă. Le-am răspuns că, în bonul de cazare, sînt trecute patul, salteaua, perna, cearșafuri, pătura și atît. Un prichindel tuciuriu se înfipse în fața mea și îmi răspunse că șantierul ar trebui să asigure rezolvarea tuturor problemelor oamenilor muncii. Dar meșterul îl trase de ureche și-i zise rîzînd „taci, bă, autoservire“, și puștiul, țifnos, se jură pe lumina ochilor săi că e însurat și are doi puradei care îi zic „lui personal“ : „tată, ești vînos“.

Ne salutarăm și ei puseră mîna pe rîngi și lopeți și se apucară să așeze conductele cap la cap și să-și sape cîte o groapă de poziție. Cînd am sărit în „canar“, tocmai soseau cele trei grupuri electrogene cu transformatoarele și aparatele de sudură. Nea Gogu, văzînd că vreau să cobor, îmi făcea semn cu șapca și îmi strigă : „Nu te băga pe fir, șefule. Le plasez eu după schema și tipicul nostru...“

Plecînd eu încă nu eram prea sigur de cele trei săptămîni cu care mi se grozăvise maistrul, și mi-am zis că îl las în pace o săptămîină : să vedem ce-l taie capul și cît îl ține curelele băieților.

Sîmbătă însă, cînd atașamentistul îmi aduse raportul de producție și mă aplecai să văd cifrele de la conducta de patrusute milimetri, nu mi-am putut opri un șuierat. Era dat naibii meșterul ăsta...

## 23.

Viața agitată — asta-i tot ce se poate spune despre săptămîina asta care mi-o mîncaseră drumul, amenajarea castelului, și mai ales, dresarea șoferilor. Ne avînd timp să-i fi studiat pe fiecare în parte, fusesem nevoit să fac, aproape cu fiecare, cîte o cursă, două, trei, ca să văd cum trage și încotro bate. Dar nu prea puteam spune multe despre ei. Ceva, de la început, scîrțîia și încă nu reușisem să-mi dau seama că nu le convine salarizarea. Transportul mergea încet, prea încet și cu prea multe staționări, prea multe reparații la mașinile astea destul de noi.

De abia sîmbătă seara, cînd mă spălam pe cap și apa din robinet se opri, așteptînd cu ochii orbiți de săpun, făcui o asociație neașteptată între presiunea din rețeaua de apă și salarizarea șoferilor. N-aveam la mine tarifele pe care le stabiliseră normatorii, dar îmi adusei aminte că, unul din șoferi, mirîise — cînd îl rugasem să gonească mai repede — mă privise crunt apoi îmi spusese : „viteza trebuie presionată cu bani“. M-am așezat pe cadă și, așteptînd să pornească apa, mi-am zis că treaba asta trebuie s-o rezolv luni pînă la prînz, altfel iese o întregă dandana : ori pleacă șoferii, ori ne trezim cu noul grafic dat peste cap. Nu e de glumit cu șoferii : cine încearcă, își rupe gîtul într-un fel sau altul.

La Cuca avusesem niște șoferi mai ușor de strunit : erau din satele vecine, recrutați de autobaza regională. Pentru ei, esențial era să-i lași să-și justifice benzina cum îi taie capul și să le dai voie, în fiecare seară, să-și gareză mașina în curtea casei lor, în satul de unde erau și unde toată lumea îi cunoștea. Că mai făceau uneori, o cursă particulară, asta nu mai era treaba ta. Ce făceau sau ce dregeau — treaba lor. Dar, în general, băieții se descurcau binișor că doar tot satul, de la prima și pînă la ultima casă, are măcar odată nevoie de un transport pe care nu-l poate face cu mașinile gospodăriei care, de regulă, au destulă bătaie de cap și destui abonați. Și dacă șoferul e descurcăreț, îi merge bine și nu-l

sicție nimeni. E drept, autobaza te poate controla, te poate șicana. Dar drumurile sînt proaste, kilometrajele încurcate și rutele se pot schimba, oricînd, din cauza unui pod de lemn căruia cineva i-a furat o traversă, o scoabă sau vreun piron... Și drumurile sînt atît de proaste, mereu se repară ceva și nu se mai termină cu hopurile iar oamenii de la autobază sînt și ei oameni...

Toate astea, la început, nu le știam. Pe urmă le-am aflat și mi-am dat seama că n-am ce să le fac. Totuși, odată m-am cam săturat de un inspector de la autobază. Avea o văduvă în sat, la care trăgea peste noapte, pentru ca, în zori, să verifice mașinile și să tragă de limbă pe unul și pe altul. Făcea procese verbale, turna amenzi de trei ori cît ciubucul unui șofer pe o săptămînă și, pe urmă, de cîte ori îmi venea vreun șef de la regiune, avea grijă să răsără, hop și el, și, la ședință, modest, scotea carnețelul și citea toate infrafracțiunile, amenzile, pe zile și pe ore, încheindu-și pomelnicul cu o „delenda carthago“ împotriva mea. Pasă-mi-te omul avea de cumnat un maistru, pe care vroia să-l vadă șef de șantier, adus la Cuca, în locul meu, cu tot dichisul și zarva necesară prestigiului familiei sale. Șefii mei n-aveau timp să înceapă un scandal și erau destul de bucuroși că găsiseră, după ani de intervenții, un inginer care să construiască sanatoriul de nevroze și un drum asfaltat, pe urtraseu păcătos. Nu era o treabă de maistru, mai ales sanatoriul. Drumul, hai să zicem. Am încercat să tratez cu omul și i-am spus : „Uite, îl iau pe maistru șef la drum, îi dau un salariu aproape ca al meu, dar nu mai plictisi lumea cu pomelnicul și predicile pe care le ții — amendează pe cine vrei, dar nu ne mai plictisi...“ Ți-ai găsit : rinjise și-mi spusese : „Dă-ți demisia.“ Plecase scuihind chiștocul și, după cîțiva pași, se bătuse cu pumnul în piept : „Ești tu inginer, dar pînă aici : eu am să te înfund cu diplomele tale cu tot, bă acesta.“

Și m-am trezit chemat la tribunalul raional — complice la un furt pe care, cică, l-ar fi făcut unul dintre șoferi. Era o chestie foarte bine punsă la punct, fiindcă inspectorul avea un frate asesor și găsise niște martori — veri sau logodnici sau iubiți ai verișoarelor și nepoateelor sale — care să declare că, eu și șoferul, fuseserăm văzuți în mașina ce ducea cele trei vaci dispărute de la gospodăria din Buia. Norocul meu că secretarul raional de partid mă chemase la organizația de tineret să mă spele pe cap, să-mi spună că voi fi închis și să predau carnetul de membru. Vina mea era atît de clară și dosarul atît de complet, încît era să cad în cursă. Mare noroc și că-mi trăznise prin cap să cer un elicopter să caut vacile. Asta cu o zi înainte de proces. Știam eu locurile cît sînt de accidentate, se puseseră și oamenii pe căutat — trei vaci nu pot intra în pămînt. Problema era în care prăpastie căzuseră...

Procesul s-a ținut cu un camion sub fereastră. În camion — ce mai rămăsese din vaci...

Inspectorul, bineînțeles, de răzbunare, mi-a trîntit și mie amenzi. Am contestat pînă m-am plictisit și atunci le-am cerut șoferilor să gareză mașinile în Cuca. Aici era să-mi rup gîtul cu ei : și-au dat toți demisia punînd motivul : „nu sînt de acord cu stilul de muncă al șefului și cer alt șef“. Treizeci de demisii într-o zi... Unul din ei însă, a aflat că inspectorul e de vină și atunci și-au retras toți cererile, am obținut de

la autobază o circulară că pot să gareză mașinile în sat, pentru economie de combustibil și inspectorul, care nu stătea el chiar așa cum se lăuda, fiecare om avînd ceva în autobiografia lui pe care n-o scrie, ceruse transferul la o muncă mai ușoară avînd scutire medicală pentru „astenie nervoasă“. Cred și eu că obosise nu glumă pentru cumnatul său.

L-au făcut responsabilul restaurantului raional și, peste un an, cînd eu mă pregăteam să plec din Cuca, a venit să mă viziteze cu un *Renault* roșu. L-am întreat de ce a cumpărat tocmai o caroserie roșie, iar el mi-a răspuns că, dacă își va lua una verde sau neagră, putea să-l ia cineva la ochi, la o adică în legătură cu tinerețea lui. Și pe urmă, foarte obraznic, mă bătuse pe umăr și, înainte de a sări în mașină, mă scuiase în ochi : „bă, neam de calici, bă!“ și tunde-o frate, ca nebunul. Bibelou văzuse scena și se necăjise grozav. Probabil că astfel i-a venit ei ideea să strîngem bani de un autoturism. Numai că, la două săptămîni după ce văzusem *Renault*-ul fugind de mine, iată că, în camionul cu care plecam din Cuca, înghesuiți lîngă boarfele noastre, mai stăteau doi săteni și un milițian, care îmi povestiră că individul a fost prins de miliția economică : delapidare, fals, etc...

Lăsîndu-l de-o parte pe individul acela care, oricum, e un caz patologic, să stăm și să judecăm ce se întîmpla dacă șoferii nu și-ar fi retras demisiile ? Un scandal din care nu poți ieși cu fața curată.

De atunci, umblu cu șoferii mai atent decît cu dinamita. Poate sînt fricos, dar cînd sfîrșisem de citit a treizecea demisie, în cabinetul președintelui sfatului raional, acesta mă întrebese puțin nedumerit : „Cînd ți-au încărunțit tîmplele?“ Și eu credeam că își bate joc de mine fiindcă, înainte de a intra în birou, mă pieptănasem în oglinda din hol și știam că părul meu e negru curat. Eram încă buimăcit și îngrozit, cînd intră secretara să ne anunțe că au sosit treizeci de șoferi să-și retragă demisiile... Președintele avea un cabinet spațios prevăzut, în afara biroului său, cu două mese lungi, de consiliu. Ședința noastră cu șoferii a fost destul de scurtă și, cînd plecarăm, șoferii aveau o poftă nebună de băutură. Eu eram atît de dărîmat încît, după ce am ciocnit o bere cu ei, am șters-o cu mașina președintelui înapoi la Cuca unde, după ce Bibelou și gazda încercară zadarnic să mă facă să cinez, adormisem pe scaun și din cînd în cînd pufneam prin vis apoi șopteam : „Tată, n-am vrut scandal“.

## 24.

„Astă seară ești îngîndurat?“ — și veni spre mine parcă șovăind, parcă gata de luptă. Și ochii ei își schimbau cu repeziciune culoarea, întunecîndu-se frumos și, cu cît se întunecau mai tare, cu atît luceau mai intens. Pînă deveniră o flăcără neagră.

Ochii tăi — gîndeam — diamante. Și, fiindcă era sîmbătă seară și mă simțeam poet, gîndurile o luară cam razna dar nu le-am oprit.

Radioul, proteste, cînta : „drum bun și nu uita că te iubesc, cu dragostea te urmăresc, drum bun, drum bun...“

Înainte de a stinge lumina, cu o mișcare furioasă, smulserăm telefonul din priză. Miinile ni se întîlniră pe fir și ea scoase limba iar eu mă strîmbai. Dar după ce stinserăm lumina și, din cutia cu zgomote, se auzi saxofonul lui Charlie Parker, avîntîndu-se în melodia aceea stranie numită „Eflorescență“, întunericul se lărgi, legănîndu-se. Înțe-

legînd asta, devenisem poet de-a binelea. Dar femeia, în dragoste, cere poezie, pentru ca să se scuture de ea.

„Întunericul nu ți se pare stupid?“ se simți ea datoare să mă întreb.

„Are ghiare, doamnă. Ghiare care nu zgîrie — alintă.“

„O ! Inginerii pot fi poeți ?“

„Filozofăm cu lumina stinsă ?“

Și ne căutarăm, rîzînd. Apoi uitarăm rîsul și, melodia, adevărată eflorescență, se desfășură din beznă ca dintr-o spirală care explodează.

Cînd abia ațipisem, ne trezirăm cu musafiri : tata și mama. Erau foarte oboșiți.

Mama, pămîntie și uscată, o îmbrățișă pe tigresă și îi șopti ceva. Bibelou își aruncă mantoul peste pijama și coborîră, misterioase ca două Ariadne care torc o farsă.

„Un Cadillac“, îmi spuse tata. „Să-l folosiți cu plăcere și să vă feriți de șanțuri, morcovi, cuie și căruțe fără felinar“.

M-am așezat și l-am privit cum își scoate cravata și se așează pe plapumă. Fața îi era măcinată de zbircituri adînci și sub ochi îi atîrnau pungi grele, aproape negre.

„Bătrîne“, i-am spus. „Ai mîncat pe sponci, ai tras mîța de coadă ca să-mi cumperi o rablă din străinătate și s-o cari încoace ? Mai bine făceai un concediu la Karlsbad sau la Palm Beach.“

„O ! rîse el. Palm Beach te curăță. Iar un Cadillac nu e o rablă“.

„Și sănătatea ?“

„A fost ultima mea călătorie. Peste șase luni ies la pensie“.

„Ai ieșit odată“.

„Acum definitiv. Inima și medicii...“

„După o lună de pensie ai să turbezi de plictiseală : ori înnebunești, ori te sinucizi“.

„Inima, spuse el, te sinucide la timp — nu-ți rămîne timp de plictiseală...“

„Dar nu-mi trebuia mașină. De ce nu mi-ai adus o farfurie zburătoare ? Sau o rachetă Atlas ? N-ai pe ce să arunci banii ?“

Se aplecă, se descălță, apoi îmi întinse pantofii :

„Bătrîne“, se încruntă el. „Nu-mi plac crocodilii, ne-am înțeles ? Folosiți-o sănătoși. Ai apă caldă să-mi scutur praful ?“

Văzîndu-l că se ridică greoi, am înțeles cît e de bolnav și că e pe ducă și mi se făcu frig. Dar, după ce se încuie în baie, îmbrăcai paltonul peste pijama și, în lift, cu ochii închiși, coborînd, mă văzui la volan, gonînd spre Cuca. Nu știu de ce, dar simțeam că e necesar să-mi fac primul week-end la Cuca, pe șoseaua construită de oamenii mei, gonînd, de la sanatoriul construit cu atîta bătaie de cap ,spre casa pe sub care curge pîrîul acela, clipocînd ca în Beethoven, concertul numărul trei pentru pian și orchestră...

Ajuns la parter, mi-am zis :

„Tata face baie și fiul își mîngîie mașina, nu-i așa ?“

Mi s-a făcut frig. Bătrînul era foarte dărîmat și, poate de rușine, poate de frig, poate de ciudă, în loc să ies din ascensor, am apăsat butonul de urcare. Sus, în cameră, după ce am umplut cu vișînată un pahar de apă, l-am băut dintr-o suflare și, deschizînd fereastra, l-am aruncat, hăt departe, prin întuneric, spre rîul pe care-l ghiceam curgînd tăcut.

Nu reușeam să adorm. De bine, de rău, încăpusem pe divanul strîmt din camera mică. Dincolo, în patul nostru, îi lăsasem pe bătrîni. Mi-era greu să răsufliu, trupul tigresei mă apăsa ușor. Dar altceva mă împiedica să dorm. Nu mă gîndeam la mașină, nu mă gîndeam la bătrîni, nu mă gîndeam la șantier, nu mă gîndeam la nimic și această pauză ar fi trebuit să mă reconforteze, după săptămîna ce-o sfîrșisem. Probabil că aveam o presimțire. Plutea în golul din gînduri un fel de așteptare, ca în fața unei furtuni. Și răsufierea tigresei era fierbinte atunci cînd îmi spuse „sînt fericită“, înainte de a-mi mușca urechea. Am îmbrățișat-o dar ea, după ce mă sărută în fugă, coborî din pat și deschise fereastra privind lung noaptea, înainte de a-și smulge pijamaua. Apoi se culcă pe covor și-mi spuse cu o voce străină „mi-e dor de tine“. Un val de căldură mă năpădi și o ridicai în brațe și o culcai în pat înainte de a ne prăvăli în jocul bine știut. Dar acum, nu știu de ce, toate fură altfel și ne cuprinse o frenezie sălbatică, venită, cine știe de unde, cu o acută senzație de teamă care ne inverșună. Și cînd ne rostogoleam în extaz, ca într-o perdea de fulgere albe, ni se păru că auzim un geamăt de moarte, dar acum nimic nu mai avea importanță : pentru un timp, de nemăsurat, dispărurăm undeva dincolo de perdea, în afara ființei noastre, într-o stare de nesfîrșit, imponderabilitate și vid albastru.

Într-un tîrziu, cînd ne întoarserăm în noi înșine, ne întrebaram ce geamăt auzisem, ne gîndirăm la bătrîni dar ne spuserăm că poate a fost una din iluziile clipei.

Somnul întîrzie și ne încerca același gînd : copilul. Eram convinși că a început să existe. I-am spus tigresei că acum nu mai are nici un motiv să renunțe la el : aveam locuință, aveam mașină și stăm, așa cum visaserăm, într-un oraș liniștit și curat. Și înainte de a adormi îmbrățișați, hotărîrăm ca, mîine, primul week-end cu Cadillacul nostru, să-l facem la Cuca. Distanța poate fi acoperită în patru ore de drum. Mergem să-i ducem pe bătrîni să vadă ce am construit eu acolo : drumurile, sanatoriul și microhidrocentrala. Desigur, o să le arătăm și casa în care am stat și unde, la început, dormeam amîndoi pe jos.

„Ce romantic!“ suspină tigresa. „Mîine am să scriu vreo cinci poezii“. Și adormi ca un copil conștiincios.

Nu știam că, în camera de alături, tatăl meu murise brusc.

*(În numărul viitor, continuare și sfîrșit).*

Damian Necula

## Secetă

*„În puțuri apa e mai rece vara“  
Și caii vin acum să se îmbete,  
Ies din pământ cu coamele pătate  
La umbra zilelor să se desfete.*

*În boturile lor e-atîta sete,  
Ca în corăbii dorul de plecare  
Și scot pe nări o secetă toți caii  
Pe care i-am ucis cu nepăsare.*

*Puțini îi mai iubesc fără să știe  
Și cresc în cultul cailor setoși  
Ieșiți din vise și bătînd potecă  
În latul umerilor noștri dureroși.*

*Și punem apă în fîntîni atîta  
Cît să astîmpere o sete din belșug,  
Să le-nflorească gleznele-n țărîină,  
Să nu mai tragă seceta la jug.*

## După război

*Trec fete mari pe drum  
purtînd în brațe depărtarea ;  
cumpene de teamă răpun  
zvонul statornic ca marea.*

*Și numai picioarele lor rătăcesc  
pietrele riului în drumul de țară,  
se subțiază, se rotunjesc,  
pe fetele mari numai neliniștea va să le doară.*

*Trec fete mari pe drum, nu le văd,  
dar anotimpul e-al fetelor mari.  
Ieșit din legendă trecuse pe-aicea Irod,  
cerînd, secerînd pe feciorii cei tari.*

*Fetele erau prea mici pe atunci  
Cînd le spărsese casa războiul,  
gura cîmpiei geme de prunci  
neștiuților tați și răpuși ducîndu-le dorul.*

## Mîinile

*S-a scris de mult un poem al mîinilor,  
un poem al mîinilor,  
un poem al adevărurilor  
Ce pîndesc în ele. Mîinile sînt  
Cele mai materialiste idei ale noastre.  
Cu ele înălțăm zidiri,  
Scriem constituții și imnuri,  
Imnuri de slavă bucuriilor  
Celor mai omenești din noi.  
Ele fac gesturile cele mai capitale,  
Deasupra cuvîntelor, care nu reușesc  
Întotdeauna, nu reușesc să spună adevărul.  
Fiecare pereche de mîini  
Își are istoria ei  
Și de aceea, da, de aceea  
Cred că ele,  
Dincolo de păsări și cînt  
De frunzele toamnei  
Și de primele fire de iarbă  
Lucind în priviri,  
seamănă mai mult decît orice  
Cu inima noastră.  
Mîinile noastre cumplit de cumînți,  
Cumplit de nostalgice  
Și, cînd ni se cere, cumplit de puternice,  
Care dincolo de păsări și cînt,  
De frunze și fire de iarbă,  
Au încă formă tocită  
De gheară.*



**Mona Iuga**

## **Mitelin**

*Tîrziu e... Penelopa pe țărmul mării cîntă...  
Ea nu mai țese pînza, ea nu mai are dor,  
și patu-i dete muguri și-o să-nflorească-n zori,  
în curți nu ospătează azi nici un pețitor,  
și Penelopa plînge pe mal și numai cîntă...*

*Nisipul din clepsidre-i oprit în astă noapte :  
îmbrățișat de Circe, Ulyse doarme-adînc,  
corăbiile grele-nverzesc pe malul stîng,  
năierii dorm pe glasul sirenelor, adînc  
și toată Odissea a stat la jumătate....*

## **P e r m a n e n ț ă**

*Dacă ai să-mi mîngîi mereu umerii,  
dacă am să-ți mîngîi mereu umerii,  
undeva,  
în timpul fără sfîrșit,  
se va afla că noi ne-am iubit  
cînd vom fi găsiți modelați — vas de lut,  
în care inimile noastre  
au tot bătut....*

**Matei Gavril**

## **V i a Ț a**

*Viața asta e un măr gutui  
pe care trebuie să-l sameni.  
Adoarme seara prin statui  
și crește dimineața-n oameni.  
Un pumn de frunze-ntre pleoape  
este de-ajuns, ca din greșală,  
făptura-n carne să se-ngroape  
și să se rupă din petală.  
Un măr frumos, ca un pustiu,  
cu sfircu-n cer, steaua polară,  
il suge nu știu care fiu  
să se mai nască-a doua oară.*

## **L e a g ă n u l**

*Mă leagănă mama pe fața casei de lut  
în leagănul de brad curat.  
Pleoapele mi s-au cunoscut  
și fluturii de noapte au zburat.  
Aud prin zgomotul făcut de leagăn pe pământ  
șoaptele ei de cîntec, ca-ntr-o sferă,  
cum mă cuprind de subsuori, tăcut,  
și, pînă-mi vine somnul, mă digeră.  
Cu pleoape-ntredeschise observ, ca-ntr-un abis,  
balansul grinzilor în tindă  
și ochii-n adiere s-au închis  
tăcerea serii să mă prindă.  
Ca într-o apă mare, scufundat,  
mi-așează doar năframa grea pe față  
Și mîntea mea pierdută a naufragiat  
în căutarea bărcilor de dimineață.*

Hölderlin

## Iubirea

Dacă-i veți da pe prieteni uitării, dacă huli-veți  
Pe-ai voștri poeți, pe toți, datornici fiindu-le,  
Domnul vă va ierta ; dar cinstiți  
Măcar sufletul celor cuprinși de dragoste

Căci oare unde altundeva, spuneți, dăinuie viața,  
Cînd Grija servilă azi pe toate le-nlănțuie ?  
O, de-aceea se plimbă demult  
Un zeu, liber, umbrindu-ne frunțile.

Însă oricît de sărac în cîntări, și nins, ar fi anul,  
Cînd vine sorocul drept, pe albul cîmpiilor,  
Lujeri pîlpiie, goi și plăpînzi,  
Și-ades cîntă o pasăre-n zare, singură ;

Cînd se-nnoiește pădurea, cînd riul purcede,  
Și dulce adie vîntul zorilor rumene,  
Chiar în ceasul de taină ales,  
Acest semn, vestitor de vremi mai proaspete,

Dindu-i crezare, se-nalță destul de puternic,  
Smerit, însă nobil, numai el, și din țarina  
Aspră, rece, a dragostei vechi,  
Fiică de zeu, biruie crusta zăpezilor.

O, lăudată să fii, tu — cerească Plantă, de mine  
Cu cîntec stropită ! Cînd virtutea nectarului,  
Cea eterică, hrană îți dă,  
Cînd creator fulgerul aprig te pîrguie,

Crești și te-nalță — pădure ! Urzește o lume mai vie,  
De flori coplesită ! Limbă-a celor ce-n dragoste  
Ard, să fie al Patriei grai,  
Sufletul lor — sunet înalt al poporului.

# Despărțirea

Am vrut amândoi despărțirea ? Așa am crezut că e bine ?  
Atunci de ce, ca de-o crimă, se cutremură fapta ?

Ah ! puțin ne cunoaștem,  
Căci un zeu stăpânește în noi.

Iar noi să-l trădăm ? Chiar pe cel ce-amindurora viață ne  
dete

Și sens, pe zeul ocrotitor, ce-n dragostea noastră-a  
Pus aripi, ca să zboare,  
Nu, aceasta eu n-o săvîrșesc !

Ci altă greșeală mereu chibzuieste al omului cuget ;  
O altă, aspră supunere, și un alt privilegiu ;  
O, deprinderea-și cere  
Zilnic partea de suflet din noi.

Așa e ! Știut-am demult că-i așa. Cită vreme-i desparte  
Pe oameni, ura puternică, de zei, învrăjbindu-i,  
Trebuie să ispășim, să  
Piară inima-n cei ce iubesc.

Mai bine să tac ! Și de azi niciodată să n-o văd pe-această  
Ucigașă, ca împăcat să trag în singurătate,  
Și a noastră să fie  
Ne-ncetat despărțirea de-acum.

Întinde-mi, deci, cupa cea mîntuitoare chiar tu, ca din sfînta  
Otravă, ce izbăvește, ca o apă a Lethei,  
Bînd, cu tine, uitate  
Fie — ură și dragoste-n veci !

Aș vrea să mă sting. Peste ani depărtați, o, Diotima, iată :  
Te văd aici ; dar acum e potolită dorința,  
Și, asemenea celor  
Morți, în liniște, sîntem străini ;

Și-alene, încoace ne poartă, și-ncolo, al vorbelor sunet,  
Cuminți și-adînc visători ; dar acuma uitarea  
Ține loc despărțirii,  
Se-nfierbîntă-o inimă-n piept,

Mă uit cu uimire la tine, și, ca mai demult, o cîntare  
Sfioasă, glasuri aud, și melodii de harpă,  
Ah ! și liber, în flăcări,  
Zboară spiritul nostru-n văzduh.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ și  
I. NEGOIȚESCU.

Guillaume Apollinaire

## Vitam impendere amoris

*În brațe-amorul ți-a murit  
Îți amintești de-a sa-ntîlnire,  
S-a stins o vei fi re-mplinit  
El se re-ntoarce la-ntîlnire*

*Și-o primăvară iar s-a dus  
Gîndesc la cît fu de gingașe  
Adio nimburi ce-ați apus  
Vă veți întoarce tot gingașe.*

★

*În tot acest amurg fanat  
În care doruri se revarsă  
Ți-e suveniru-ncătușat  
Și rupt de umbra noastră-ntoarsă.*

*O mîini în lanț de suvenire  
Fierbinți precum un rug aprins  
Pe care neagră săvîrșire  
Stă cel din urmă fenix prins*

*Dar lanțul ochi cu ochi se roade  
Făcîndu-și haz de-al nostru-amar  
Rîd amintirile-n cascade  
Și la genunchii tăi cad iar.*

★

*Secretul nu mi-ai cunoscut  
Cortegiul trece în cadență  
Dar ne-a rămas regretul mut  
De-a nu fi fost de conivență*

*Plutește-o roză pe pîrâu  
Măști au trecut în hore line  
Se zbate-n mine zurgălău  
Secretul greu cerșit de tine.*



Seara cade și-n ostreț  
Ele basme dulci înșiră  
Noptii care în dispreț  
Părul negru le respiră

Prunci gingași feți de luceafăr  
Aripile vi-s ucise  
Roză tu cu lujer teafăr  
Dă-ți miremele nescrise

Căci e ceas de hoț ursuz  
De flori, pene și cosițe  
Rupeți jerba din havuz  
Cărui rozele-s domnițe



Tu coborai în apa clară  
Eu mă-necam în ochii tăi  
Soldatul trece, ea se-ableacă  
Se-ntoarce brusc și frînge-o cracă

Plutești pe-un fald de val noptatic  
Văpaia-i inima-mi întoarsă  
Ca scoica pieptenului caldă  
Răsfrintă-n apa ce te scaldă.



O tinerețe părăsită  
Ca o ghirlandă ofilită  
Iată că-i anotimpul iar  
Și de disprețuri și de-amar

Peisaju-i pînze și betele  
Și curge-un singe-nșelător  
Sub pomul înflorit de stele  
Un clown e singur trecător

Pudrînd în joacă-o rază rece  
Peste decor și-obrazu-ți trece  
Un glonte — țipăt ascuțit  
Portretu-n umbră a zîmbit

Și sticla cadrei e plesnită  
Un cîntec fără nici un rost  
Lung între zvon și gînd ezită  
Între ce vine și ce-a fost

O tinerețe părăsită  
Ca o ghirlandă ofilită  
Și-n anotimp e ceasu-ncet  
De cumînțenii, de regret.

În românește de TAȘCU GHEORGHIU

## Profilul „Convorbirilor literare“

de Adrian Marino

**D**acă există un bun exemplu care să confirme teoria junimistă a potrivirii formelor la fond, acesta este dat în primul rând de apariția și ținuta *Convorbirilor literare*, în perioada sa de glorie. Nimic din împrejurările care au dat naștere acestei reviste care să nu reflecte necesitatea, logica internă, înlănțuirea și materializarea unei întregi serii de factori convergenți. După cum, atunci când condițiile organice au început să lipsească, nimic mai evident decât agonia *Convorbirilor*, al căror titlu n-a mai acoperit de la un timp nici o realitate, continuat doar prin conformism publicistic.

Întemeierea *Convorbirilor literare* are ceva din gustul sănătos al fructului copt. Nici un impuls formal, mecanic, nici un spirit de improvizație, birocrație și aventură n-au determinat întemeierea *Convorbirilor literare*. Pentru aceasta, a trebuit, mai întâi, ca un grup de scriitori și intelectuali, aproximativ de aceeași vîrstă, să facă aceleași studii, să îmbrățișeze aceleași idei și să se întâlnească în același oraș. Și apoi, ca acest grup să dovedească un spirit de mare inițiativă și independență morală, la adăpostul unei bune securități economice, toți junimiștii influenți fiind oameni cu stare.

După 1863, un grup de tineri doctori în drept și filozofie din Germania și Franța, Titu Maiorescu, Iacob Ne-

gruzzi, Vasile Pogor, Th. Rosetti, P. P. Carp se cunosc și se împrietenesc în Iași. Apropierea se împrietenesc în Iași. Apropierea se împrietenesc pe multiple planuri: orientare politică de nuanță conservatoare, afinități amicale și intelectuale, întreprinderi culturale comune (inițierea unui ciclu de „prelecțiuni populare“ de mare succes), co-interesări materiale (proprietatea unei tipografii) și mai ales constituirea unei societăți literare — *Junimea* — ce trebuia să-și găsească, mai devreme sau mai târziu, un organ de expresie. Toată această perioadă de pregătire și de cristalizare a durat aproximativ patru ani, timp în care coeziunea și ierarhizarea grupului junimist s-a putut realiza fără nici o precipitare. Istoricul acestor evenimente a fost făcut, izvorul de bază rămîine mereu *Amintiri din «Junimea»* de Iacob Negruzzi, și ceea ce se reține, în primul rând, din lectura acestor memorii este tocmai firescul întregului proces care a făcut posibilă fundarea *Convorbirilor literare*.

N-are sens a repeta lucruri cunoscute, dar trebuie amintit că în societatea *Junimea* se crease deprinderea lecturilor literare, a discuțiilor libere, a judecăților de valoare ce se voiau „obiective“, și mai ales publice, de comunicat unui anume cerc social, pregătit a le primi și răspîndi. „De aceea — spune Iacob Negruzzi — cînd Maiorescu își arată părerea că ar fi

bine să deschidem un mic jurnal literar în care s-ar tipări scrierile cetite și aprobate de societate, și în care să putem rezuma o parte din discuțiile noastre, ce prezentau un interes general, toată lumea primi fără lungi desbateri propunerea sa". Evident, ideea „plutea de cităva vreme în mintea multora din noi și era foarte naturală în starea în care se găsea societatea". *Junimea* căpătase conștiința de sine, se maturizase. Privind în jur, ea nu putea face nici un complex de inferioritate, dimpotrivă. Tipografie și texte existau, concurenții publicistici erau inexistenți. Tendința de a umple un gol se impunea așadar de la sine. În Iași nu apărea nici o revistă literară, și nici în București. Cîmpul era deci cu totul liber.

Momentul politic apăsa și el cu putere. Mișcarea separatistă de la 3 aprilie 1866, înfrîntă cu ușurință, consolidează poziția junimiștilor, unioniști declarați. Pe de altă parte, o bună revistă ieșeană, o puternică activitate intelectuală în cetatea Moldovei, consola pe mulți de mutarea definitivă a capitalei țării la București. *Junimea* dovedea tuturor că Iașul continua să existe ca o vie realitate. Și mai însemnată este deplasarea concurenței dintre provincii pe tărîmul luptei dintre partide. Junimiștii apar constituiți chiar de la început ca o aripă de „sînga" a partidului conservator, pentru care polarizarea literară constituia o bună metodă de prozelitism politic în fața liberalilor și a „fracțiunii libere și independente". De unde un tipic amestec de „politice" și literatură, absolut specific *Junimii*. „În ziua cînd vor reveni conservatorii la putere — scria Titu Maiorescu lui Iacob Negruzzi la 17/29 ianuarie 1877 — acțiunea noastră intelectuală va fi îndoit de energetică și stăruitoare. Am învățat minte cu toții". Întreaga corespondență junimistă, toate memorialele vorbesc în același sens, al unei continue și insistente interferențe de factori electorali, sociali și culturali, care dă grupării un aer vădit partizan și chiar „partinic",

transmis doar în parte și revistei. La Maiorescu, în special, este foarte greu de trasat o linie precisă de demarcație între polemica literar-culturală și cea politică, într-atît adversarii literari sînt grupați într-o anume tabără și simpatizanții în alta. Acestea erau condițiile epocii. Dar tocmai în sînul unei astfel de mentalități junimiștii încearcă să opereze și o foarte importantă disociație, spre marele lor merit. Fenomenul merită oarecare atenție.

Acești politicieni pasionați, dublați de fini și cultivați intelectuali, tind în mod constant să separe apele. Ajunși, s-ar zice, la saturație, exasperați de politicianismul steril și gălăgios al timpului, junimiștii tind periodic să se refugieze în literatură și în „impersonalitate", ca într-o oază. Pentru ei, cenaclul și revista constituiau o compensație a agitației contemporane, o consolare, aproape o „evadare". Altminteri, nu ne putem explica insistența cu care *Junimea* și *Convorbirile* exclud „politica" dintre preocupările ideale și contemplative, căci de ipocrizie și automistificare nu poate fi, în linii generale, vorba. Adevărul este că junimiștii simțeau efectiv nevoia unei pauze recreative de ordin estetic, reacțiune evidentă și în teoriile poetice maioresciene. Și ca dovadă că aceasta, și nu alta, a fost starea de spirit a junimiștilor subtili, n-avem decît să citim preambulul *Convorbirilor literare*, redactat de Titu Maiorescu și semnat, cu adăugarea ultimului paragraf, de Iacob Negruzzi :

„În mijlocul agitațiunilor politice de care fură cuprinse toate spiritele din România, mișcarea literară, susținută înainte cu mult succes de forțe literare atît de cunoscute și prețuite de toată societatea, a încetat cu totul. Cînd vorbesc pasiunile politice, arta și știința își ascund producerile lor liniștite. Acum însă cînd, în România liberă politica a luat o cale mai statornică și spiritele sperează într-un viitor mai regulat, se observă natural reînceperea ocupațiunilor literare".



Cînd, în 1869, junimiștii au vrut să contopească revista cu un jurnal pur politic, propunere îmbrățișată de mulți, tot Maiorescu a fost acela care a împiedicat suprapunerea celor două planuri. În sfîrșit, nu odată Iacob Negruzzi precizează că politica face parte dintre lucrurile „străine Junimii”. «Orice subiect de conversație relativ la altceva decît literatură, arte, știință, era cu totul oprit, numindu-se „străin Junimii”. În special politica despre care se discută atît de mult la noi în țară în mai toate straturile sociale, era cu desăvîrșire înlăturată». Se cunosc protestele glumeț-irascibile ale lui Vasile Pogor, ori de cîte ori această regulă era înfrîntă. Nu mai încapе îndoială că, în intenția fondatorilor săi, *Junimea* și organul său trebuiau să întoarcă spatele politicianismului flecar și de duzină, atît de răspîndit în epocă. Și, mai ales, să producă o „dezmoțire a spiritelor printr-o puternică sguuire”. Acest sens polemic este cel mai important dintre toate și el s-a dovedit de o însemnătate istorică. *Junimea* își propunea deschis și cu hotărîre să regenereze, să critice și să reierarhizeze întreaga scară de valori a țării. Căci, continua programul revistei :

„În Iași, unde deși nu se mai află centrul politic, a rămas o inteligență destul de răspîndită, unde înalte și numeroase instituții școlare întrețin o activitate științifică permanentă, s-a format încă de mai mult timp o societate literară «Junimea», care din an în an ia proporțiuni crescînde și totodată solide și din partea căreia publicăm în acest număr importantul apel către autorii români. Aceste elemente reclamă înființarea unei reviste care să aibă scopul de a reproduce și răspîndi tot ce intră în cercul ocupațiilor literare și științifice, de a supune unei critice serioase operele ce apar din orice ramură a științei; de a da sama despre activitatea și producerile societății literare, în special a celei din Iași și de a servi ca punct de întîlnire și înfrățire pentru toți autorii naționali”.

Nu s-ar putea spune că acest program a fost (așa cum s-a înfirmat uneori) în întregime negativ. *Convorbirile literare* voiau să difuzeze opere „adevărate”, să informeze publicul, să ralieze talente din toate provinciile românești. Un apel (repetat), însoțit de oferte precise de editare, mergea în același sens. Cît privește intenția „criticii serioase”, raportată la marea confuzie de planuri și criterii ale epocii, la spiritul de improvizație, compilație și imitații specific publicațiilor și manifestărilor culturale contemporane, ea trebuie, azi, considerată la fel ca avînd o semnificație nu mai puțin profund constructivă. A dărîma o casă insalubră este un act tot atît de constructiv ca și ridicarea din temelii a unei clădiri sănătoase. Sau, cu înseși vorbele lui Titu Maiorescu din prefața la volumul de *Critice* din 1874: „De aci critica! Însă critica destructivă unde trebuie și constructivă unde poate”. Acest program „revoluționar” a dat *Convorbirilor*, mai ales în primii ani, un aer oarecum de „avangardă”. În tot cazul, unul de neconformism, independență și intransigență, de natură a colecta simpatiile tuturor spiritelor înnoitoare și antipatia tuturor prejudecăților.

Cu aceste idei, intenții și predispoziții, a apărut la Iași, la 1 martie 1867, primul număr al *Convorbirilor literare*, copertă albă, format în 4°, titluri sobre nemțești, pe 16 pagini. Este o întrebare dacă modelul a fost, într-adevăr, *Revue des deux mondes*. Maiorescu amintește, în orice caz, de *Deutsche Revue*, a lui Wilhelm Scherer (unde a și dat un articol politic). Parcurgerea colecției, mai ales a primilor ani, ne pune în față o publicație cu profil propriu, mai curînd critic și teoretic, decît beletristic, de aspect sever, fără concesiilor gustului public, lipsită de orice fantezii tipografice: text îndesat pe două coloane, fără vignete și spații albe. Tirajul, din prudență, a fost fixat la început numai la 300 de exemplare. Abonamentul anual costa doar 1 galben, ceea ce nu acoperea nici pe de-

parte costul tiparului. Revistă deci de mecenați generoși, amatori și diletanți, care niciodată nu și-au pus problema onorariului și a dreptului de autor, considerat ca o neîngăduită „comercializare“ a scrisului. Când, în 1908, ideea a început totuși să circule, directorul de atunci al *Convorbirilor*, Simion Mehedinți, a protestat dezgustat: *Americanism literar...*, spre marea ironie a *Caleidoscopului* lui A. Mirea.

Ce conținea acest număr 1, în afară de programul revistei, de pe prima pagină? Textul de bază era de fapt un manifest estetic: începutul studiului maiorescian, *Despre poezia română*, I, *Condiția materială a poeziei*. Urma Iacob Negruzzi cu o cronică „plastică“, *Galeria de tablouri din Iași* (mod de a sugera că revista va acorda atenție și „artelor frumoase“). Apoi o dare de seamă despre *Prelecțiunile populare ținute în Iași de membrii societății „Junimea“*. În sfârșit, un *Apel la autorii români*, invitați a-și depune manuscrisele spre editare la societatea proprietară de tipografie. Tonul doctrinar, programatic și propagandistic era manifest, formulat în stil strict, aproape rigid. Revista tindea, pe față, la directivă și autoritate, tendință care a și impus-o. Succesul primelor numere a fost mare și în nr. 5 se anunță că numerele 1 și 2 se vor retipări. În 2 se continuă *Condiția materială a poeziei*, plus primele două texte literare: o traducere din Lamartine (*Desperarea*) de N. Scheletti și *Pareatcă sau Asesorul Schivirnisseală*, „cînticel comic“ de I. Ianov. Apoi o rubrică nouă: *Anunțuri literare și științifice*. Prima „correspondență“ apare abia în nr. 17 (1 noiembrie 1867), iar cel dintîi apel la autori de a-și trimite volumele spre recenzare tocmai în nr. 14, din 15 septembrie 1871. Rezultă de aici că revista și-a diversificat organele și rubricile în mod progresiv, pe măsura consolidării și a precizării necesităților redacționale reale. O inovație privește și apariția noțiunii de proprietate literară: *Convorbirile* invită nu o dată foile care reproduc materiale din co-

loanele sale să indice neapărat și sursa. Redacția înțelegea prin urmare să-și păstreze neștirbit *copyright*-ul...

Împrejurările în care Iacob Negruzzi dă titlul noii reviste și primește s-o conducă sînt povestite pe larg în *Amintiri...* Nu în puține cazuri micile cauze au mari efecte. Și așa s-a întîmplat și cu preluarea conducerii de către tînărul doctor în drept de la Heidelberg (avea doar 24 de ani!), din reacțiunile căruia n-au lipsit unele motive frivole: „Un jurnal literar îmi da ocasiunea și locul potrivit pentru a publica oarecare poezioare de amor ce începusem a compune. Ce minunat mijloc de a comunica cu persoana iubită!“ Stratagema, povestește mai departe lucidul Iacob Negruzzi, „a dat greș“. Dar literatura a cîștigat un admirabil „redactor“, care s-a identificat total cu destinele *Convorbirilor*, pe care le va conduce cu un zel admirabil, pînă în 1895.

Specia aceasta de publiciști entuziaști și devotați pînă la sacrificiu pare să fi dispărut. Iacob Negruzzi strîngea cu amîndouă mîinile manuscrise și abonamente, făcea redacție, administrație și expediție, cum întîlnea la *Junimea* un autor de texte, îl apostrofa: „Ei, unde-i, unde-i? Scoate-l“. „E destul — mai povestește Gh. Panu în *Amintiri de la „Junimea“ din Iași* — să-i dai un articol la *Convorbiri* ca să se împace cu tine pentru tot restul vieții“. Cu junimiștii și colaboratorii revistei întreține o vastă corespondență (aproape trei tomuri masive în colecția I. E. Torouțiu), îndurînd cele mai ome-nești insistențe. La mulți le răspundea, adesea sarcastic, la „poșta redacției“. Nu o dată trăda scrupule tipice redactorilor publicațiilor de mare tiraj: „Un studiu asupra lui Chateaubriand. Ce interes poate să aibe un asemenea studiu pentru cititorii *Convorbirilor*!“ La lectura *Sărmanului Dionis* își frîngea disperat mîinile: „Ce au să zică cititorii *Convorbirilor*?“ „Asta — adaugă Panu — nu l-a împiedecat însă să ia din mînele lui Eminescu manuscrisul și să-l puie în buzunar“. Iacob Ne-

gruzzi avea noțiunea gustului mediu, simbolizat prin pudica „Duduca de la Vaslui“, invocată în ironie în clipele redacționale dificile. Pe deasupra, mai peria și amputa cu energie manuscrisele colaboratorilor (ajutat și de Șt. Virgolic), stîrnind nu o dată proteste, traduse și prin scrisori anonime colorate, pline de grațiozități. „Sarcină“, luată în totul, din cele mai „ingrate“, deplînsă de Iacob Negruzzi însuși în *Tribulațiunile unui redactor* (15 mai 1869).

Fără îndoială că acest devotament, care transpiră și din *Amintiri din „Junimea“*, constituie adevărul său titlu de glorie literară. Iacob Negruzzi a scris poezie, teatru, a făcut traduceri, relevă mai multe însușiri în proză, de tip satiric-moralist (*Copiii după natură*), dar peste condiția diletantului superior nu se ridică. *Amintirile*, amestec de memorialistică și „cronică“, exprimă în întregime omul, a cărui optică rămîne predominant socială, unori destul de convențională, ca să nu spunem de-a dreptul conservatoare. În portrete este însă lucid, bun analist al mobilelor umane reale. De aceea și tonul său va fi rece, nesentimental, oarecum moralizant, obsedat de consecvență și recunoștință, fără mari iluzii. Paginile despre Alecsandri și Xenopol sînt pătrunzătoare, la limita dintre resentiment și obiectivitate, tendință revendicată cu tărie, în ciuda unor inevitabile „bîrfe“, inocente și provinciale, în stil oral.

Obiectivitatea este de altfel bovarismul junimiștilor, trădat și prin grija, perfect explicabilă prin rațiuni de conjunctură, de a nu confunda activitățile *Junimii* cu profilul „autonom“ al *Convorbirilor*, disociație neprimată de contemporani și inexistentă în realitate. O *Declarațiune*, înserată în nr. 8 (15 iunie 1867), ține totuși să pună lucrurile la punct de la început:

„Redacțiunea *Convorbirilor literare* se vede datoare a declara, că foaia sa nu este organul societății „Junimea“ din Iași. Redactorul și mulți colaboratori ai ei fac parte din acea socie-

tate, însă nu ca atare, și lucrările lor publicate în „Convorbiri“ nu stau în legătură necesară cu dînsa.“

Formal, lucrurile așa au stat, însă osmoza și interdependența erau prea de tot evidente ca „alibiul“ să prindă. Cu toate acestea, într-o *Notiță asupra aniversării Societății Junimea*, redacția subscie: „La aceste urări ne asociem cu plăcere“ (1 noiembrie 1869). Ceva mai mult, cînd se produce prima „păcăleală“ a lui Hașdeu, Titu Maiorescu, (*In contra unei copilării*, 15 august 1871), declară sub proprie semnătură: „Persoana și societatea «Junimea» nu au nici un amestec la redacția *Convorbirilor*“. De fapt nu mai încapă nici o îndoială că revista a exprimat cu cea mai desăvîrșită consecvență ideologia junimistă, că Titu Maiorescu a patronat-o — adevărat *spiritus rector* — prin directive, sfaturi și admonestări, distincția ținînd de esența scrupulelor intelectuale, și, pînă la un anumit punct, a prudenței, prin evitarea solidarizărilor și responsabilităților inoportune, dat fiind criticismul sever al revistei.

Se trece prea ușor peste caracterul invederat polemic al *Convorbirilor literare* în faza lor de „lansare“ și ascensiune, dar aceasta a fost realitatea. Și se mai uită, în genere, un alt adevăr: revistele atrag în primul rînd prin „atitudine“ și program, prin latura lor critică, nu prin beletristică. O revistă fără ideologie combativă constituie o întreprindere moartă, ratată. Istoria literară o dovedește cu prisosință. Iar adevăratele *Convorbiri* sînt prototip de publicație militantă incisivă, în forme sobre, aulice. De unde și originalitatea și marea lor audiență. Revista are chiar de la început o direcție de atac, își știe bine adversarii și prietenii, dă dovadă de luciditate și intranșigență, nu cunoaște timorarea, conformismul și timiditatea. Idolii decapitați se numesc: latinismul, forma goală în cultură și civilizație, confuzia valorilor, ignorarea criteriului estetic, lipsa spiritului critic motivată prin pseudo-explicații naționaliste, etice sau „culturale“, semidoctismul și limbuția de

diferite tipuri. Toate aceste teme apar cu strălucire în polemicile lui Titu Maiorescu, de departe latura cea mai solidă și atractivă a revistei, în primii săi ani: *Limba română în jurnalele din Austria*, *Contra școalei Bărnăușu* și *În contra direcției de astăzi a culturii române*, în 1868, *Observațiuni polemice*, în 1869, *Invățământul primar amenințat* și *Reforma învățământului primar*, în 1870, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în 1871—1872. Dacă la această ofensivă, desfășurată pe un front larg, se mai adaugă polemicile (repetate) cu Hasdeu și „Studiile de patologie literară”, *Beția de cuvinte* și *Răspunsurile*, „*Reviste contemporane*”, din 1873, atacuri și riposte de un ecou imens, ne dăm seama că literatura propriu-zisă a *Convorbirilor* trebuia să apară mult în umbră. Și este un fapt că pînă la apariția lui Eminescu, beletristica junimistă făcea o palidă figură.

Poezii anului I se numesc: M. Cornea, I. Negruzzi, N. Pruncu, N. Scheletti, Th. Șerbănescu, Șt. Virgolici, romanțioși, heinieni, traducători. În 1868, apar ce-i drept și *Pastelurile* lui Alecsandri, dar producția curentă rămîne inevitabil aceeași. Două nume noi totuși: Samson Bodnărescu și Matilda Cugler. În 1869, aceeași situație, plus G. Crețeanu, prezență accidentală. De abia în 1870, nr. 4, din 15 aprilie, apare *Venere și Madonă* de M. Eminescu, urmată de *Epigonii*, în fruntea sumarului din 15 august 1870, eveniment redacțional excepțional. La vechiul contingent vin să se adauge Miron Pompiliu și Vasile Pogor, cu o traducere din Baudelaire, *Don Juan în Inferne*. O colaborare identică și în 1871, cînd tot Eminescu atrage în primul rînd atenția, prin *Mortua est!*, *Inger de pază*, *Noaptea...*

Proza n-are nici ea la început o mare strălucire. Prozatorii primilor ani, prezenți cu mari intermitențe, sînt: N. Gane, Leon Negruzzi, evident — dar și V. Alecsandri, cu memorialistică (despre Lamartine și Mérimée) și M. Eminescu: *Făt frumos din lacrimă*

(1 și 15 noiembrie 1870). O mențiune specială pentru teatru, alimentat de *Cînticele comice* ale lui V. Alecsandri, „galerie dramatică de tipuri contimpurane”, precedată de o scrisoare a autorului (15 octombrie 1867). În 1868, Samson Bodnărescu dă *Rienzi*, dar tot Alecsandri încearcă să ridice greul cu *Cucoana Chirița* și *Drumul de fier*. Tabla de materii mai înregistrează *Gînelele lui Hași Petcu*, în 1869 și *Hanță răzeșul*, în 1870. *Boeri și ciocoi* apare în 1873. După 1871, I. Slavici fusese adăpostit cu *Fata de bîrau*.

După criticile lui Maiorescu, studiile istorice se dovedesc a fi, la început, compartimentul cel mai bine nutrit și informat al revistei. Încă din nr. 6 al primului an, Vasile Pogor întreține pe cititori despre H. T. Buckle, preferința mergînd spre evoluționiști și liberali moderați, adepți ai teoriei mediului. Autoritatea este A. D. Xenopol, care discută pe larg în 1869 *Istoriile civilizațiunii* (Bukle, Guizot, Lecky, Draper). Va trece apoi la *Studii asupra stării noastre actuale* (1870—1871), *Studii asupra vechilor noastre așezăminte* (1874) etc. Aceste preocupări vor cunoaște la *Convorbiri* o mare carieră, motivată atît prin orientarea conservator-criticistă a revistei, cît mai ales prin abundența de istorici și fitologi, care va succeda generației fondatorilor.

Strict literar vorbind, schimbarea la față a *Convorbirilor literare*, metamorfozate de la un timp în adevărată arhivă erudită, a reprezentat o pierdere, o „decădere”. Dar acest *ricorsi* era inevitabil. Dacă dorim să studiem — pe viu — cum se naște, înflorește și moare o mare revistă, n-avem decît să urmărim evoluția *Convorbirilor literare*.

La Iași, în perioada sa de glorie, 1867—1885, publicația este emanația directă a unui cenaclu, animat de oameni, în genere vorbind, tineri, în plină eferescență intelectuală și voință de ascensiune socială. Junimiști de vază ca T. Maiorescu, Carp, Th. Rosetti, V. Pogor, Iacob Negruzzi, ajung miniștri, deputați, acaparați tot mai mult de activitățile publice. Hotărîtoare va fi însă

mutarea lui Maiorescu și, mai ales a lui Iacob Negruzzi, în 1885, la București, unde Junimea începe inevitabil să decadă. Pătrund în ea oameni noi, mulți „flotanți“, mondenitatea o invadează, elevii lui Maiorescu, deveniți universitari, încep să domine, impunând o mentalitate aliterară. În 1892, Iacob Negruzzi dă pe față semne de oboseală, iar la aprilie 1893 își asociază un comitet de conducere, care trebuie citat întrucât este revelator: T. Antonescu, N. Basilescu, M. Dragomirescu, D. Evolveanu, I. S. Floru, P. P. Negulescu, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, P. Robin. Toți: arheologi, istorici, filologi de catedră. Doar un singur scriitor: I. Al. Brătescu-Voinești.

În 1895, Iacob Negruzzi se retrage definitiv și revista continuă, în același stil, tot mai lipsit de nerv, sub un comitet lărgit (dar cu aceeași componență savantă), când, în 1902, director devine un savant cu merite, dar fără viziune literară, slavistul Ion Bogdan. Acesta va prezida la destinele, de acum limpezi, ale academicilor *Convorbiri*, pînă în 1906, în care făclia olimpică trece la Simion Mehedinți, care o va păstra cu vigilență pînă în 1923. Sub conducerea sa revista devine net anti-modernistă, anti-simbolistă, din ce în ce mai prăfuită. Îi va succeda din 1924, pînă în 1937, Al. Tzigara-Samurcaș,

istoric de artă, apropiat cercurilor conducătoare. Punctul de jos al căderii este atins între 1938—1944 (an al dispařiției) cînd vestitele *Convorbiri*, sub conducerea lui I. A. Torouțiu, secundat de Al. Ionescu și Th. Al. Munteanu, primesc o orientare ideologică total negativă, în adversitate cu întreaga literatură bună a timpului.

Curbă regresivă plină de învățăminte: abandonarea și eroziunea principiilor de bază, renunțarea la intransigența și tineretea spiritului polemic, înlocuirea preocupărilor literare-estetice prin specializare, erudiție și „cultură“, acapararea redactorilor principali de către activitățile publice, oboseala și îmbătrînirea, aceștia au fost factorii care au „corupt“, în timp, cea mai bună și mai organizată revistă românească a secolului trecut. Dar *Convorbirile*, adevăratele *Convorbiri*, nu aparțin acestei epoci finale, ci perioadei ascendente efectiv junimiste, poate mai bine spus maioresciene: aceea care a impus primatul spiritului critic, a înlăturat grave confuzii literare și culturale, a impus valori excepționale ca Eminescu, apoi Caragiale, a ridicat nivelul epocii, educată în spiritul adevărului, competenței și seriozității. Merite cu adevărat istorice, de mare tradiție intelectuală.

# Glose eminesciene (I)

de I. Negoïtescu

**I** maginea lui Eminescu, așa cum străbate ea prin veac, a fost de la început și cu o mare intuiție critică, fixată de Maiorescu. Dacă tirania primei ediții a poeziilor lui Eminescu apasă ca o lespede nedreaptă peste fața ascunsă a marelui romantic și dacă ochiul poetului-vizionar a fost obturat de ponderea academică a criticului (do-vadă stă și strofa din cele excluse, a **Luceafărului** corectat de Maiorescu: „Vrei să dau glas acelei guri / Ca după-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele'n mare?”, viziune cosmic-orfică, de o grandoare și de o substanțialitate poetică restituite prin analizele tărîmului plutonic eminescian), nu e mai puțin adevărat că patronul **Convorbirilor** a definitivat profilul neptunic al lui Eminescu, cu un condei de a cărui pregnanță e greu să te liberezi.\*)

Pentru Maiorescu, versurile tînărului poet denotau modernitate, concepție înaltă, blazare, reflexivitate, ironie profundă și farmec de limbaj, criticul subliniind însă înclinația spre antiteze („cam exagerate”) — și aceste note aveau să caracterizeze producția eminesciană. **Epigonii, Venere și Madonă, Împărat și proletar** sînt poeme construite pe motive antitetice, fiindcă era în

\*) A se vedea studiul nostru **Poezia lui Eminescu**, din revista **Steaua**, nr. 1 și 2, 1967.

Eminescu un viu impuls retoric, o forță expresivă, un verb nervos, în slujba spiritului satiric, ce se evidențiază mereu în antitezele interioare ale versului său și care atinge violența însă și o sublimitate pamfletară în **Scrisoarea III**. Desigur, pe această linie, poezia avea ce să piardă, încît observația criticului, acel „cam exagerate”, își găsea locul, dar expresivitatea, valorile generale ale limbii, aplicațiile prozei, cîștigau; „abuz de cuvîntul **pală**” (pentru **Mortua est!**) mai observă Maiorescu, fără ca el să poată sezisa încă semnificația **palorii** (mitosul ei) în lirismul eminescian și de aceea opina: „poate n-ar trebui uzat de loc”. Pretinzînd poetului „curățenia formei”, prin perfecție formală, criticul înțelegea, în acord cu estetica sa schopenhauerizantă, un fel de a-temporalitate, de nemurire a formei în materia sensibilă și înnobilită, „ideea emoțională în forma frumosului”, obiect al purei contemplații și deci contemplativitatea să se reflecte din forma însăși; încît de la început, poezia lui Eminescu e îndemnată să devină „statua albă, cu surîsul ei blînd”, ce stă „senină deasupra haosului”, purtîndu-și „înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă”. Ideile platonice, imaculate și strălucitoare, alcătuiesc firește zarea acestei viziuni. Mai apoi, în descrierea lirismului eminescian, Maiorescu revine la „mînuirea perfectă a limbii”, vorbește de mierea

limbii prinsă în „celula regulată a fagurelui“, de „deplina stăpânire a formei clare“, de „cea mai limpede expresie a unor cugetări de adîncă filosofie“ și în urmă, analizînd structura poeziei lui Eminescu în adîncul ei, de „melancolia impersonală“, de „înalta abstracțiune“, de „treptele succesive“ care ridică la privirea generală și care dau poetului „cuprinsul precis în acele versuri caracteristice, în care se întrupează profunda emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieții omului, asupra soartei poporului român“. Iar în ce privește erotica eminesciană, criticul remarcă, într-o comparație cu **Aspasia** lui Leopardi: „el nu vedea în femeia iubită decît copia imperfectă a unui prototip nerealizabil“.

În toate acetse caracterizări, ce răsfrîng concepția estetică a lui Maiorescu, se poate identifica — dacă nu poezia marelui romantic și nici conturul său spiritual, căci ele erau în adevăr de un ordin prea general și nu pătrundeau în miezul lirismului, în magma sa de ardente ideale ori în trunchiul magic al poematizării eminesciene — în schimb chiar poetica lui Eminescu, și ceva din profilul liricei sale: anume aura de clasicitate care o însoțește. Criticul **Convorbirilor** a schițat efigia lui Eminescu, fără îndoială poetul însuși s-a recunoscut în această imagine nobil stilizată și cariera sa artistică, adîncul și tainicul proces de atenuare a delirului vizionar, a constat în a corespunde modelului dat de Maiorescu. Într-un fel, e o imagine justă, care s-a păstrat de-a lungul cîtorva generații și critica a consfințit-o pînă în zilele noastre. Căci **această** față a lui Eminescu există, îi redă fizionomia spirituală într-un anumit sens, deși ea trebuie considerată doar ca un chip de marmoră care tace, cu ochii orbi în eternitate.

Impregnat de sucurile amare ale filozofiei lui Schopenhauer; academismul lui Maiorescu nu era așa dar lipsit de dimensiuni romantice, nu lipsea criticului ce gîndea atît de stringent logic, într-o formă ale cărei clarități își mai păstrează și azi puterea de seducție —

o anumită vibrație afectivă, însă ea mergea toată spre idee, spre rigori, în-cît dacă privirea lui se înlăcrima de fumul haosului, ce curge prin lumea voinței și durerii, ea primea în același timp seninătate prin imaginea „statuei albe“, a apolinismului, care-i nimba zarea. Temperament haotic, vizionar, de un romantism care fulgeră adîncurile iraționale ale lumii și ale ființei, Eminescu s-a întîlnit cu Maiorescu în cultul lor comun pentru filozofia schopenhaueriană, dar mai ales în dragostea lor unită pentru filozofia ca atare, pentru arhitectura ei de abstracțiuni, pentru idee, pentru ceea ce ei împreună numeau adevăr (și în acest cuvînt, în măsura în care Maiorescu implinta o lamă morală, Eminescu îi da o electrizare metafizică). Undeva, într-o astfel de zonă de atingeri subtile, s-a produs transmisiunea academismului ideal al lui Maiorescu asupra setei de concepte a poetului, și Eminescu, adolescentul, haoticul, însă tocmai de aceea influențabil prin entuziasme, a **recunoscut** în cerințele criticului, care în idei vedea mai întii lanțul lor logic, deși acest lanț argintos strălucea într-o mare amară, în oarba absurditate, în metafizica lui Schopenhauer, propria sa impulsivitate spre adevăr, ce s-a filtrat în poetica aceea de clasicități formale: „ideea emoțională în forma frumosului“, „curățenia formei“, „celula regulată a fagurelui“, „limpedea expresie a cugetărilor filosofice“, etc., adică tot ce poate alcătui un ideal de clasicism, ce nu numai ordonează dar și domolește, impersonalizează. Așa s-a stîns focul plutonic al creației eminesciene, cel puțin în cauzele sale aparente, în afara rupturii mai adînci de structură, care a permis evoluția neptunică. Așa s-a născut, din marea amară, din haosul durerii metafizice schopenhaueriene, chipul de marmoră al poeziei lui Eminescu și prin urmare propria sa imagine marmoreeană. Din aceeași marmoră se desprinde profilul ideal al lui Maiorescu și al poetului, în sunetul ei din poezii, care răspunde setei de formă a haosului, se îngîna și plînsul su-

blimat al filozofului Maiorescu, al logicianului sensibil la frumos, ca la odihna pură a ideii.

Cea mai armonios încheată monografie asupra poeziei lui Eminescu, scrisă de Tudor Vianu, alimentînd viziunea asupra poetului cu izvoarele schopenhaueriene și adîncind în sensul stimmungului romantic viziunea lui Maiorescu, e în linia tradiției întemeiate de primul critic. Și Vianu consideră că scepticismul alcătuiește „propriul sentiment modern de viață” al lui Eminescu (p. 20). Analizînd „voluptatea și durerea” în opera marelui poet, tocmai prin textele **Lumii ca voință și reprezentare**, se accentuează paloarea, reflexul marmorean al măștii lui Eminescu, acel amar al formei pure, ideale, spre care năzuia concepția maioresciană: „Farmecul iubirii este dureros pentru personagiile lui Eminescu, pentru că ele îl resimt pînă la adîncimea în care se desvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veșnic nesățioasă. Cîtă vreme obiectul iubirii se găsea proiectat în trecut sau în viitor, el exista încă într-una din ipostazele posibilului și aspirația către el nu putea avea acea energie care se învecinează cu distrugerea și pe care o dobîndește acum, cînd prezentul scenei și confruntarea sentimentelor pune în lumină adîncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma cînd este vorba de emoția muzicii și de ispita morții. Nelămuritul unui singur sunet clar și prelung, ca o nîtrebare fără răspuns a tăcerii, agită sufletele cu goana după o formă și o îmbrățișare imposibilă. Chinul unei voințe de-apururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns, nu se poate liniști decît în moarte. De aceea înalță glasul limpede al **Odei sale**, pentru a lăuda apropierea morții ca o întoarcere a omului către sine, din rătăcirile și încordările absurde ale dorului” (p. 82); — și mai departe: „Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite în același fel lui Eminescu să presimtă unitatea lor, fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmăte și fără de

răgaz, deopotrivă cu sine în fericire ca și în durere și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. „Farmecul dureros” nu este altfel decît „dorul nemărginit” al cosmogoniei din **Scrisoarea I**, încordarea lăuntrică și vecinic nesatisfăcută, pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adînc al realității. Schopenhauer care încorona același gen de experiențe cu aceeași concepție filozofică trebuia deci să-i vorbească cu putere poetului nostru și întîlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar” (p. 83).

În stabilitatea raporturilor de cultură și a afinităților spirituale dintre poet și critic, G. Călinescu recunoaște (în **Viața lui Mihai Eminescu**) aceeași oglîndire a ideii și poeziei: „Maiorescu era singurul intelectual de pe atunci, înrudit cu poetul nu numai prin covîrșitoarea superioritate asupra contemporanilor, dar și prin direcția spiritului” (p. 298); sau, „cei doi junimisti urmăresc în aspectele multiple ale artei, literaturii și științei, un principiu unic, forma estetică sau logică, frumosul sau adevărul, sint dar capabili de stări contemplative, gratuite, care-i duc la selecțiune și la aprofundare” (p. 300); sau: „Amîndoi admiratori ai lui Schopenhauer, Maiorescu și Eminescu sînt nu propriu zis pesimiști — dar în forme aparent așa de îndepărtate — niște mizantropi... Mizantropia celor doi oameni consta într-o aristocratică oroare de patimi mărunte, într-un refugiu în domeniul abstractului și al esteticului, Maiorescu în chip de răceală academică, Eminescu prin înaltul dispreț față de vulg al geniului eliberat prin contemplație de orice durere umană, reintrat asemeni Lucefărului, în insensibilitatea față de temporal a întemporalului” (p. 302). Iar în definirea erosului eminescian: „Eminescu nu are mistica transfiguratoare a marilor romantici care-și creează o femeie fictivă, platonice, pe datele imperfecte ale realității și absorb în contemplație orice nevroză sexuală, el nu vede îngeri suavi cu



ochi incandescenti, ca misticii medievale, care să-l umple de tulburare și căință și să-l împingă spre o claustritate a spiritului. Pentru Eminescu iubirea este un leagăn de desfătări venerice, o necesitate nu spirituală dar afectivă bineînțeles și fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței cu toate deliciale de ordin sufletesc pe care conștiința le suprapune mecanismului reflex, dar în sfârșit un instinct... El este un idealist firește, un om cu mâini întinse spre fantasma femeii desăvârșite pe care n-o va găsi niciodată, pentru că dragostea este căutare, dar idealitatea lui nu e simbol cu aripi...“ (p. 345).

Sub această stea maioresciană a stat și mai stă încă, în memoria națiunii, figura poetului, și dacă poezia lui Eminescu ascunde mai mult decât se oglindește ea în ideea în care o cuprindea Maiorescu, mai mult nu numai ca operă și perspectivă răsturnată, așa cum depozitul de postume a revelat, dar și în sensurile pe care le poate indica suma de marmore sonore a primei ediții a **Poeziilor**, conturul tras de Maiorescu are în el o clasicitate care nu va putea fi ignorată. S-a deschis astfel, ca obiect de analiză, o cale a raționabilului în poezia lui Eminescu, urmărindu-se dîra „filozofiei“ în opera poetică, fie ea de groasă vină schopenhaueriană, fie ca platonism, kantism, hegelianism, etc., — încît chiar poeziile de dragoste, elegiile grele de muzică de vrajă, au fost trecute prin filtrul „teoriei“, pesimismului, „concepției“, — totul culminînd în nenumăratele pagini care studiază alegoria geniului, din **Luceafărul**, adică aceeași „concepție“, același pesimism, aceeași lumină metaforic sterilizantă a ideii. Încercările de a sparge această mască de marmoră, ori de a citi în trăsăturile ei și zarea ascunsă, s-au produs foarte tîrziu. Prima și cea mai considerabilă este aceea a lui G. Călinescu (deși, ce reprezintă întîiul volum din seria **Opera lui Eminescu**, dacă nu o întreprindere de a lărgi, însă în același timp de a fixa, vechea perspectivă raționabilă, în căutarea

„filozofiei teoretice și practice“ a poetului?), ce reconstituind din ruinele laboratorului marea operă frîntă, a provocat în mod genial o dezorganizare a viziunii clasice despre Eminescu. Alături de poetul-filozof, sarcastic și cu „formele perfecte“ sterilizate de himera ideii, a apărut deodată naturalistul enorm, pradă beției panteismului și de o fantezie fastuos asiatică, al cărui element vital era somnul — și a cărui vocație uranică, dorul putrezirii subacuatică, izolarea și pînjeniturile de giganti, fiind interpretate ca întoarcere la Edenul germinării, la paradisul amniotic (linie urmată și de Mircea Eliade). Altă încercare, în sensul subtilității și al poeticii larvar, e a lui Vladimir Streinu, care a indicat un mit al morții în puritatea poeziei eminesciene însăși, în obscuritățile ei revelatoare și deci a căutat să deplaseze cercetările critice, de la sfera romantică maioresciană la orizontul sensibilității contemporane. Dar prodigiile asociative și insațietățile de gust ale lui G. Călinescu, precum și timiditatea teoretică a lui Vladimir Streinu, au împiedecat de fapt impunerea atît a unei imagini clare a noului Eminescu cît și revărsarea de lumină pe care această nouă imagine ar fi trebuit să o proiecteze asupra clasicei măști a poetului. Adevărul este că, pînă astăzi, Eminescu nu a intrat încă în sensibilitatea noastră cea mai modernă, gustarea lui a presupus mereu un transport în modul vetust, nu fără de farmec și plăceri speciale, dar interzicînd în fond actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian. Or, în cazul poeziei împlinite, un spirit îndrăgostit de lirismul lui Arghezi, al lui Barbu sau al lui Blaga, nu trebuie să-și impună contorsiuni de gust spre a sorbi din dulcea otravă a versului lui Eminescu. Dimpotrivă, această sensibilitate cu totul modernă permite pentru întîia oară descoperirea valorilor vizionare ale poeziei lui Eminescu, ce strălucesc ca alte idei platonice pe cerul romantismului subiacent eminescian și luminează de acolo acel chip de marmoră

al lui Eminescu, ce s-a tocit sub săruturile prea pioase ale iubitorilor versurilor sale. În poezia lui Eminescu sînt atît de pregnante tiparele maioresciene, suflul autorităţii criticului, răceala olimpică, întunecată de umbra pesimismului schopenhauerian, ce îi imprima o tonalitate de „scepticism înalt“ şi de „blazare“ academică, pluteşte într-un strat atît de gros peste lumea poetică a marelui romantic, încît nu este de mirare că ceea ce s-a scris pînă acum despre Eminescu se resimte de pecetea pusă în celălalt veac. Şi analizele făcute lirismului eminescian s-au îndreptat, ca atrase de un pol magnetic, spre această faţă prea ideală, prea schopenhaueriană (în sensul filozofic şi nu poetic tributară lui Schopenhauer), prea clasică sau mărunţ romantică şi iată de ce chiar gustarea poeziei lui Eminescu s-a făcut în acelaşi mod iar dacă valorile plutonice au stat decenii şi decenii bine ascunse, proiecţia lor asupra tărîmului neptunio eminescian, şi care se manifestă doar odată cu abolirea clasicităţii de limpezimi „filozofice“, de perfecţiuni formale, înşelătoare, de impersonalitate şi scepticism academizant, a rămas şi ea pradă obscurităţii dimprejur.

★

Din seria romantică a lui Eichendorff, a lui Lenau, a lui Heine, prin poezia lui Eminescu trece acea undă de lirism, în care natura, omul, poematizarea, sînt în mreaja comuniunii lor sentimentale. La Eichendorff, se aude mereu prin foşnirea pădurii un prelung sunet de corn şi spaima din suflet are o dulceaţă care se topeşte apoi în fericirea confuză ce o provoacă în inimă freamătul nopţii, sub bătaia lunii, în singurătatea codrului; sînt nopţi de vară, chemări de dragoste şoptite de susurul fîntînilor; trezirea freamătătoare a văilor şi dealurilor, dorul înaripat spre azururi, pămîntul întreg cuprins de freamăt, ca un vis, toţi copacii cîntînd în vînt, simţiri stranii aprinzîndu-se în pieptul celui ce ascultă: poetul e un drumeţ ce n-are ţintă, gratuitate nu fără melancolie, deşi el ştie că, de sus, dintre

stelele care şi ele îi cîntă, ocrotirea divinităţii îl însoţeşte deapururi, — el se pierde în muzica izvoarelor şi rîurilor, a coroanelor verzi, care se înalţă în „domuri“, viaţa lui e o dimineată neîntreruptă, o primăvară binecuvîntată de „germanica“ adiere din păduri, o beţie a verdelui, în care sufletul se topeşte, cu spaime suave, cu sunet de corn; din această poezie se aud împreună toate murmurele naturii: cren-gile, în a căror sunare se deşteaptă străvechile legende, marea în spume, rîurile în a căror apă se oglindesc castele de basm, — şi idealul ei este o armonie a vechilor cîntece de vrajă, a copacilor în visătorie grea, a mirezmelor înbuşitoare de liliac în noapte, a ondinelor foşnind în apă...; farmecul constă în neliniştea pe care atîta frumuseţe a naturii o trezeşte în suflet, e poate un fel de presimţire metaforică, fiindcă la sunetul de corn reînvie zeităţile antice: Aurora, Venus, Diana, tufele scînteiază şi beţia morţii înflăcărează deopotrivă pe vînător şi fiara, în noaptea sălbatelor plăceri; iar cînd poetul suferă sub înjunghierea lui Eros, pădurea îi freamătă blînd şi cornul sună la nesfîrşit în noaptea de vis. Această sumară descriere a poeziei lui Eichendorff, care de altfel urmează foarte de aproape textele, lasă se se vadă bine afinităţile de geografie lirică ale lui Eminescu, în ciuda deosebirilor care fac din romanticul nostru un sceptic metafizic, un contemplativ vrăjit de abstracţii, un voluptuos al morţii. Dacă din această dispoziţie lirică eichendorffiană s-a născut una din minunile poeziei eminesciene, **Diana** (natura în jubilarea primăverii, gurile pădurii cu muzica de murmure şi ciripiri sălbatice, apele tremurînd sub lună în jocul lor de oglinzi schimbătoare, gîndul pierdut în suavitatea depărtării, singurătatea izvorului şi şoptirea frunzelor, agitaţia elementelor reînviind pe zeita plăcerilor ucigaşe, a cărei răsărîre de vis e de o prospeţime, de o fineţe şi de o desăvîrşire părelnice, întocmai zîmbetului însuşi al primăverii, ce revarsă în şingele somnului, în seva tre-

zită, în curgerea de frăgezime a versurilor, voluptățile tinereții), — o comparație între sonetul lui Eminescu **Coborirea apelor** și primul sonet din ciclul **Der Dichter** al lui Eichendorff (**So viele Quellen von den Bergen rauschen**) revelează în schimb, la un nivel al subtilității, distanțele. În versurile germanului, e o grațioasă muzică de ape, cu nimfe, un murmur ce crește înviorând natura, un torent printre stînci și păduri întunecoase, un drum sonor ce înaintînd prin cîmpii, printre burguri și depărtări aburoase se varsă în marea plină de visul insulelor și în al cărei talaz se odihnesc veșnicele stele; la Eminescu, sonetul — mai goethean, un fel de Bildungs-poem — prinde nu atît jocul muzical și sensul său naturistic, ci alegoria, îndeajuns de închegată totuși în substanța lirică, pentru ca densitatea poeziei să nu sufere, și întreg peisajul e mai solemn, iar muzica izvoarelor își are tîlcul formării: „În drumul lor ia firea mii de fețe / Aceleași sînt deși mereu se schimb.“ (o filozofie ce mai păstrează calmul lirismului și nu atinge exacerbarea **Glosses**), ideea fiind gravată în transparența versurilor-cheie: „Dar cu adîncul apei s-adîncește / În glasul lor a sunetului scară“, revărsarea în amarurile mării aducînd nu pacea naturii împlinite, ca la Eichendorff, ci melancolia devenirii: „Al tinereții dulce glas de mult uită.“

Și tristețile sentimentale ale lui Heine au corespondentul lor în poezia lui Eminescu, dar sensualității și ironiei spiritual-dizolvante din **Buch der Lieder** i se substituie fie voluptatea unei vrăji mortale și o insatisfacție, de-a dreptul metafizică, a erosului, fie — din nefericire — satira gravă, retorizantă, ori romanțiozitatea. Iar lamentările lirice, nostalgia intimă a lui Lenau, acea salcie plîngătoare, prin care se prelinge dulceața aducătoare de moarte a vîntului de toamnă, se recunosc odată, în profunzimea tonului celui mai vibrant al lui Eminescu din **Oda in metru antic**. Într-o odă a sa, ce este și ea chintesență a veninului li-

ric (**Sehnsucht nach Vergessen**), Lenau invocă apele fluviului infernal, implorîndu-le să rupă lanțurile țărmlui, să curgă peste rana din sufletul poetului și să aducă uitarea. Vie, primăvara cu mirezmele, cîntecele și dragostea, inima lui nu mai tresare; singurul lucru pe care îl cere este ca Lethe să-și trimită valurile dezlănțuite („Frühling kommt mit Duft und Gesang und Liebe / Will wie sonst mir sinken ans Herz, doch schlägt ihm / Nicht das Herz entgegen wie sonst. — O Lethe: / Sende die Welle!“). Ambele ode au nu numai forma anticizantă, dar și substanță infernală comună, aceeași otravă curge prin versurile celor doi poeți, cu toate că Lenau e mai direct și mai simplu, iar Eminescu mai plin de umbra sa augustă, statuar, sorbind voluptatea rece a eternității (și conștient totodată, dincolo de sensul estetic al personalității sale și de valoarea sa morală, de divinitatea actului poematizării, cum spune în altă parte: „...Pe cînd inima ta bate ritmul sfînt al unei ode...“ — **Scrisoarea V**). El se consumă în erosul ideal, în visul nebun al „morții eterne“, năzuind la indiferența care trebuie înțeleasă ca finalitate tragică a genialității: „De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug mă topec în flăcări... / Pot să mai re-nvîu luminos din el ca / Pasărea Phoenix“ — „Piară-mi ochii tulburători din cale, / Vino iar în sîn, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!“

★

Străbătute de o nervură marmoreană (geamănă în idealitatea poetului, ca și în elevația abstractă a ideologului Maiorescu), versurile lui Eminescu au o duritate plastică ce le sporește expresivitatea, de multe ori în paguba lirismului, împietrind totuși adeseori sonoritatea ca într-o magmă a somnului, care continuă la infinit să-și răspîndească fluiditățile de forme, incantația amară. Piatra se umple de voluptatea ideii, ideea se sensualizează în mularul în care flacăra ei îngheață: „Venere, marmură caldă, ochiu de

piatră ce scînteie, / Braț molatic ca  
gîndirea unui împărat poet...“ (**Venere  
și Madonă**). În vers, nemurindu-se, ca  
într-un cleștar, gestul încărcat de vi-  
brații, care undesc parcă în materia-  
litate de lavă: „...Rumpe coarde de  
aramă cu o mină amorțită...“ (**Epigonii**).  
Chiar și invectiva se înobilează de  
plasticitatea corpurilor de piatră, de  
eternizarea artistică a imaculării:  
„Sfărmați statuia goală a Venerei an-  
tice, / Ardeți acele pînze cu corpuri  
de nimșori...“ (**Împărat și proletar**). Re-  
voluția luînd și ea chipul marmorei,  
indiferența sublimă și pură a ideii:  
„Ca marmura de albe, ca ea nepăsă-  
toare, / Prin aerul cel roșu, femei trec  
cu-arme-n brațe...“ (**Împărat și prole-  
tar**). Uneori sentința avînd ceva din  
tăria moral-expresivă a versurilor lui  
Grigore Alexandrescu — mustoasă de  
lirismul ideii și totuși săpată pe les-  
pezi: „Astfel umana roadă în calea ei  
înghiață...“ (**Împărat și proletar**). Și tot  
ca la Grigore Alexandrescu, sub ochiul  
de vultur al istoriei, versul devenind  
de o asperitate ce substanțializează  
cuvîntul: „...Căci pe mucelele pagini  
stau domniile române, / Scrise de mîna  
cea veche a-nvățaților mireni...“ (**Epi-  
gonii**). Poetul-profet fiind prins într-o  
imagine ideativă, prometeic-romantică:  
„...În prezent vrăjește umbre dintr'al  
secolelor plan / Și ca Byron, treaz de  
vîntul cel sălbatec al durerii...“ (**Epi-  
gonii**) (sensul de virilitate al imaginii  
va fi reluat de Macedonski).

Nu se desprinde aici numai vrăjirea  
istoriei (în **Memento mori** poetul caută  
chiar **locul** în care fierbe esența isto-  
riei, de unde firul lumii porcede), ci  
și farmecul melancoliei naturii, inci-  
pient, dar dintr-o perspectivă amplă  
a elementelor: „Sau visînd cu doina  
tristă a voinicului din munte / Visul  
apelor adînce și al stîncilor cărunte...“  
(**Epigonii**). Amestecul de retorică și  
muzică: „Sufletul vostru un înger,  
înima voastră o liră, / Ce la vîntul  
cald ce-l mișcă cîntări molcome res-  
piră...“ (**Epigonii**). Într-o plasmă ame-  
nințată la tot pasul de prozaism: „O  
convenție e totul; ce-i azi drept mine-i

minciună...“ (**Epigonii**), deși sacadarea  
ideii încearcă ritmul poeziei: „Moartea  
succede vieții, viața succede la moarte...“  
(**Epigonii**) această „filozofie“ bolboro-  
sind deocamdată în sensul viitoarei,  
înalt contempletei, monotonii de vrajă,  
de la limita care tinde să reflecte  
deopotrivă ideea și poezia: „...Căci a  
voastre vieți cu toate sînt ca undele  
ce curg, / Vecinic este numai rîul: rîul  
este Demiurg.“ (**Scrisoarea IV**). Ceea ce  
în zona plutonică era muzică a purei  
deveniri, idealism orfic-muzical pur  
fînd tot întunericul, toată jalea mării  
ce înghite Elada, cu filozofii săi, după  
lira aruncată în valuri, după vrăjirile  
sunetului din corzi, — mustul dio-  
niziac al viziunii și descîntul ei se  
schimbă acum în fluiditate a verbului,  
în curgere limpidă, ideată. Gîndirea  
muzicală a lui Demiurgos, în adierile  
de jale din tării, născînd lumea care  
astfel este un cosmos al durerii, s-a  
subțiat la o gîndire poetizată, ce vi-  
brează încă, însă e numai vibrarea  
de transparente a ideii, cu infuziile  
onomatopeice (monotonia) ale somnu-  
lui. Nu mai puțin cuvintele se pot  
înariipa, ritmul devenind suav, melan-  
colia imaginii învingînd timpul: „Și  
totuși țărîna frumoasă și moartă, /  
De racla ta razim eu harfa mea  
spartă...“ (**Mortua est!**). Iar expresivi-  
tatea poetizîndu-se, cu patină mitolo-  
gică, vină groasă de poezie, cu suflu  
de epos: „Biblia ne povestește de Sam-  
son, cum că muierea / Cînd dormea,  
tăindu-i părul, i-a luat toată puterea /  
De l-au prins apoi dușmanii, l-au legat  
și i-au scos ochii, / Ca dovadă de ce  
suflet stă în piepții unei rochii...“  
(**Scrisoarea V**). Verbul pornind curge-  
rea sa fluvială, de meandre volup-  
tuose, fluiditatea sonoră a celui „Ven-  
nus Anadyomene“ prelingîndu-se pe  
undirea lui „lăcrimoasele ei gene“, în  
umflarea lui „mai mîndră“ și revăr-  
sindu-se în „haosul uitării“, ca apoi  
curgerea să se transforme în unde e-  
gale și rapide, în „oricum orele alerge“,  
întregul fiind de un echilibru supe-  
rior, de o armonie a imaginii și so-  
nului, de un debit expresiv ce se joacă

între largi maluri și spumoase cata-  
 racte : „...Așa că, închipuindu-ți lăcri-  
 moasele ei gene / Ți-ar părea mai  
 mândră decît Venus Anadyomene, / Și  
 în haosul uitării oricum orele alerge...“  
**(Scrisoarea V)**, pentru ca, în **Scrisoa-**  
**rea III**, virtuozitatea expresivă, reto-  
 rica de înflăcăări romantice și sa-  
 tiră pleznind de veninuri să triumfe  
 pînă la despuierea poeziei, acele va-  
 luri de versuri, acele scînteieri infa-  
 matoare cucerind imaginația și, de-  
 părțind-o de lirism, să-i dea alte sa-  
 tisfăcții estetice și morale. Impetu-  
 zitatea viziunii, grandoarea ei exte-  
 rioară, cu o tehnică a gradării și în-  
 văluirii impresionante, ce fac marele  
 discurs — urnirea armadei de sunete.  
 dizolvă în cele din urmă imaginea în  
 haosul vibrant al elementului, în mu-  
 zica naturii, în foșnirea plină de glasul  
 duhurilor, al codrilor de stejari : „...Iar  
 în inima lui simte un copac cum că  
 răsare, / Care crește într-o clipă ca în  
 veacuri, mereu crește, / Cu-a lui ra-  
 muri peste lume, peste mare se lățește,  
 / Umbra lui cea uriașă orizontul îl  
 cuprinde, / Și sub dînsul universul în-  
 tr-o umbră se întinde, / Iar în patru  
 părți a lumii vede șiruri munții mari,  
 / Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii  
 seculari... (...) Răspîndindu-se în roiuri,  
 întind corturile mari... / Numa'n za-  
 rea depărtată sună codrul de stejari“.

Dacă Eminescu, conștient de talentul  
 său expresiv, de verva sa industriosoasă,  
 se joacă, în sugerarea monotoniei li-  
 rice somnifere, a murmurului lăuntric  
 al ființei sale poetice, cu sonurile, în-  
 tr-o adevărată provocare a limbajului :  
 „Cu murmurele lor blînde, un izvor  
 de horum-harum, / Cîștigînd cu clipo-  
 ceală nervum rerum gerendarum, / Cu  
 evlavie adîncă ne'nvîrteau al minții  
 scripet, / Legînd cînd o planetă cînd  
 pe-un rege din Egipt. **(Scrisoarea II)**,  
 ultimele două versuri fiind de o ono-  
 matopee extrem de fină, monotonă,  
 vraja curgerii haosului în lume, el o  
 simte, o aude în viziuni a căror mu-  
 zică e lăuntrică și al căror sens spi-  
 ritual merge la cosmogonia începutu-  
 lui, la noaptea-mumă (din care se re-

varsă noianul cosmosului actual : „...de  
 unde vine și unde merge floarea, /  
 Dorințelor obscure, sădite în noian?“  
 — **Împărat și proletar**, și spre care se  
 îndreaptă așadar și gîndirea sa meta-  
 fizică) : „...Pe cînd nu era moarte, ni-  
 mic nemaritor, / Nici simburul luminii  
 de viață dătător, / Nu era azi, nici  
 mine, nici eri, nici totdeauna, / Căci  
 unul erau toate, și totul era una ; /  
 Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lu-  
 mea toată / Erau din rîndul celor ce  
 n-au fost niciodată / Pe-atunci erai Tu  
 singur, încît mă-ntreb în sine-mi...“  
**(Rugăciunea unui dac)**.

În aceste versuri se recunosc, pre-  
 cum în marmora idealului Eminescu,  
 trăsăturile olimpice maioresciene, ca  
 formă, ca pondere, ca puritate logică  
 a ideilor, cuprinzînd viziunea poetică,  
 atenuînd însă vizionarismul, domolind  
 flacăra de diamant a ideii poetice. În  
 locul haosului care „doarme în sine“,  
 Demiurgos ce plînge în singurătatea  
 lui ontică, doar o desfășurare poetizată  
 a ideii despre începuturi, desigur cu  
 puterea incantatorie a versului emi-  
 nescian, dar fără fulgerația imaginii,  
 acel plîns sacru al solitudinii dintii,  
 somnul pătruns de plînsul tuturor tre-  
 zirilor din istorie, din lume.

O putere demiurgică primordială,  
 prin actul de creație a cosmosului, a  
 pornit și urnirea, zumzetul haotic, mu-  
 zica nebuloasă, purtătoare a somnului  
 din care izvorăsc și în care curg toate,  
 — și care sună în urechea eminesciană,  
 de acolo transmîndu-se, prin versurile  
 lui, în auzul nostru prins de neguri de  
 vrajă : „El singur zeu stătut-a nainte  
 de-a fi zeii, / Și din noian de ape pu-  
 teri au dat scînteii... / În vuietul de  
 vînturi auzit-am al lui mers / Și-n glas  
 purtat de cîntec simții duiosu-i vers,  
 / Și tot pe lîngă-acestea cerșesc înc-un  
 adaos : / Să-ngăduie întrarea-mi în ve-  
 cinicul repaos !“ **(Rugăciunea unui dac)**.

Eminescu simte o deosebită atracție  
 față de golul dintii, căruia el îi dă  
 o materialitate a voluptuoasei confuzii,  
 întunericul fiind compact cuprins în  
 propria-i tenebritate, plenitudinar, în-  
 tr-o odihnă și o pace densă, ca o ab-

sență încărcată de magnetismul ei, grea de magnetismul neantului său propriu, ce reprezintă de fapt năzuința de totdeauna a poetului însuși, sfișiat de durerile existenței pe pământ, în lumea de „patemi“ — această odihnă scufundată în golul ei misterios și paradoxal plin de sine, avînd ceva din perfecțiunea imobilității eleate (în **Se bate miezul nopții** tocmai neodihna, veghea, contemplația dureroasă, încercă o figurare eleată a gândirii, abstracțiunea de gheață purtînd sigiliul scepticismului eminescian: „Ci cum-păna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă) și imaginile, concretul lor de masivitate a hăului, „genuinea“, „apa“, semnifică tocmai partea de voluptate a viziunii, scufundarea, amnioticul cosmicității: „...La'nceput pe cînd ființa nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință / Cînd nu s-ascundea nimica deși tot era ascuns, / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns, / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare făr'o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază. / Umbra celor nefăcute nu'ncepuse-a se desface. / Și în sine împăcată odihnea eterna pace!“ (**Scrisoarea I**). Dar acea stare, de adîncire la straturi mai joase chiar decît somnul, la torpoarea neantului pur, aceea „lipsă de viață și voință“, căruia Eminescu deși îi dă și acum, un contur imagistic, o materialitate metaforică, vizionară, totuși — spre deosebire de viziunile tărîmului plutonic, unde apărea paradisul morții, fie ca un imperiu de nisipuri etern mișcătoare, fie ca văi de vis, ca păduri cu crengi vrăjite, în care cîntă, la suflul eolic, harfele îngerilor — îmbracă de astă dată o formă abstractă, golită de mitos, mai teoretică, gândirii poetice substituindu-i-se gîndirea metafizică, și partea poeziei rămîniînd doar tehnica,

și odată cu ea încetează viziunea muzicală (sunetul ascuțit și steril al neantului, uruitul fumegos al haosului, starea informă a golului, a nopții, a misterului ce se devorează pe sine, perfect ca șarpele simbolurilor ofitice) și o altă muzică se aude, a negurilor cosmice care se desfac, a stihiiilor născîndu-se din neant, a galaxiilor ce aprind cu focul lor „surele văi de haos“; e muzica unui magnetism dezlănțuit, dorul nemărginit al existenței: „De-atunci negura eternă se desface în fășii / De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii... / De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute / Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit, / Sînt atrase în viață de un dor nemărginit“ (**Scrisoarea I**).

Aducerea la numitorul muzicii a viziunii eminesciene despre haos și începuturile cosmosului, a căuta această muzică, ecourile ei, în orice forme ale poeziei lui Eminescu, a considera plasticitatea marmorei de foc erotice, din visurile poetului, ca o altă formă, de „materie“ grea, de gheață albă, a aceleiași muzici care sună în neant și care străbate haosul, nu este de loc o exagerare. Auzul lăuntric al lui Eminescu era un organ evasi-mistic: „...Setea liniștii eterne, care-mi sună în urechi...“ (**Scrisoarea IV**). Precum magnetismul sonor, care trece de fapt limitele înguste ale tehnicii, și care ține de incantația nedefinibilă, de farmecul ascuns, vizionar, dă versului eminescian pregnanță, atunci cînd el se joacă cu ideile, ca cea de neant, de noapte primordială: „...Astfel într-a vecinicieii noapte pururea adîncă...“ sau: „...Și în noaptea neființei totul cade, totul tace...“ (**Scrisoarea I**). Mereu relevîndu-se năzuința poetului spre golul prim, spre odihna metafizică, spre starea de magnetism nebuloș, ce e un fel de extincțiune plină, voluptoasă, ca somnul lumii: „...Sînt însetat de somnul pămîntului s'adorm...“ (**Apari să dai lumină**).

Chiar în starea de spleen, de amintire dureroasă a trecutului, de despuiere a existenței de farmecele vieții, atunci când timpul ia o creștere de spaime și întunericul nu e noaptea de uitare și voluptate, noianul metafizic, ci tenebra morții comune, a singurătății morale (acel „măntunec“ sună biografic, e ca o pecete pe destinul nefericit al poetului pe care gândirea l-a trădat), prin dulceața de tristețe a versurilor curge un fir de haos, o fibră magnetică din marele trunchi al vrăjii eminesciene: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n'or să vie iară, / Căci nu măncintă azi cum mă mișcă / Povești și doine, ghicitori, eresuri... // ... Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește'n urma mea... măntunec!“ (**Sonet VI**). Fiindcă voluptatea morții, viziunea ei demonică, încoronează poezia lui Eminescu: „O umbră dulce, vino mai aproape — / Să simt plutind deasupra-mi geniul morții / Cu anipi negre, umede pleoape“ (**Oricite stele**).

★

Melancolia generală eminesciană, gândirea dureroasă a nopții, care învăluie și pătrunde romantismul poetului, care dizolvă simțirea în dulcele-amar al luminii de lună, acel cosmos voluptuos îndurerat sub stigma lunii, crește dintr-o voluptate mai restrânsă, mai intimă, din suavitatea ostentivității din crepuscul, singurătatea de seară care, toropind celelalte antene ale vieții, lasă auzului o acuitate ce apoi își creează fantasma metafizică, timpul interior îmbrăcînd „visul neființei“: „Cînd cu gene ostentive sara suflu-n luminare / Doar ceasornicul urmează lungă-a timpului cărare; / Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie / Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, / Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri pe care însă le simțim ca-n vis pe toate“ (**Scrisoarea I**).

În focul selenar, în recea combustione a realului, se întîlnesc acum

timpul punctat de sonul ceasornicului și „noaptea amintirii“, timpul ei dolorific, numenul de vis. E singurătatea măsurată în auz, relevată sie-și prin incantarea urechii, un plictis de vrajă care obnubilează lumea, o muzică a solitudinii făcută din sonorile ce sînt ca o eroziune a realului: grieni, șoareci, și care din acest lent proces de neantizare dezlănțuie melancoliile ce-și organizează arhitectura lor de umbre: „În odaie prin unghere / S-a țesut paianjenis, / Și prin cărțile în vravuri / Umblă șoarecii furis. // În această dulce pace / Îmi ridic privirea-n pod / Și ascult cum învelișul / De la cărți ei mi le rod. // ... Dar atuncea grieri, șoareci / Cu ușor mărunțul mers, / Re-aduc melancolia-mă, / Iară ea se face vers“ (**Singurătate**).

Cea mai deplină formă a acestui motiv eminescian se găsește în **Melancolie**, poem tipic romantic însă mai complex, cu sugestii ale sensibilității moderne. Întîi e o viziune mortuară a „monarhului nopții“, sub arcurile azurului de stele, deschise printr-o poartă de nori, moartea lunatăcă întinzîndu-se peste pămîntul învelit în brumă de toamnă, ruinele bisericii, cîmpul solitar, crucile țintirimului, cucuvaia sură, totul în reflexe, în scînteieri ce sînt punți spre tărîmul misterelor terifiante. Apoi acea muzică, ale cărei subtilități, ale cărei virtuți de somnolaritate și visătorie fac caracteristica lui Eminescu, jocul de sunete care trece de la iluzionarea stranietăților romantice: „Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca, / Și străveziul demon prin aer cînd să treacă / Atinge-noct arama cu zimții-aripei sale / de-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.“ „...Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul — / Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul...“, la fascinarea auzului lăuntric, la stupeficerea sa prin sonorile care izolează de lume, care o absorb în mecanismul lor microcosmic, care lasă pînzele cenușii ale plictisului să înfășoare sufletul și să-l închidă,

mumificat, în crusta neantului :  
„...Drept preot toarce-un greer un gând  
fin și obscur. / Drept dascăl toacă  
cariul sub învechitul mur.“ „În van  
mai caut lumea-mi în obositul creer, /  
Căci răgușit, tomnatec vrăjește trist un  
greer; / Pe inima-mi pustie zadarnic  
mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul  
încet într-un sicriu“.

Versurile care urmează împingînd  
lirismul la adevărată comoțiune, într-o  
expresie de simplitate și patină arha-  
ică: dedublarea între existențialitate  
și istoricitate, spre dezolarea profundă  
a ființei umane însăși. Nu e un spleen  
de noapte sau de toamnă, nu e doar  
revărsarea „varului“ de lună, care stîn-  
ge viața și o îmbracă în haina crudei  
purități, nici infuziunea aburului mor-  
bid care înmoaie și înfrigurează, ci  
melancolia fundamentală și tragică,  
torpoarea de gheață a singurătății: „Și  
cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare  
că e cură / Încet repovestită de o  
străină gură, / Ca și cum n-ar fi  
viața-mi, ca și cînd n-ași fi fost“.

În eterurile plutonice, în neantul  
paradiziac de acolo, ce era o magie a  
neantului, starea de beatitudine amară  
se provoca de asemenea prin incanta-  
rea auzului, dar era o muzică de în-  
geri ce se roagă, castitatea lor umplînd  
spațiile siderice, ca tot atîtea punți de  
moralitate demonică (acea blîndețe  
tristă a inginerilor-stele). În zona neptu-  
nică, în legalitatea formelor naturii și  
a naturii morale a omului, neantul  
se cucerește existențial, prin muzica  
plictisului de vrajă, ca o apă cenușie  
care invadează lumea și o înneacă,  
dînd singurătății nu aură metafizic-  
poetică, în plenitudinea viziunii, ci un  
accent fizic, material, zguduitor și a-  
troce. Vizionară, melancolia din ete-  
rurile plutonice străbătea lumea spi-  
ritului, o demoniza, în timp ce această  
melancolie, deși ca substanță spirituală  
mult mai diluată, e plină de patos, ca  
sentiment, ca stare a **înstrăinării** de  
sine; în imaginea vieții ce „cură re-  
povestită de o străină gură“ se stră-

vede parcă o clepsidră care măsoară  
timpul și prin aceasta anulîndu-l, ce-  
nușa neantului rămînd viziune pură,  
goală în sine, dacă se poate spune;  
viziune ce se devorează pe sine. Mi-  
tosul neantului se substituie acum cu  
trăirea lui subiectivă.

★

Scriind undeva despre „Lumea lui  
Schopenhauer, ca reprezentare și vo-  
ință“, Jean Paul o compară cu „marea  
melancolică a Norvegiei, care în obscu-  
ritatea țărminilor de stînci abrupte nu  
oglindește niciodată soarele, ci numai  
— în adînc — cerul înstelat al zilei,  
pe care nu-l străbate nici o pasăre și  
nici un nor“. E o viziune în dezolarea  
stimmungului schopenhauerian și ea  
are izbitoare asemănări cu stimmungul  
dezolant al viziunii lui Eminescu din  
**De cîte ori iubit**: „De cîte ori, iubit,  
De noi mi-aduc aminte, / Oceanul cel  
de gheață, mi-apare înainte; / Pe bolta  
alburie o stea nu se arată, / Departe  
doară luna cea galbenă o pată; /  
Iar peste mii de sloiuri de valuri re-  
pezite / O pasăre plutește cu aripi  
ostenite, / Pe cînd a ei pereche nainte  
tot s-a dus / Cu-n pîlc întreg de pă-  
sări, pierzîndu-se-n apus“, (deosebinile  
dintre cele două tablouri nu fac decît  
să accentueze lirismul lor comun, de  
pustietate și dezolare: constelația rece  
și indiferentă, pe cerul de gheață, ori  
pata galbenă a lunii pe bolta fără-  
nădejde; solitudinea înfiorătoare a ce-  
rului lipsit de viață, oni pasărea oste-  
nită în zarea morții eterne). Pentru a  
descoperi fecunditatea în adevăr lincă  
a filozofiei lui Schopenhauer în opera  
lui Eminescu, dincolo de versurile care  
includ în ritmica lor formulări prea  
teoretice, pentru a stabili corespon-  
dențe și afinități, ca și distingeri și în-  
depărtări, chiar în structura, în sub-  
stanța emoțională din care izvorăște  
lirismul, se pot scoate în evidență și  
supune unei analize speciale cîteva  
poezii care alcătuiesc, în felul lor, o  
unitate, un adevărat ciclu eminescian  
sub pecetea stimmungului relevant mai



sus: **De cîte ori iubito, Apari să dai lumină, Despărțire, Din valurile vremii, Nu mă înțelegi și O, mamă.** Aceste poezii au în comun așadar nu numai motivul erotic, în infiltrația lui cea mai amară, ci și forma de moian liric ostentiv-monoton, provocînd înțeșoșarea imaginației și somnolența. Le cuprinde în fine pe toate, viziunea din care fiorul liric pornește și care este stimmungul pe care Jean Paul l-a descris pentru filozofia lui Schopenhauer. O dezolare mai adîncă decît iubirea — deși la Eminescu ia figurări în sensul erosului — și totuși încă lirică, nu metafizică. În **De cîte ori iubito**, peisajul nordic, pustietatea și nemîșcarea în care se unesc sloiurile mării și negurile cerești ce le veghează galbena lună ireală, stolul fugar și pasărea pierdută, căreia i se frîng de deznădejde aripile și se lasă înghițită de acest pustiu, creează, ca viziune, fondul emoțional obiectiv, în care se împlință, la sfîrșit, enunțarea lirică propriu-zisă: „Sîntem tot mai departe deolaltă amîndoi / Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț, / Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți“, dar care, la rîndul său, nu face decît să arunce înapoi, asupra viziunii obiective, o undă de și mai sfîșietoare emoție, încît între final și perspectiva pur lirică a începutului „De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte“, pe de o parte, și viziunea obiectivă a oceanului dezolării, se produce un joc de osmoze, ce atînge zonele cele mai sensibile ale inimii. Colaborarea dintre planul subiectiv și cel obiectiv lasă de fapt întreaga poezie într-o obiectivitate bogată în lăcrimare și de aceea foarte aproape, cu toată implantarea motivului erotic, de viziunea jeanpauliană a filozofiei lui Schopenhauer. Că totuși, la Eminescu, erosul are importanța sa deosebită, se poate constata nu numai din treptele lirice ale celorlalte poezii din seria comună, dar chiar din simburile ascuns în viziune, așa cum ne revelează un fragment din lungul poem

postum **Diamantul Nordului.** Acolo, „o mîndră femeie s-arată călare“ în dumbravă și apariția ei e un mare foc senzual: „În părul ei negru lucesc amorțite / Flori roși de jăratec frumos încilcoite“. Încărcată de nestemate, pare sălbatecă, ochii albaștri, „bogați de întunerec“, sînt păgîni, himerici, sub fruntea de ceară, încît codrii, apele, lumea toată se cutremură de vraja dulcetii lor; însă cînd farmecul se dizolvă, demonica arătare piere în viziunea Nordului de gheață și episodul se încheie cu o imagine identică celei din **De cîte ori iubito**: „Pe ceruri în neguri o stea nu s-arată / Departe doar luna — o galbenă pată“ (IV. 329).

Mai departe, în **Apari să dai lumină**, motivul erotic se desface deplin, și doar în miezul său, viziunea obiectivă, peisajul dezolării, se schițează înainte de a se topi în lirism: „Ca iarna cea eternă a nordului polar / Se-ntinde amorțirea în sufletu-mi amar, / Nimic nu luminează astei pustietăți, / Doar sloiurile par ca ruine de cetăți / Plutind de asprul viscol al morții cel de veci...“. Jocul dintre subiectiv și obiectiv a dispărut, rămînînd doar o alternanță de lumină și umbră: „Tu ramură-nflorită... pe visul meu te pleci! / ...Pustiul și uritul de-apururi mă cuprind“. Iar „filozofia“, meditația lirică, irumpe în **Despărțire** („Să cer un semn iubito, spre-a nu te mai uita?“), întii sub masca imaginii heraclitiene: „...Tot alte unde-i sună aceluiași pîrîu...“ apoi în sens schopenhauerian deschis: „...Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți...“ acest din urmă vers, de o viziune sublimată și grea de lirism, oglindind exact cerul pustiu care se răsfrînge în apele pline de întuneric de pe țărmul Norvegiei...

Ceea ce în zona plutonică era mitos al Nordului, în figurări nu numai ale mării de gheață, ale pustietății albe, dar un adevărat tărîm de palori veșnice sub stăpînirea Regelui Nord, titanică încarnare a elementului polar, cu

fața lui pală, cu vocea plînsă, dedesubtul imperiului său de ger și troiene ascunzîndu-se Valhala palatelor lichide, cu Odin și cu titanii daci, mormîntul feeric de sub ape, unde își caută mîntuirea deznădejdea lui Orfeu, acele viziuni încărcate de mitos se pierd și devin peisaj cu infuzii de lirism, stimmung schopenhauerian. Mitosul s-a dizolvat în apă de elegii.

Cînd Eminescu invocă după aceea, în **Din valurile vremii**, iubită purtată de undele, oglinzi de noapte, ale uitării („Din valurile vremii, iubită mea răsai...“), ea e o umbră trecătoare, proiecție a unui vis, așa cum prevede meditația gînditorului pesimist. Din același dureros sentiment al trecerii izvorînd și fluviul de versuri al poeziei **Nu mă înțelegi** („În ochii mei acuma nimic nu are preț“), unde poematizarea apare ca un act luminos de nemurire, în curgerea fără fine a întunericului și deci, conform lui Schopenhauer, odihnă a contemplării într-un pustiu neîntrerupt al suferinței: „...cuvinte cumpănind / Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind, / În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec, / Să-mpiedic umbra-i dulce de-a merge-n întunec.

După cum **De cite ori iubită** era un joc de planuri lirice duble, de o rară finețe, **O, mamă**, duce — peste rafinamentul de planuri — viziunea însăși la o complexitate, la o profunzime și la o mare potență lirică. De data aceasta planurile nu sînt în subiectiv și obiectiv, ci jocul este chiar de viziuni distincte într-un singur plan subiectiv. Căci viziunea mamei moarte și cea a iubitei se deosebesc cu desăvîrșire, deși le îmbracă aceeași vrăjire lirică, emoțiile sînt perfect distincte, cu toate că țin de același sentiment al morții, iar la sfîrșit, topirea în moarte atît a imaginilor dragi cit și a propriului eu al poetului, învăluie întreaga poezie într-o tonalitate atît de profund eleagică, sfișietoare prin nuanțatul leit-motiv final al strofelor,

încît se poate spune că niciodată liris-mul n-a fost mai coplesitor, într-o undă care strălucește de veninul apelor sale. Impresia adîncă vine desigur din curgerea elementic naturală a morții, căreia îi corespunde curgerea imaginilor în repetatele lor fețe, precum în însăși filozofia heracliteană a lui Eminescu: „Tot alte unde-i sună aceluiași pîriur sau „Căci a voastre vieți cu toate sînt ca undele ce curg / Vecinic este numai riul; riul este demiurg“, veșnică fiind moartea, iar undele versurilor, din cauza timbrului lor de plîngere, ajungînd să aibă substanță de lacrimă.

Invocarea primă readuce, în imaginea maternă, haosul, materializarea neantului: „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi...“ în timp ce chemarea din moarte recurge la muzica misterioasă a elementului naturii: „...Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi...“ Tot plînsul naturii, legănarea amară de valuri de crengi, sugerînd curgerea heracliteană a morții: „Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt / Se bat încet din ramuri, îngîină glasul tău... / Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu...“. După acest impuls de unduire, e de ajuns ca, în finalul celei de a doua strofe, în care invocarea iubitei la mormîntul poetului provoacă o straniu de dulce resimțită schimbare a viziunii din strofa anterioară, leit-motivul să readucă, sub formă gradată, senzația legănării, a curgerii în moarte: „Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu“. Pentru ca, la sfîrșit, în reunirea trupurilor moarte ale celor doi amanți, în voluptatea aceasta întunecat-erotică, ce mai poartă în amarul ei dulceața sfișietoare a dorului matern (nu este dragostea care neantizează, nu este voluptatea combustiei totale, ca în tragicele amoruri, ci erosul și moartea ca două entități complexe și egale) să se audă muzica apei care e însăși lacrima lumii și simbolul trecerii: „Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu“.

Semnificația excepțională a poeziei **O, mamă...** nu stă deci numai în amestecul celor două erosuri, care dă fiecăruia din ele o dimensiune mai profundă, o umanitate mai misterioasă, — și de aceea senzația ciudată, innoitor lirică — ci și în intuiția morții universale, aici lustral concepută, în acea apă care curge și spală materia, spală și erosul, lăsându-l pur, dureros și etern, ca și moartea care-l visează (Într-o poezie a lui Eichendorff, **Heimweh**, vraja ce doarme în copacii din grădina părintească îl face să cinte

noaptea și — departe de casă — poetul aude chemarea lor, gândul îi zboară la fratele rămas acolo, se visează împreună cu el rătăcind, mină în mină, pînă cînd, osteniți, îngenunchează la mormîntul tatălui, prinși de farmecul străvechiului cîntec. Dar la Eminescu nu e nici dorul de patria depărtată, nici dorul de părinți, de casa natală, de iubita pierdută, ci senzualitatea amară a vieții și vraja întregitoare a morții).

(continuare în numărul viitor)

## Șerban Cioculescu: „Variatăți critice”\*)

de Al. Piru

**C**unoscut ca unul din criticii de prestigiu, alături de Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu, ai epocii dintre cele două războaie mondiale, ca biograf și editor al lui Caragiale, alături de Paul Zarifopol, ca istoric al literaturii române moderne, ca autor al celei mai bune monografii despre D. Anghel și ca exeget superior al poeziei lui Tudor Arghezi, Șerban Cioculescu, astăzi cu o activitate în domeniul literelor de peste patru decenii, își adună în masivul volum de **Variatăți critice** o seamă de studii publicate mai ales în ultimii zece ani, extrem de prețioase sub raportul investigației și al analizei și reprezentative pentru personalitatea umanistului contemporan.

Personal încă de la debut, refuzând orice patronat, evitând în chip consecvent afilierea la curente antidemocratice și cultivând totdeauna prietenia cu spiritele capabile să discearnă valorile, fără sacrificiul obiectivității sau al opiniei proprii, Șerban Cioculescu și-a creat în vremea din urmă un gen al său, care, desprins din eseistica franceză (de la Montaigne la Valéry), urmează îndeosebi căile stilisticii clasice, fără vreo legătură cu așa-zisa critică nouă, structuralistă, fie în deshumări de texte rămase necunoscute, fie în marginalii la aspecte mai puțin

relevate din operele capitale. De cele mai multe ori „varietățile” sînt prin urmare niște comentarii filologice originale, urmărind valoarea estetică de la arhivă pînă la cuvînt. Limitînd pe cît posibil rolul fanteziei în critică Șerban Cioculescu optează pentru cercetarea minuțioasă și pentru analiza la rece a fenomenului literar, detectat și scrutat cu pasiune, dar și cu acribie. Rezultatul este un număr de contribuții la istoria literaturii române de cel mai mare preț. Nu ignorăm în același timp însușirile stilistice ale autorului însuși, însușiri care-l situează la apreciazabilă distanță de istoriograful de tip Bogdan-Duică și în vecinătatea lui G. Călinescu ori Tudor Vianu. Cu G. Călinescu, Șerban Cioculescu are comune ironia și gustul detaliului pitoresc, cu Tudor Vianu plăcerea evocării sau a determinării „artei” scriitorilor. Cu excepția unei oarecare malignități, care însă ia în chip corect drumul polemicii de idei, Șerban Cioculescu nu are orgoliul persoanei sale și, comentînd, nu se expune pe sine, ci operele, într-un remarcabil efort de interpret supus la obiect. El are așadar nu numai „bossa”, dar și ținuta ireproșabilă a istoricului literar imparțial, științific.

Trebuie să mai observăm apoi că Șerban Cioculescu nu s-a cantonat într-o anumită perioadă a istoriei literaturii și că se mișcă tot atît de lesne

\*) București, E.P.L., 1966.

în perioada veche ca și în cea modernă și contemporană, pretutindeni la fel de avizat și competent. Volumul începe cu cele mai vechi vestigii de literatură pe teritoriul României (cu **Tristele** și **Ponticele** lui Ovidiu) și se închide cu un studiu despre metafora stepei în două variante argheziene. Aproape o sută de pagini sînt consacrate literaturii române din perioada veche, o sută de pagini perioadei moderne, o sută perioadei marilor clasici și aproape două sute de pagini literaturii române din secolul XX. Toate studiile sînt interesante și de o valoare egală; dacă aș fi totuși pus să aleg, atunci m-aș opri la însemnările pe marginea unui capitol de manual despre Eminescu, la studiul despre C. Hoșaș prezentat ca „un clasicist baroc“, la amintirile despre N. D. Cocea și Al. O. Teodoreanu, la recenzia **Mențiunilor de istoriografie literară și folclor** de Perpessicius și la articolele despre caracterul inovator al prozei argheziene. Acestea, și observațiile despre ironie în opera lui Caragiale, mi se par cele mai pătrunzătoare și mai inspirate și nici un istoric literar nu va putea să treacă peste ele, să nu găsească în ele o sugestie sau un punct de plecare pentru un studiu viitor. Ceea ce nu înseamnă că cititorul dornic de a se instrui, a se documenta sau chiar numai a se amuza n-ar găsi numeroase satisfacții și la lectura celorlalte studii din volum, generoase din toate unghiurile de vedere.

Nu-mi revendic înțietatea de a fi susținut că istoria literaturii române trebuie să se înceapă cu opera exilatului de la Tomis. Eu am spus că am fi îndatorați la aceasta, mai cu seamă dacă s-ar descoperi versurile scrise de Ovidiu în limba geților, dar convin că un motiv tot atît de întemeiat sînt și **Ponticele**. Natural, lucrul e și mai potrivit într-o culegere de studii care n-are obligația de a stabili serii și filiații literare.

La autorii din perioada veche a literaturii române, Șerban Cioculescu nu este preocupat exclusiv de fenomenul

literar. Articolul **O sărbătoare a cărți românești** comemorează patru sute de ani de la apariția **Tetraevangelului** lui Coresi, în care se descoperă o traducere „**remarcabilă ca monument de limbă, pe alocuri foarte frumoasă, dar și cu scăderi surprinzătoare, cu frecvente eclipse ale sensului și cu nonsensuri destul de numeroase**“, un text care „**lasă impresia categorică a inegalității**“. Judecata o socotim în general justă și temeinic argumentată, cu toate că, scriindu-și articolul în 1961, autorul n-a avut posibilitatea să folosească ediția **Tetraevangelului** lui Coresi îngrijită de Florica Dimitrescu, publicată doi ani mai tîrziu (**Tetraevangelul tipărit de Coresi, Brașov, 1560—1561, comparat cu Evangheliarul lui Radu de la Mănăcești**, București, E. A., 1963, text transliterat, facsimile și indice de cuvinte). Un manuscris de **Evangheliar** mai vechi decît cel atestat de scrisoarea vlădicăi Gheorghe din 1559 este **Evanghelia moldovenească**, semnalată în corespondența lui Nicolae Pfluger din 1532, pe care voia s-o editeze un doctor, adept al luteranismului.

În legătură cu cronicile muntene, se fac bune observații stilistice, identificîndu-se cu ingeniozitate fenomene singulare de polisemie sau amfibolie și elemente de lexic expresive. Personal n-am însă nici o certitudine că **Letopisețul cantacuzinesc** ar fi de Stoica Ludescu, iar **Letopisețul Bălenilor** nu e cu siguranță de Radu Popescu, cronicarul oficial al lui Nicolae Mavrocordat, om dintr-o altă generație și adversar al lui Grigore Băleanu, care umbla cu „ficlesug“ împotriva lui și a domnitorului să închine țara împăratului nemțesc (Băleanu și alții fac „sfaturi vrednice de rîs“ și se întorc de la Sibiu „ca niște cîini cu coadele între picioare“).

Și la Dimitrie Cantemir se fac interesante considerații despre stilul **Hronicului**, dar n-aș subscrie la observația că Radu Albala este un traducător din **Vita Constantini Cantemirii** mai bun decît predecesorul său, editor și traducător (N. Iorga!).

Studiile despre Neculce, în fine (**La bicentenarul lui Neculce, Ion Neculce și Cantacuzinii**), aduc prețioase contribuții în legătură cu categoria socială și sensibilitatea de castă a cronicarului, cu abitudinea sa față de politica de stat a domnitorului, cu filozofia-i providențialistă, cu modul în care apar la el raporturile de clasă, regimul fiscal și mai ales parțialitatea în relatarea faptelor. Neculce „amestecat“ de ciocoi la 1739, ca tânărul Voltaire „bastonat“ de vafeții cavalerului de Rohan în 1725, e o imagine sugestivă. Ambele studii ar fi câștigat dacă autorul le-a fi adus la zi sub raportul citatelor cu ediția din 1960, mult îmbunătățită față de cea din 1942 a lui Alexe Procopovici.

De o amplă restituire se bucură **Întia noastră comedie originală: Sfatul familiei de N. Dimachi**, descoperită și editată pentru prima dată de Șerban Cioculescu. La bogăția documentației se adaugă savoarea comentariului critic. Zmărăndița e „femeia simțurilor, cu excepția celui moral“, Vasilică Nasmare compensează lipsa frumuseții prin argumentul cu care „mulțumește“ pe Marghioala, Lupu nu întrunește condițiile amantului ideal dar „a știut să corespundă o dată și bine“.

De la faza de tranziție spre literatura modernă comentariile trec direct la **Armoniile intime** din 1857 ale lui Alexandru Sihleanu, poet mort la 23 de ani de dalac sau morvă, un „dolorist“, adică un romantic cu voluptatea suferinței, care n-a avut vreme să se emancipeze de modele, și la George Crețianu, întâiul deținător, înainte de Sihleanu, al epitetului „liră de argint“ într-o variantă la **Epigonii**.

Exact 40 de pagini sînt închinată familiei memorialistului G. Sion, mai întâi ascendenței, apoi paharnicului Constantin Sion, arhondologul, operei sale și centenarului morții, în fine paharnicului Costache Sion, fratele arhondologului. Sionestii ar fi fost „niște ambițioși, victime ale unor veleități excelsioriste“, din cînd în cînd cu norocoase „accidente scriitoricești“ și un

talent „embrionar“, mai ales omonimii Constantin și Costache.

În ciuda lungimii lor, demonstrațiile criticului, în totul convingătoare, oferă o lectură delectabilă.

Eruđiția filologică permite lui Șerban Cioculescu îndreptarea, adesea ingenioasă, a lecțiunilor greșite dintr-o ediție de documente de Ion Ghica (**dălcauți** în loc de **doleanți**) și nimerită adnotare (**ai leaaf** adică **High-life**). Se dă aici pe față vechea pasiune de editor critic care simte nevoia de a merge la manuscris, chiar cînd rezultatul controlului e modic.

Neevitînd micile contribuții de istorie literară, precum nota privitoare la „cea mai veche poemă românească“ (**Anul 1871** de V. Rugină), Șerban Cioculescu e un excelent analist de aspecte parțiale, din perspectiva întregului. Observațiile sale asupra amănuntului semnificativ sînt dintre cele mai pertinente și rareori li s-ar putea obiecta o inadvertență. De pildă, în articolul **Ion Creangă artistul**, verbul **a se slăvi** „cu înțelesul, la nota cea justă, pe un portativ mai jos, a se lăuda“ este în realitate verbul **a se stăvi**, cu înțelesul (vezi glosarul ediției Kirileanu) „a se așeza, a se stabili într-un loc“ (v. sl. **staviti**). Sînt în întregime de acord cu interpretarea sensului nuvelei **Moș Nichifor Coțcariul**, „pipărată“ într-adevăr, „orice ar spune... G. Călinescu“ (eu am zis: licențioasă), dar nu cred că Ion Creangă era „un poet“, iar eroul său un om cu sentimentul naturii „mai mult decît se cade unui harabagiu“. Creangă fiind, ca și moș Nichifor, un țaran, oricît de artist, nu vede niciodată natura decît sub aspect economic. Ce poezie se include în istoria cu balaurul care, după ce s-a înfundat în pădure și a ros toată coaja copacilor, a crăpat, sau, în altă versiune, nutrit cu lapte de vacă neagră, s-a ridicat iar la cer...? E aici un limbaj ermetic, facetios, în doi peri, care ține mai puțin de basm și mai mult de snoavă.

După părerea noastră (ca să răspundem la o invitație a criticului de a

propune o soluție), suferința lebedei din **Ondina** și **Cîntecul lăutarului** de Eminescu se explică prin criza erotică juvenilă. Ondina a fost vizitată de un „june” cu numele de Lin-împărat (prescurtarea din Călin), un zburător, cum se recomandă singur: „**Dar eu nu-s, copilă, decît un amor / Ce arde-n o inimă jună, / Un glas de pe buze aprinse de dor, / O minte pustie, nebună / Și dulce descînt / Pe coarde de-argint, / Cînd palida mea nebunie / Învie.**”

Într-o prefață la proza literară a lui Eminescu și eu am recunoscut în fragmentul **La curtea cuconului Vasile Creangă** mediul copilăriei poetului. Am făcut ipoteza că acest fragment dimpreună cu cel intitulat **Părintele Ermolachie Chisăliță** face parte din proiectul de roman **Aur, mărire și amor**. Cît despre episodul cu moara plutitoare de pe Mureș din **Geniu pustiu**, am susținut și susțin că stă la baza romanului lui Mihail Sadoveanu, **Venea o moară pe Siret**.

Cu privire la succesul traducerii lui Caragiale din Alexandre Parodi, **Roma învinsă (Roma vaincue)**, despre care Șerban Cioculescu a vorbit și în alte împrejurări, nostim este că dicționarele străine, precum **Dictionnaire biographique des auteurs** Laffont-Bompiani, nu-l atribuie de loc autorului francez, socotind piesa originală. Demne de reținut ni s-au pămut imaginea lui Caragiale, „genial discipol al lui Camus, înconjurat de ageamii”, și definiția ironiei lui ca afirmație cu înțeles contrar celui aparent. În analize, criticul concurează cu ironia pe scriitor. Cutare articol de Caragiale e semnalat ca un adevărat sistem de chepenguri, în schița **Cadou...** se constată că „morală burgheză latitudinară s-a lărgit de la triungghi la cadrilater”.

Ironii subtile se află în articolul **O veche revistă craioveană**, aparent despre o colaborare a lui Vlahuță, de fapt despre direcția „etimologist-moderată” a lui G. M. Fontanin de la **Vocea română**, căruia în nr. 1 din 1880 îi dedică o odă N. Cioculescu (1863—1912),

părintele criticului, atunci elev în clasa a VII-a de liceu. Aproape umoristic e articolul **Un presupus pseudonim al lui Coșbuc**, cu dovada că respectivul pseudonim era al lui Șt. I. Iosif.

Am semnalat încă de la început studiul despre C. Hogaș, definit ca un clasicist baroc, în spiritul unui eseu de Eugenio d'Ors, care socotește clasicism stilul civilizației, iar baroc stilul barbariei, la Hogaș creația reprezentînd o fuziune a elementului intelectual, produs al culturii, cu elementul natural, produs al temperamentului, altfel spus o convergență a canonicului cu vitalul, în termeni nietzscheeni: a tipului apolinic cu cel dionisiac.

Trec peste alte articole mai în fugă, remarcînd ici-colo mici maliții (că soția lui Iosif era și ea „scribentă”, că memoria lui Iorga era „mirandolescă”, à la Pico della Mirandola, că Gh. Brăescu a făcut uneori literatură „alimentară” „pentru nevoile coșniței”, ca „le petit pain” de La Fouchardière, că N. D. Cocea era un faun cu chelie schopenhaueriană, că filozoful Camil Petrescu se refugia „în aporie”, că Sadoveanu era vînător și pescar „neutilitar”, că Al. O. Teodoreanu era față de fratele său Ionel ca „un lord alături de un lăutar”, că Ionel Teodoreanu „stăruia în formula ninsorii de petale metaforice” etc.), pentru a mă opri la marginaliile despre stilul lui Perpessicius. Fără a-i nega virtuțile expresive, Șerban Cioculescu manifestă rezerve față de epitete ca **lunolog** (pentru: poet **selenar**), **altitudinar** (pentru: spirit **înalt**), **lacrimal** (pentru: vers **elegiac**), din cauza sensului lor ambiguu. În legătură cu termenul **onomancie**, folosit de Perpessicius în înțelesul operației de descifrare a numelui personajelor în romanele cu cheie, Șerban Cioculescu susține că termenul corect ar fi **onomatomancie**, deoarece „compuşii ou **onoma** nu sînt abreviabili”, dar **onomatomancia** n-ar însemna ghicirea numelor ascunse, ci a destinului implicat în aceste nume. Am gustat anecdota cu studentul care părăsind sala

în timp ce N. Iorga vorbea și, întrebând de profesor cum se numește, a răspuns: — Radu m-a chemat! În hazul unanim, totuși, curios să află cine are dreptate, am deschis faimoasa **Grande encyclopédie illustrée des sciences occultes, publiée en collaboration sous la direction de D. Némoran**, Strassbourg, 1937, vol. II, p. 181, după indice, unde, la capitolul **Des différents moyens divinatoires**, am găsit termenul **onomancie** și următoarea explicație dată de Valentin Bresle: „Fiecare din literele alfabetului corespunde după Kabbală sau pitagorism unei cifre care posedă o valoare simbolică de predestinare. Prin această valoare a fiecărei litere se determină sensul vieții celui care poartă cutare nume și prenume“. În continuare, practica **onomanciei** numită și **astrologie onomantică** este expusă pe larg (p. 407—457) de Marguerite Rey, luându-se ca exemplu numele poetului Frédéric Mistral, prietenul lui Alecsandri, cel adesea apărât cu căldură

de Șerban Cioculescu, ca unicul mare poet clasic dinaintea lui Eminescu, odată aproposito de un episod evocat de Perpessicius (amorul crepuscular al bardului de la Mircești pentru autoarea de biografii romanțate Bianca Marquetti, o **blue-stocking** virginiană — din Virginia, S.U.A.).

Subscriem la opinia că nu este nevoie să micșorăm pe Alecsandri pentru a arăta geniul lui Eminescu, nici de a strivi cu personalitatea lui Arghezi pe aceea a urmașilor imediați ai lui Eminescu: Macedonski și Goga. Ba chiar principiul coexistenței pașnice trebuie să funcționeze și mai departe și geniul arghezian nu trebuie să umbrească personalitatea altor poeți mari din vremea sa ca: Blaga, Barbu, Pillat, Bacovia și Philippide. Nu mai insistăm asupra articolelor despre Arghezi din **Varietăți critice**, completări la mai vechea **Introducere în poezia lui Tudor Arghezi**, a cărei reeditare, la peste două decenii de la apariție, ar fi binevenită.



# Ion Alexandru: „Viața deocamdată” și „Infernul discutabil”

de **Mihail Petroveanu**

**V**ai, și poeții cresc. Chiar aceia sau mai ales aceia care își fac din tinerețe un mit. Deruțați, speriați sau furioși, nu înțeleg de ce oamenii, adulții, consideră sporul anilor condiția dezvoltării, a maturității sau momentul plenitudinii supreme și în genere iau drept viață ceea ce nu este decât înaintarea spre moarte. Cei mai mulți dintre ei resping cu o superbă naivitate inexorabila perspectivă. Persistând în himera tinereții fără bătrânețe, variază doar obiectul imediat al nostalgiei începuturilor: copilăria sau cel mult adolescența, căci aceasta este de fapt epoca primelor avertismente ale condiției umane; pământul și roadele lui, întrucât evocă o vitalitate intactă, un paradis reversibil, ori satul, ca formă de comunitate, legată încă de matricea născătoare, capabilă să ferească insul de ciocnirea cu adevăratul său destin și oferindu-i prin sistemul său de tradiții, răspuns la toate întrebările.

Ion Alexandru, pare, dimpotrivă, dispus să crească, să întâmpine procesul cu toate implicațiile, abătându-se astfel de la inocența programatică a colegilor, și chiar a lui proprie, manifestată în volumul de debut, prin afirmarea oarbă, de o violență polemică, a setei de a trăi. Eul său impetuos, gata să răstoarne lumea prin simpla lui ivire, era

pe de o parte tulburat de îndoiala în fidelitatea sa filială, de sentimentul obscur al risipirii moștenirii obștești, prin plecarea din sat, iar pe de alta, încercat de fiorul plin de delicii echi-voce, al descoperirii universului, de bucuria ușor înfricoșată a pipăirii altor orizonturi și experiențe, printre care, în primul rând, dacă nu exclusiv, dragostea. Direcțiile de evoluție nu puteau fi întrezărite de pe atunci. Poetul putea tot atât de bine să se angajeze într-un vitalism triumfător, ca și — variantă — într-un ruralism disperat sub aerul agresiv (semănătorism modern). Cu „Viața deocamdată”, educația autorului își complică însă cuprinsul. În formulă a intervenit termenul denumit moarte. Prezența, fie și obscură, a acestor cunoscute veșnic necunoscute, fără a altera robustețea funciară a poetului, o ridică la rangul de factor al unei dispute tragice, de partener al unui conflict fundamental pentru destin, și astfel o problematizează. Pîndită îndeaproape de marea umbră, fiecare afirmare a vieții este o cucerire smulsă acesteia. Notă particulară, bătălia, deși radicală, purtată fără cruțare, nu se desfășoară pe temelgia unui antagonism absolut, în care teritoriul rezervat părților în luptă este delimitat net și odată pentru totdeauna, ca în noțiunea ro-

mantică a procesului. În arenă, pozițiile sînt mobile. Protagonistii, deplasîndu-se unul spre altul, înșfăcîndu-se de piept, sînt gata să schimbe locurile, să-și amestece flamurile pînă la confuzia chipului. Adversari, în principiu exclusivi, ei întretin astfel un soi de solidaritate de frați vrăjmași; hotărîți a se răpune unul pe altul, dar destinați să trăiască veșnic alături. Dramatismul vine tocmai dintr-un echivoc permanent, dintr-o simbioză teribilă, călăuzită de principii în același timp ostile și gemene. Formele vitale se înalță pe straturile celor dispărute, într-o viziune geologică a biologicului, adîncă și „mărginită“, concretizată adică pe spații restrinse, într-o alternanță de goluri și plinuri: *„Cînd e plin cîmîtirul ochi de la un cap / la celălalt se reia totul de la început, / groapa bunicului meu peste groapa străbunicului meu / și tot așa vechiul primar / peste străvechiul primar — / vechiul popă peste străvechiul popă, vechiul sat peste străbunul meu sat“ (Ca în paradis).*

Poezia lui Ion Alexandru este dezvoltarea acestei înțelegeri, în fond argeziene, a continuității lucrurilor, manifestîndu-se astfel chiar în reprezentările concrete. Sediul vieții fiind „casa noastră-mprejmuită cu sînge“, însemnele timpului se acumulează tot acolo, cu o îndîrjire la fel de obstinată, ca și cum organicul și inorganicul nu ar fi decît fețele aceleiași realități: *„In cumpăna fîntînii / tatăl meu răstignit, / pîrghia subțire e mama tinăra / înșurubată în brațele lui noduroase de lemn. / Și izvorăsc din pieptul strămoșilor / izvoarele eterne. / Și vremea ne face una cu pămîntul. / In lumina lămpii de la grindă, / noaptea, cei trei prunci în cămăși albe, / ard prin gemurile de piele umflată, / Și într-un colț, / o ladă stranie / cu zile și nopți / ce ni le bate o secure cosmică în cap / ca pe niște pîroane ruginite“ (Coborînd).*

Apropierea de „Duhovnicească“ se impune de la sine. Argezianismul poetului este lipsit de orice urmă de spi-

ritualizare, de orice suflu al vreunui duh animator, sublimînd tensiunea prea telurică. Osmoză la nivelul materiei celei mai dure, mai informe, dialectica vieții și morții nu este pentru Ion Alexandru decît o luptă cu inerția pietrei, lemnului, a pămîntului și chiar a mlaștinii. Incordarea devine sisifică, și obstacolul grație căruia se constituie viața, o formă a unei întreprinderi obscure-mitologice a universului. Lutul și drumurile, copacii, vîntul, ninsoarea, zidul fîntînii și cel din parcul de întîlnire amoroasă, monumentul „din bolovani de piatră neșlefuită“, făurit „exact în noaptea nașterii mele / la sfîrșitul marelui război“, figurează, prin simpla lor prezență compactă și dură, elementarul. Fără să se diferențieze prin atribute plastice, și cu atît mai puțin prin cele de ordinul asociațiilor moral-afective sau intelectuale, ele sînt simboluri pur stihinice, posedînd doar însușiri generale și mai ales mult cantitative (întindere, durată, densitate), purtătoare ale uneia și aceleiași semnificații. Tot astfel apar exponenții faunei terestre, aleși dintre animalele greoaie, blînd sau ursuz-încăpățînate, precum bivolul, broasca țestoasă (excepție fac armăsarii în freamăt), apoi păsările care nu părăsesc iarna văzduhul natal. Siluetele omenеști înseși, din falsele portrete sau evocări, nu au altă menire artistică decît ilustrarea voinței tenace de viață, cu atît mai coplesitoare cu cît e mai puțin spectaculoasă și vine mai din adîncuri, din magma primordială. Laolaltă cu membrii familiei sau ai satului, pescarii, inclusiv femeile lor, participă la acțiunea principiului vital, cu încăpățînarea lentă a celorlalte elemente. Într-o natură fecundă cum e delta, care însă, văzută în anotimpul încremenirii, al iernii înghețate, nu oferă înlesniri, ci dimpotrivă, solicită o inițiativă complicată, fiecare gest uman se integrează cu muțenia, încetineala și periodicitatea sa, ritmului cosmic. Ritualul este trudnic, aproape sumbru, exercitînd, prin acumularea de forțe ostile, o fascinație silnică, ca oriunde înclеștarea dintre

impulsul genezic și cel regresiv anulează orice distanță dintre viață și moarte. Asemenea locuri de încrucișare, de „încălecare“ între puterile lăuntrice ale universului suscită imagini halucinante, însoțite de reacții contradictorii, de chemare și spaimă: „*Pină spre seară am stat de veghe / Lăpăia cerul prin spărtura copcii, / Curenții îi bănuiam pe dedesubt. / Aud marea de iarnă întiia oară / Mocnind de dincolo de dig cu barba ei / Roșcată de pământ. / Tu smulgi cârligul înțepenit cu un pește straniu / Ca o pisică moartă cu dinți și cu mustăți, / Cu ochi de bou și păr de zburătoare. / Lăsăm unelte speriați — fugim spre mare / Căzind ritmați de stele călătoare / Tiriș de noapte urmăriți.*“ (Pină spre seară).

Se poate vorbi, la Ion Alexandru, de o atracție irezistibilă către originile vieții, oriunde e întrevăzută, și chiar formele îndepărtate ale acesteia păstrează nostalgia matricei. Apelul (subliniem, de neconfundat cu nostalgia după inocența presupusă a copilăriei) al oricăror alte forme de paradis furat, atestă cel mai acut setea de viață inexpugnabilă resimțită înaintea neantului, și pe care o sugerează numai formele ei larvare și nediferențiate. Este singura himeră a poetului, este rodul conștiinței unei intimități de nedesfăcut dintre ființă și neființă, al unei lucidități ce depune prea multe mărturii, spre a nu ne îndoi de ea. Legatarul generațiilor defuncte („*golul surorii mele îl port eu în lume*“) simte aripa neagră și lingă iubită. Ba, refuzând orice formă de mistificare, el se dorește ostentativ un Ulysee al condiției umane: „*Ne vom vedea curînd umbrele umile / libere în spate / umblind tăcute în căutarea noastră. / Am luat ruguri și mîncăm / Pe banca deocamdată a noastră. / Zidul se năruie, se năruie. / Chiar piatră de mi-ați pune în urechi / Legat de cel mai mort catarg, / Impins pe marea cea mai surdă / Am să aud zidul căzînd.*“ (Zidul).

Dragostea este refuzată, iubitul știind că furtuna ei constituie iluzia cea mai

periculoasă cu privire la dăinuire: „*Și e un zid împrejurul meu / Neterminat strigînd din temelie; / Intoarce-te, iubito, la ne-implinita-ți casă, / Și să mă-ntorc pe malul meu mă lasă.*“

Totuși, sublimare a traumatismului nașterii — ar spune psihanalistii — obsesia „dorului nemărginit“ eminescian răscolește torturant toate regnurile, ascunzînd o muștrare cu atît mai îndurerată, cu cît este zadarnică, sortită să nu poată fi mîngîiată vreodată, la adresa dispariției — această lege a existenței, care se citește în chiar clipa zămislirii. Brazilii, smulși din rădăcină spre a fi prelucrați, în scopuri utile, ori investiți cu funcție decorativă, nu suportă povara unui rol străin. Mușcați de „un dor de piatră“, ciurdarii suferă la rîndul lor de pe urma aceluiași morb. Viața autentică fiind și pentru ei aceea nenăscută, consubstanțială pămîntului din care au fost plămădiți, și căreia îi dau țircoale pe furis, noaptea, inconștienți de natura îndemnulii ce-i poartă: „*Pe dealuri ard noaptea urme de picior desculț / Aprinse de lună, și în colibe de lemn pe roți / Ciurdarii visează mereu rîpa aceea prăbușită, / De un cutremur la începutul pămîntului*“ (Elegie).

Regresiunea spre vatra primordială cunoaște în perseverența ei un demers din nou arghezian. Ca și Arghezi din „Între două nopți“, Ion Alexandru caută, scormonește în fundul lumii, al pămîntului, unde s-ar afla izvorul nerevărsat al vieții. Numai că, în timp ce Arghezi era împins într-acolo de aspirația cunoașterii, tînărul e minat de febra instinctului vital. Deslușirea sensurilor existenței, ascunse prin natura lor, echivalează cu operația mineritului, a săpatului. Ideea de continuitate se găsea la capătul drumului tăiat prin galeriile universului, în groapa străbunilor, ca în „Testamentul“ aceluiași Arghezi. Împlinirea nevoii de dragoste reclamă o acțiune similară. Cu deosebirea că bariera de neînălțurat nu mai este stratul de pămînt, ci cerul și apa: „*Caut un foc din geam în geam / Și geamurile-s toate, cu ușile-ncuiate. / Sap*

în văzduh o groapă cu tîmpla, astăseară, / Lumina primei stele să poată să răsără. / Mai pe-ocolite, mai pe-nserat, / Mai pe bură, lună și ninsoare, / Iată, am ajuns unul pe milul celui-lalt, / Ne mai desparte-o apă călătoare" (Dor).

Îmbrățișarea oricărei experiențe, indiferent de obiect, precum învățătura unei limbi complet opuse sistemului limbii materne, presupune doborîrea unei rezistențe tot atît de înverșunate, de opace: „Am intrat în codrii unei limbi străine, / Nici un copac și sunet nu-mi pare cunoscut. / Iubita mea, mă duci ca pe un orb de mîină, / Simt după setea lunii, c-am dat de o fîntînă" (Limbă străină).

Susținută metodic, cunoașterea nu este o întreprindere generatoare de certitudini imediate, și cu atît mai puțin integrale. Spre deosebire de colegii de generație situați pe același traseu, Ion Alexandru nu se simte posesor de plenitudine transfigurată, vag dureroasă (Nichita Stănescu), ori zgomotos euforică (Adrian Păunescu). Dispoziția, rezultată din cauza continuă, este neliniștea, teama de zădărnicia elaborărilor, de caracterul sublim dar iluzoriu, al țelului rîvnit. Simbolul schiorului, destinat să se piardă în eter, „spre muntele înzăpezit întotdeauna", alternează cu acela al elevului, așteptînd în van un profesor atotștiutor și capabil să-i confirme progresele, cu mitul lui Sisif reevocat într-un spirit provocator: „Dar pe căi ocolite, insolit, / Mi-e dat să cobor, atent, pe brînci, / Innădușit. / Zace acolo în valea moartă, / Intreg, primordial, aceeași, / Di-hanie nocturnă — bolovanul". (Sisif).

Îndoiala naște oscilații, nu odată convulsive, între atracția întoarcerii la fundamentele vieții simple, exaltante, scutite de întrebări („Pămîntul", „Armăsarii") și între sentimentul unei incompatibilități absolute între intenție și mijloace. În această din urmă eventualitate, lumea e văzută ca posedată de făpturi de coșmar, de monștri veninoși, interzicînd orice speranță în înseninarea ei (Păianjenul) sau cu vlăs-

tării atinși de o boală pe care numai ei, copiii, ar putea-o tămădui, căutîndu-i singuri leacul: „Și se îmbolnăviseră copiii greu de iarnă, / La casele din capătul satului de animale / Și trebuia un medic uman / Și nu creștea așa ceva prin apropiere / (...) Medicii de animale nu pricepeau / Așa că pruncii. singuri, bolnavi și tușînd, / Fură nevoiți să sape drum de cîrtițe, / Prin marile zăpezi, cu trudă multă, / Nopti și săptămîni în șir / Poate și acum se mai aud săpînd, / Pînă la orașul bolilor de oameni" (Iarnă grea).

Tragismul domină însă într-o accepție mai aparte orizontul ultimului volum, *Înfernul discutabil*. Nu mai e vorba atît de sporirea pînă la incommensurabil a dificultăților aflate în calea zămislirii, a creșterii și cristalizării, și de eșecul corespunzător, ci de faptul că procesul vital este o împletire inexplicabilă de pur și impur, de armonic și dizarmonic, de înfăptuire și ratare, oricît de susținută ar fi străduința de desăvîrșire: „O femeie uriașă naște un copil uriaș. / De cîteva mii de ani se chinuie / În sudori, cît planele / Și nu poate scăpa".

Tot atît de organice, de constitutive precum forțele creatoare, puterile negației sînt menite unei dăinuirii eterne, alături și în trupul acestora. Departate de a fi umbra tiparelor luminoase, ele tulbură contururile, deformînd enorm, caricatural, profilul transparent al lumii. Condiția ființei este dureroasă, nu fiindcă este amenințată în permanență de neant, ci invers, fiindcă este condamnată să trăiască, fără a-și împlini esența, fără, cum am zice cu un termen de un idealism impropriu aci, a-și realiza menirea: „Eu cred că am în cap sămînța / Unor sori ce nu pot să-și rotească / Nemurirea din pricina acestui / Cerc compact de lut / Sudat în focuri colosale." (Un gorgan de pămînt).

Un blestem originar, o imperfecție congenitală, contrariază rîvna fiecărei existențe, făcînd-o să devieze de la țel, să recadă în punctul de pornire ori, poate cea mai rea dintre eventualități,

să-și înstrăineze fizionomia, adoptînd una inferioară, degradată, și dînd astfel naștere unor monștri fabuloși. În infernul dantesc, una din sancțiuni este convertirea reciprocă a spețelor, trecerea omului în șarpe și a șarpelui în om. Asemenea metamorfoze au loc și în poezia lui Ion Alexandru, unde, dacă o dată se și vorbește de necesitatea lepădării pielii de tîrtoare păroasă, de pe trupul omului, de multe ori se desfășoară hibridizări analoge, și în general raporturile dintre spețe sînt răsturnate: „*Viscul mascul crește direct din pieptul gorunului, / Fluturii orbi se încrucișează cu omida, / În gîtul meu se coace mărul lui Adam, / Fluierul se înbește cu carnea degetelor mele, / Sicriul capului meu zace într-un clopot / Îngropat în pîntecul fecioarei*“ (Platou).

Desfigurarea internă a universului ascultă, în spiritul unui tragism grotesc, de blestemele argheziene sau, mutîndu-ne în pictură, de modelul fantasmelor suprarealiste sau ale mitologiei picassiene: „*Femeile gravide îngropate în nisip / Ca borcanele cu bulion și țuică de prune, / Urechile bătrînilor încep să curgă, / Noaptea luna în pat doarme pe picioarele fetelor, / La subțioara lui dumnezeu, / Ciocîrliele s-au îngrășat ca puii de cîrțită / ... Faptele în țîță miroase a opincă arsă, / Părul de pe cîini se adună în straturi / La ușa bisericii. / ... Prezentul confundat mereu cu viitorul, / Crima cu pedeapsa, norul cu grindina.*“ (Iulie).

În comparație cu volumul „Viața deocamdată“, puterea de fabulație, de reprezentare a unei lumi în care familiarul devine straniu și straniul familiar — a crescut vertiginos. Neliniștea, în loc să paralizeze orice suflare, o intensifică la proporții aiuritoare. Populația zoologică, caracteristică poeziei lui Alexandru, — cîini, broaște, mistreți, cai, păsări, omizi, șerpi, — proliferază în neștre și, ieșind din mediul nativ, circulă în ambianțe opuse, în văzduh sau în subterane. Copacii, plantele în genere, cresc cu rădăcina în sus, sau se deplasează de pe pămînt

în cer. Lucrurile supuse gravității își pierd ponderabilitatea, pe cînd ponderabilul devine imaterial. Aerul capătă densitate de plumb sau bolovan, asprime de piele păroasă, ori aderențe de substanță cleioasă, umplîndu-se de miazme sufocante. Scoarța terestră se cascadează în prăpăstii ori se dilată, înghițind vietățile de la suprafață, conform unei tectonici în răspar. Explozii teribile izbucnesc, redistribuind materia, secrețiile purulente se amestecă cu sevele nutritive, care, la rîndul lor, își părăsesc matca, revărsîndu-se prin indiferent ce canale: „*Pentru copii mîjesc și se umflă nori / Țitele ploii pînă se mulg de la sine... / ... Mistrețul însuși colcăie de lapte / Ce se transformă în slănină / Cînd nu mai are unde să-l depună. / ... / Gușa ciocîrliei, limpede, de-o spînteci / Vei da de pungi sonore de lapte cristalin / Din care aerul — copilul dimineții / Își sugă degetele fluierînd*“ (Lapte).

Între obiect și imaginea lui, răsfrîntă în apele lacului, ale riului, sau în oglindă, nemaexistînd distanțe, concretul și abstractul, percepția și ideea, se intervertesc. În ce privește omul, el participă în măsură egală la dezmembrarea formelor rînduite, la abaterea acțiunilor normale, în vederea recomunerii lor într-o ordine absurdă, în care infernul și paradisul se confundă. Părinții trec în feciorii, feciorii reurcă în părinți, frații muncesc laolaltă, dușmînîndu-se de moarte, femeia se conțopește cu pruncul, sau întreaga speță umană fuzionează cu fauna ori vegetația.

Uimitor e că, în acest univers bîntuit, în care antagonismele se îngemănează, dirijarea conștiinței, aspirantă la un sens coerent, la o nouă armonie, nu cedează conjurației pe care o organizează pe toate planurile, fizic, moral și social, dezlănțuirea de impostură. Încolțită de pretutindeni, mutilată, separată de sine, ea opune o rezistență nu numai nespectaculară, dar penibilă, primitivă, în luptă cu fiara. Încăpățînată să întoarcă elementele la sensul primordial, cu alte cuvinte să restabilească

acordul între univers, om și propria lui natură, prezența acesteia (conștiinței) în mijlocul torentului viermuitor de coșmare, comunică un patos teluric, sălbatic, e adevărat, dar grandios. Sforțarea de răzbatere la lumină e reluată periodic, de acolo, de jos, din noroaiele lutului : „Dar zborul din nou / Din nimic se înfiripă, / Stagnarea se uită, / Slăbiciunea, odihna / Necesarul / Și iar ne pierdem, / Pasăre și om, / În iluziile cerului.“ (Zborul).

Identificat cu conștiința de sine a lumii, poetul este pe rând martor al traiectoriei umane, martor în sensul etimologic, și privilegiat, adică martir, cu misiunea de a transmite mesajul suferinței, psalmist fără Dumnezeu, implorînd cosmosului o mîntuire, observator sever al eșecurilor omului și judecător al „vinei“ de a nu putea depăși limitele ; profet înarmat, vestind schimbarea, reluarea de la capăt a drumului, sau părăsindu-și luciditatea, tînăr superb, expansiv, înfloritor de elan și încredere, gata să-și uite condiția originală. Alternanța rolurilor acuză drama parcursă și permite modificări de registru, ca și de mijloace, prin care se evită monotonia ipostazelor, și irupe biruitor lirismul, vocea autorului. Auzim atunci gemete aspre, de luptător rănit, regrete amestecate cu reproșuri, clamări de inocență : „Dar ce vină am eu că vine marea / Cu furie și-mi smulge din temelii / Desenul nefiresc trasat spre a dura / În plaja mișcătoare ?“ ; interpelări zadarnice către cine oare : „Unde se duc aceste veșticohorte / Tîrîndu-mi capul mai presus / De trup ? / Ce umbră stranie cu pielea leorcăind / Mă biciuie deasupra și-l apasă / Și cînd adorm / Se furișează ghem la subțioara mea / Și-mi pompează iarna / În oasele din trup“ ; în fine, hotărîri funeste, ieșite însă dintr-o disperare furioasă, protestatară : „Imi vine să mă spînzur de limba lui Dumnezeu !“ și imprecății ori rugăminți pline de ferveare, de fapt chemări imperative, neavînd nimic dintr-o solicitare tînguitoare : „Să vină ploaia / Peste pustiul cuibului în care oul / Din

mîna universului căzu / Sub aripile clo-citoare / ... Să vină ploaia / Cu cuțitul smuls din pămînt / Să-mpartă ziua cu noaptea deopotrivă, / Să tragă porți de rugină înfricoșătoare / Între casa mea și biata lume cealaltă ; / Să vină ploaia“ (Rugă). Indicînd o disponibilitate afectivă, o rezervă de atitudini mai bogată decît o arată volumul însuși, modulațiile acestea postulează un eu ars de întrebări fundamentale, de o exigență necruțătoare față de ins, de o sete de regenerare a speței, a vieții însăși. Aspirație imposibilă însă, fără îmbrățișarea întregii experiențe, fără participarea la calvarul ei. Ca și Nichita Stănescu, pe alte coordonate, — acesta trăiește dezinvolt metamorfozele viitoare — Ion Alexandru năzuiește către aceleași mutații ontologice, luptînd însă spre a ieși din formele actuale ale destinului uman.

Orizontului de gîndire sumbră, nedecis între ceață și lumină, îi răspunde o artă poetică investită cu atributele unei originalități foarte promițătoare, de minereu nedecantat. Poetul și-a regăsit registrul și timbrul convenabil temperamentului, avîntului său împiedicat parcă înadins, declanșînd greoi forțe, s-ar spune torențiale, dacă nu s-ar curma brusc, fără o cauză aparentă. Iar vocea cu inflexiuni de flăcău și chiar adolescent e traversată de accente de gravitate virilă, preven-tind maturitatea. Stilul ezită însă între mijloace, între confesiunea cu gesticulație patetică de tip beniucian, ves-mîntul metaforic și transcrierea nudă, aproape brută. Înclinațiile îi recomandă, credem, formularea numai pe jumătate despuiată, stilul deplasat dintr-odată de pe planul notației, al descripției mai mult sau mai puțin sumare, pe acela vizionar, fie prin erupția unei metafore sintetice, fie prin instalarea directă în „halucinant“ și desfășurarea ideii artistice pînă la ultimele consecințe. În orice caz, efectele cele mai tulburătoare le obține la frontiera realului cu irealul : „Sînt pînă peste cap înmormîntat, / Picioarele mi-au înghețat deja, / Și inima abia mă mai

susține, / Ochii îmi fierb albaștri / În hohote, deplin ca la început / Nu mai am decât un ultim crez / S-aud oameni cu făclii / Și clopote de larmă, / Ingrijorați în căutarea mea / Chiar dacă n-or să mă găsească, / Să-i știu treziți în faptul nopții, / Ca la cutremur". (Intimplare).

În schimb, dezvoltările ample metaforice și recursul la simboluri gata făcute, cărora li se adaugă o nuanță, ori la figuri retorice, precum prosopopeea, din poezia „Piinea”, apar neadequate. Cele dintii produc senzația parazitării textului pe trunchiul ideii prea firave, în timp ce ultimele scot efecte artificioase, de un whitmanism rău înțeles: „O pîine coboară pe patine, / Cu doi pescari pe gheafa lacului, / Spre locul unde în scrișnet odată și odată / Obrazul vieții va plezni cu teamă / Cea din urmă... (...) O pîine îl duce pe prietenul meu, / Înășurat în părul blond al soției, / Și nesomnul fetiței de șase luni / (...) O pîine plînge în geam ca o fată bătrînă” etc. (Piinea). Șovăiala de care vorbeam se resimte cel mai adînc în domeniul limbajului. Aci se confundă vigoarea frustă, frumusețea sălbatică a cuvîntului crud, plin de asperități, țepos, cu expresia diformă, potinionă, sfidînd, în paguba intenției, proprietatea termenilor, rigoaarea morfologică, legătura sintactică.

Lista de solecisme ar fi destul de lungă. Dăm numai cîteva exemple,

menționînd că sublinierile ne revin: „Ugerul lumii pe canale multe / își lansează lapții recilor prunci somnambuli”; „și nu pot hălădui unul din celălalt”; „Mă zgîrie de ochi”; „Dinăuntrurile furiei”; „Și mama e grea cu mine”. Problema ce se pune nu este însă de ordin pur gramatical, și nu credem că poetul trebuie abia să-și învețe limba maternă. Abaterile sînt prea elementare, pentru a le atribui necunoașterii, ele țin de structura gîndirii, de sistemul poetic al „vinovatului”. Dovadă că topica, fraza însăși busculează canoanele limbii, chemînd în minte nu odată cînd articulațiile germane, cînd pe cele... latinești: „Sensul apoi în sinea lui se va alege”; „Ziua chinuții în infern împreună / ne păstrează etern / batjocoritor clipa anume”; „Numai așa vom izbuti să îl transpunem / spectatorul într-un tot clar”. Stridențele, obscuritățile, contrasensurile își au rădăcina într-un principiu poetic, bazat pe o violențare sistematică a limbajului. Reflex al acelei crispări lăuntrice, al acelei tensiuni dramatice de o autenticitate incontestabilă, proprie lui Ion Alexandru, doctrina ia adesea deformată expresiei drept patos interior, magma drept cristal. Chiar convulsivă, cum propunea Breton, frumusețea nu poate fi confundată cu antipodul ei. Bătălia pe care forma însăși trebuie s-o dea spre a se naște, ține de intimitatea artistului, care nu se poate prezenta înaintea noastră decât victorios.

## Dialog despre proză și actualitate

G. DIMISIANU: — Înainte de a ataca tema pusă în discuție — situația prozei în momentul actual — se impune, cred, precizarea că dialogul pe care „Viața Românească” ne-a invitat să-l susținem în paginile ei nu va urmări cu nici un chip să întreprindă o acțiune sistematică de triere și clasare, un „bilant literar” cu alte cuvinte, de felul celor care se mai afișează câteodată la încheierea intervalelor calendaristice. Argumente în acest sens deținem destule. Nu putem uita cât de mult se îndepărtase critica de rosturile ei reale acționând, într-o vreme, sub impulsul a tot felul de inerții birocratice, inerții care, intrucitva, și astăzi o mai apasă și-al căror cel mai nefericit efect era că duceau spre o egalizare a reliefului literaturii, de parcă felul ultim al forțelor ce acționează în interiorul ei n-ar fi altul decât să se neutralizeze reciproc. Ideea de a întocmi clasamente și enumerări, alcătuite cu tabelul obștii scriitoricești în față, chibzuite în așa fel încât niciun component al acesteia să nu lipsească de la trecerea în revistă anuală, conservându-se totodată, pe cât este cu putință, ierarhiile în vigoare, această idee zic, respectabilă și liniștitoare pentru spiritele care adoptă asupra literaturii o viziune contabilicească, noi o vom respinge din capul locului. Observațiile care sînt de făcut am dori să poată deschide o perspectivă mai generală asupra lucrurilor, dînd posibilitatea să deslușim, dincolo de stricta consemnare a succeselor și eșecurilor din ultima vreme, câteva tendințe și orientări noi în domeniul prozei, și, odată cu asta, ceva din spiritul actualului moment literar.

Unul din aspectele caracteristice ar fi, după mine, distanțarea destui de marcată a prozatorilor mai noi de ceea ce aș numi realismul reconstituitiv, adică de acea atitudine care împune operei epice, ca țel fundamental, o acțiune de reconstituire a realului, de refacere sau re-creare a elementelor din care această operă își adună materia. Scrieri importante ale perioadei postbelice — Un om între oameni, Descult, Moromeții, Bietul Ioanide ș. a., — deosebindu-se structural în atîtea privințe, își găsesc totuși un factor de apropiere în faptul că toate pleacă dintr-o asemenea atitudine „reconstituitivă”, (chiar dacă predominant lirică în cazul cărții lui Zaharia Stancu), toate reclădesc imaginea unor lumi care impun conștiinței noastre, înainte de orice, o pregnantă senzație de existență materială. Autenticitate pînă în amănuntul cel mai neînsemnat, preocupare pentru construcția de caractere, deschiderea amplă către social și istoric, — iată însușiri care așează operele amintite în prelungirea liniei clasice a realismului românesc, aceasta fiind, prin urmare, și în deceniile de după război, cum se poate constata, modalitatea majoră de manifestare a prozei noastre. Anii din urmă par să indice însă, cum începusem să arăt, unele treceri pe alte linii de înaintare și ar fi să deslușim aici



o reacție, cred, nu atât față de stilul tradițional al realismului, cât împotriva formelor degradate ale acestuia, extrem de prolifică într-o perioadă nu prea îndepărtată. E locul să amintesc că noțiuni puse în circulație de critica dogmatică precum: „a ilustra“, „a demonstra“, „a reda“ ș.c.l., în nici o legătură cu specificul actului artistic, făcuseră să circule o mare cantitate de literatură a descriției plate care-și revendica apartenența sferei realismului. Faptul de a „descrie“ („înfațișa“) nu știu care sector sau fenomen din realitatea imediată era argumentul decisiv pentru a se acorda justificare literară unor producții înghițite astăzi de neantul absolut. Toate acestea proveneau dintr-o confuzie teoretică inițială, căci literatura, chiar dacă pornește de la realitate, nu oglindește, nu ilustrează, nu redă realitatea, ci numai exprimă spiritul ei, ceea ce e cu totul alt lucru.

Generația nouă de prozatori intră în literatură cu un sentiment de nemulțumire față de formele caduce și în special față de limitările realismului amorf, restrâns la narația de fapte nestructurate de o idee, neînălțate la o viziune personală asupra existenței. Într-un articol din anii trecuți făceam constatarea, într-un context de preocupări asemănătoare, că interesul prozatorilor pentru descriere e în descreștere, sporind în schimb acela pentru analiză. De atunci procesul mi se pare a se fi accentuat, cu diferența că proza nu s-a orientat exclusiv către analiză, ci s-a apropiat și de alte formule, al căror sens este însă tot anti-descripția. Un simptom general este aplecarea atentă asupra realităților interioare ale omului, cu preocuparea de a le da o reprezentare bogată și realistă cu adevărat: adică scutită de schematizări, venind în polemică directă cu imaginea eroilor unilineari, previzibili în orice reacție de îndată ce intră în scenă. E vorba nu de o problemă tehnică ci de o atitudine în fața realului, de o concepție ce izbuteste să dea sens unitar eforturilor unor autori extrem de diferiți ca formulă literară: îmbinarea de real și fantastic (urcând pînă în mit) la St. Bănulescu sau D. R. Popescu, analiza microscopică înfinitesimală la N. Velea, repezi alternări de dramatic și comic la I. Băieșu, suprasaturație epică, colorată violent la Fănuș Neagu, insistența asupra unor obsesii, treceri în sfera oniricului la G. Bălăiță, decupări cinematografice, în spirit neorealism la Sorin Titel ș.a.m.d.

Marcînd un moment distinct în evoluția prozei actuale, acești scriitori din noile promoții nu s-au născut însă din goluri. Hotărîtoare pentru ei a fost refacerea legăturilor cu opere importante apărute înainte de război și aparținînd lui Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib I. Mihăescu etc., precum și contactul cu experiența unor autori din generația anterioară, dintre care Marin Preda trebuie în primul rînd amintit. Este poate scriitorul contemporan care a exercitat, mai ales prin nuvele, recent retipărite și prin Moromeții cea mai decisivă influență asupra scrierilor ce i-au succedat.

VALERIU CRISTEA: Două cuvinte numai în legătură cu volumul său de nuvele reimprimat anul trecut. Citindu-l, mi-am dat seama că se poate scrie un studiu foarte serios pe tema Marin Preda, poetul. Mă voi referi aici la o singură imagine dintre acelea care fac perfect posibil un atare studiu critic. E vorba de un episod din nuvela Friguri. Nang își amintește: „Cînd cuceriseră cu doi ani în urmă zona de pe lîngă Pfat-Diem, răzbătuseră spre țarm și din mărăcinii deși din care pitiți fiind scrutau marea, zăriseră în apropiere o plajă pustie întinsă pe sute de metri, formată din două sau trei terase naturale de nisip îndelung spălate de fluxul și refluxul valurilor, flancate de o parte și de alta de grupuri liniștite de arechieri; era atât de netedă, de albă și de curată, că o invadaseră nedumeriți și prostiți; parcă nu le venea să creadă că în timp ce ei luptau prin locuri galbene și pline de mocirlă și tufizuri țepoase, pe undeva — cu ajutorul nisipului, al șcarelui și al apei — pămîntul își aranja colțuri de aur tăcute și ferite de

pirjolurile stîrnite de oameni și atît de frumoase încît ai fi putut crede că el le destina parcă în secret altor ființe“.

Această imagine, fascinantă ca un miraj, obsesivă ca o arie de muzică pre-clasică, plină de mister, elevație și nostalgie, topind și rupînd ceva în inima cititorului sensibil, evocă un moment de formidabilă transcendență, de trecere nesperată, magică într-un alt univers, pacific și liric, cîrmuit de legi blinde, astrale. Ce efect înexprimabil produce în noi tiparul tălpilor puternice, innoroiate, însingerate înfundîndu-se în nisipul neted și curat al aceluia țarm, — liman anacronic, păstrat neatins din îndepărtata epocă de aur!

Nu de mult Marin Preda amenința că va extirpa din opera sa orice urmă de lirism. Dar lirismul, ca și pasiunile, nu poate fi extirpat din om. Nu ajută în acest caz nici voința, nici măcar o cură de post negru... Din fericire!

G. DIMISIANU: Alte orientări apar în vremea din urmă și în special în ultimul an, cînd se constată o eflorescență, dacă nu chiar o inflație, a formulelor parabolice și simbolice, realismul retrăgîndu-se în ordine secundă. Fenomenul prezintă fețe multiple și în anumite manifestări ale sale el poate fi salutat căci semnifică o sporire a fanteziei și invenției, elemente necesare prozei românești, implicată prea mult în concret și local, cum arăta încă G. Călinescu. Citim o proză de viziuni și halucinație, de invazie lirică sau de excursiuni în grotesc, abruptă, discontinuă — urmînd alte legi decît cele ale epicii tradiționale, năzuind să transcrie fie capriciile memoriei involuntare, fie asociațiile hazardate ale visului. În această direcție experiențe foarte promițătoare se produc în volumele lor Dumitru Țepeneag, Iulian Neacșu sau George Bălăiță — (nuvela Palladion). Domeniul acesta este însă și cel mai propice pentru a adăposti impostura căci procedeele, tehnica insolită pot deruta un ochi neavizat. Toată problema e ca în adîncuri să simțim latența unui conflict omenesc, pulsația unei idei puternice capabilă să susțină schelăria de simboluri. Multe discuții au stîrnit de pildă prozele lui Vasile Rebreanu, autor cu fantezie bogată dar ale cărui proiecții simbolice par a nu avea peste tot organizate și mai cu seamă substanță. Prozatorul e mereu suspectat de mimetism și artificialitate, mai ales că se cunosc începuturile sale în maniera tipic realist-obiectivă (romanul Casa), ceea ce nemulțumește fiind schimbarea prea radicală a modalității de la o scriere la alta.

În general, maniera de care vorbim riscă repede să devină obositoare, mai ales cînd se extinde pe spații mari, și e suportabilă doar atîta vreme cît un jet puternic o alimentează. Cu toate astea — mai ales din direcția tinerilor — ultimul an ne-a oferit o producție în cea mai mare parte a ei simbolică și lirică, aspect neliniștitor dacă acest tip de proză ar deveni predominant. În împrejurărilor anilor '20, salutînd apariția lui Ion, E. Lovinescu cerea prozei românești un efort de obiectivare, chemînd-o să se integreze în „procesul firesc tuturor literaturilor de evoluție spre obiectivare și intelectualizare“. Apelul lovinescian s-ar putea să devină iarăși actual dacă procesul de dizolvare a epicului se accentuează. Primejdia e a devitalizării și artificialității, iar altă consecință e aceea că dintr-o astfel de orientare, în chip fatal, nu se nasc romancieri ci numai nuvelisti, cum de altfel s-a și întimplat.

O singură excepție, în ultimii ani, și ea trebuie salutăată: Nicolae Breban, în persoana căruia generația nouă își află romancierul. Într-adevăr, primul aspect caracteristic în cărțile sale (Francisca, 1965, În absența stăpînilor, 1966), este atmosfera tipică de roman, adică acea senzație încercată de cititor că, pe măsură ce întoarce filele cărții, pătrunde în teritoriile unei lumi constituite și familiare, a cărei existență i se împune ca o realitate mai adevărată și mai vie decît aceea trăită în viața de fiecare zi. În Francisca, mai ales în secțiunea care cuprinde

confesiunea eroinei, cu întreaga evocare a copilăriei acesteia și a anilor de după război petrecuți în micul oraș din vestul țării, capacitatea autorului de a da iluzia realului, de a crea icoana unui univers autonom este impresionantă. Prozatorul e puternic interesat de social, observă și descrie modificarea raporturilor de clasă dintr-un timp istoric anumit și se poate afirma că o seamă de procese și fenomene sociale privind epoca 1944—48 sînt reprezentate în Francisca lui N. Breban, cu o forță dramatică neatinsă în alte opere.

VALERIU CRISTEA: Trebuie să ne obișnuim cu ideea că Nicolae Breban e un scriitor de primă mână. Dar cît de greu ne obișnuim cu astfel de idei!... Și nu mă gîndesc numai la oamenii de breaslă în care se află întotdeauna și o parte din invidiosul Salieri, ci și la noi, ceștilalți, nepurtînd pe piept sau pe spate numere de concurs, dar nefîind pentru atîta lucru scutiți de emoțiile rivalității. Admirafii mai vechi fac ca o parte din orgoliul autorilor respectivi să treacă asupra noastră și în felul acesta orice nume nou îi „ameninșă” nu numai pe ei, ci și pe noi. Marile idolatrii sînt în afară de pericol, nu însă și pasiunile mai puțin dogoritoare.

În orice caz, Nicolae Breban este un analist de mare pătrundere. El este scafandrierul prim al acestei perioade literare, nimeni nu are plămîni mai puternici ca ai lui, care-i permit să se scufunde la zeci de coți adîncime și să suporte presiunea considerabilă a unui atare strat lichid. Un culegător de perle se află iarăși printre noi. Să-l salutăm cum se cuvine.

Între atîtea așchii sărite și pe la noi din impunătorul trunchi proustian, Nicolae Breban reprezintă un tînăr copac plin de sevă, de altă statură fără nici o discuție, dar și de alt soi, de altă fibră. La Nicolae Breban, analiza, susținută și foarte fină, se preface adesea inobservabil în reflecție sau se dilată la fel de imperceptibil în vaste viziuni poetice. Ea nu este așa dar consecventă ci liberă față de ea însăși, proteică. Structura artistică a acestui scriitor împerechează forțe în general disjunctive. Nicolae Breban observă și transfigurează în același timp obiectele, le scoate din faza lor cotidiană, staționară, și prin aceasta le angrenează într-o mișcare de mutație, perpetuă dar bine direcționată. Raza ochiului său are forța flexibilă a unei catapulte ce smulge obiectele din lumea lor banală, familiară, liniștitoare, proiectîndu-le într-un univers nou, extraordinar, exotic și anxios. Cîntătorul participă continuu la o acțiune de străpungere a învelișului exterior al lucrurilor, de transcendere a fenomenului, a aparenței. Scriitorul cuprinde într-o privire întreaga suprafață a obiectului, apoi, dintr-o singură mișcare, trece dincolo de ea, coboară în picaj invers, încetînit în apele tot mai întunecate și pe măsură ce coboară, obiectul își schimbă înfățișarea, menirea. Suprafața obiectelor poate fi simplă și liniștitoare, interiorul aparține însă complexității, și prin aceasta, misterului și angoasei.

Spuneam că la Nicolae Breban ceea ce e comun se preface în extraordinar. Ce poate fi mai banal decît o strîngere de mînă? Și totuși, aici ea devine un eveniment, după cum spune însuși autorul: „Pamfil dădu mîna domnului Constantinescu, și îmbrățișarea celor două mîini atît de diferite fu aproape un eveniment ce explodă în durata unei lungi secunde, o mînă rotundă, tumefiată, cu unghiile murdare și încheietura nespălată, atîngînd o manșetă roasă, dintr-un material violent colorat, și cealaltă, a octogenarului, o mînă ce curgea, parcă, neînterupt din romanele de altă dată, cu aristocrați parfumați și calești sclipitoare, o mînă albă cu unghiile palide și lungi, cu încheietura feminină și prelungă, un triunghi subțire și mat-fosforescent ce flutura ușor dintr-o altă jumătate de secol, o mînă captivantă

și ireală". Treizeci de pagini mai departe, mina aceluiași Pamfil, de astă dată mîngîind glezna doamnei Iamandî, „se mișca rupt, de-o grosolană neîndeminare, lateral și îndărăt, imitînd mersul unui crab (s.n.)...“ În aceste episoade miinile sînt parcă rupte de trup, dar trăiesc, sînt vii, au un metabolism local, descentralizat și funcții de orientare, instincte de atac și apărare proprii, devin aproape niște făpturi, una diafană, debilă, dezarmată, cealaltă rapace și agresivă. Ele sînt aici niște personaje de sine stătătoare. Obișnuita plimbare de seară a domnului Pleșoianu și a bătrînelor pe străzile puternic luminate și tixite de lume pare o aventură de pe altă planetă: „Cei trei înaintează cu prudență, oprindu-se din cînd în cînd în loc, privind în jur, parcă ar vrea să se orienteze...“ Bătrînul mergea „de parcă trupul lui ,al domnului Pleșoianu, pînă la umeri se mișca într-un mediu, iar de la umeri în sus într-un alt mediu, mai dens...“ Somnul blînd și odihnitor, care își are în literatură dîtirambii săi, devine în cartea lui Nicolae Breban un mod de a comunica cu incomunicabilul, cu misterul, o cufundare în abisuri de spaîmă. În timpul naufragiului onîric corpul celui adormit e dus parcă de aripi misterioase în afund, lîngă cățelul pămîntului, sau în văzduh, lîngă mume. E.B. își privește mama adormită: „Dar gura se închise aproape imediat, cu atîta forță încît dinți: scrișniră prelung — era un uruit (s.n.) care venea parcă din subsoluri adînci, amețitoare, o altă lume, posibilă, își trimitea astfel semnalul, poate prin carnea și nervii celor ce-și exersau, dormînd, propria lor moarte“. Se poate observa în fragmentul citat cum se face, prin intermediul hîperbolei, trecerea de la analiză la imaginea poetică. Un alt exemplu ne va arăta cum se transformă pe nesimțite investigația psihologică în reflecție și eseu. Este vorba de episodul în care E.B., după divorțul ce-i răpise băiatul, se duce în casa fostului ei soț ca să-și vadă copilul. Faptul că acest lucru nu-i era îngăduit decît în anumite zile îi dă eroinei „senzația că fiul ei se află bolnav undeva într-un stabiliment de sănătate și ea îl vizitează, aducîndu-i fructe și bomboane și mici jucării — așa cum îi și aducea de fiecare dată —, și în puținele minute ale vizitei săptămînale ea nu putea să fie singură cu el...“ După această primă asociație afectivă se produce a doua, determinată de același fapt (vizitele periodice ale mamei în casa copilului): „Sau el, Radu (băiatul lui E.B. n.n.), deși încă atît de tînăr poate că era un delicvent minor, el rămăsese singur acum în acea celulă — ce fusese căsnicia ei, a lui E.B., și iată, ea evadase acum — în protestele tuturor —, dar nu-l putuse purta și pe el, și acum se afla încă acolo, și ea îl vizita — primise permisiunea de a-l vizita, și aducea dulciuri, avioane colorate de metal, și fructe, fostului ei tovarăș de celulă, care era unul dintre aceia care se nasc într-o celulă, așa cum istoria arată atîția copii născuți în închisoare, copii minune...“ Din acest punct textul se amplifică pînă la dimensiunea eseului filozofic. Autorul reconstruiește universul unui copil care „după zece sau cincisprezece ani“ ar ieși din penitenciar (cuvîntul are aici și un sens figurat) la lumina zilei. Cum se vor reflecta în oglînda retinei deprinse cu întunericul, iarba, cerul, păsările, oamenii, spațiul? Nespus de straniu și uneori deformat, pentru că totul e privit și judecat prin prisma unor categorii ideale formate în ungherul temniței: „Și cînd va face primii pași — spune autorul — se va uimi, bineînțeles, de noua capacitate a trupului său de a trece prin ziduri, pentru că pașii săi sînt obișnuiți cu limite tiranice și veșnice întoarceri pe loc, de atîta timp stau zidurile acelea impersonale în jurul lor, al pașilor, încît el nici nu mai are senzația de zid, peretele își pierde calitatea de obstacol, și terenul, spațiul celulei devine cel limitat și acea limită nu se mai explică prin obstacolul zidului, ci e o limită în sine, o limită abstractă și cu atît mai tiranică, și de aceea, cînd

el va face primii pași în afara acelor pereți și se va părea că trece mereu prin ziduri, pentru că el știe: acea limită a terenului, el nu o poate depăși niciodată." Cu aceste cuvinte episodul se încheie în plină alegorie: copilul ce iese „după zece sau cincisprezece ani” din celulă cu sistemul senzorial de recepție puternic dereglat, incapabil să prindă toate emisiile naturii, trecut pe neașteptate, brutal, la o perspectivă fizică, putem fi chiar noi, împinși înainte de vreme și cu totul pe nepregătite la o perspectivă metafizică. Înțeleg aici prin perspectivă metafizică acei unghi de contemplare din care se zăresc adevărurile mari, esențiale, aflate la antipodul adevărilor aparente, fie ele curente sau stridente. Acest episod, ca și cele la care m-am referit mai sus, dau măsura unei proze de formulă complexă, de mare finețe, impulsivă și forță. Nicolae Breban — repetăm, și acest lucru va trebui să fie repetat o vreme — este un prozator excepțional. Romanele sale (Francisca, În absența stăpînitorilor) sînt făcute din trei serii paralele de senzații, de idei și de imagini. Analistul e aici dublat de eseist și triplu de poet.

Sigur că, așezat pe platforma înaltă a atîtor indiscutabile merite, romanului i se pot aduce și unele obiecții. Personajele, de pildă, nu izbutesc să spargă tiparul unui prototip, alcătuiind astfel o singură familie sau gintă. Lectura cărții ne dă sentimentul pe care l-am avea izbindu-ne pe străzi de oameni de o stranie asemănare. Narațiunea, spre a da un alt exemplu, pare discontinuă, ruptă, propulsată permanent de o intenție programatică și mergînd prea direct spre demonstrație. Romanul e într-un anumit înțeles tezig. În scurtul interval dintre două sondaje autorul nu reușește să refacă la suprafață toate legăturile necesare. Ceva din aerul rătăcit, „hagard”, al omului revenit pe sol după îndelungi cercetări subacvatice plutește printre rîndurile acestei cărți, împiedecînd sudarea fragmentelor. Într-un cuvînt, romanul nu vîdește îndeajuns acel caracter de victorioasă organicitate prin care operele, ca niște blocuri fără fisuri, se pregătesc să înfrunte timpul. Structura cărții e moleculară.

Nu mă opresc acuma asupra acestor aspecte, limitîndu-mă la semnalarea lor. Ocoluri mai lungi aș vrea însă să fac în jurul unei alte probleme. Ca s-o formulez voi porni de la episodul în care autorul descrie fața doamnei Berinde. Am zis mai înainte cîteva cuvinte despre capacitatea excepțională a scriitorului de a se deconecta de cotidian, smulgînd lucrurile din adiacența față de noi, extrem de liniștitoare și împingîndu-le spre antipozii stranii. Prin urmare, chipul doamnei Berinde devine — „prin fardul gros și strident” și „prin efortul puternic pe care îl făcea ea, atunci cînd rîdea, de a nu-și modifica liniile feței” — „o mască grotescă, halucinantă”, „ceva aproape totemic”. La capătul acestei descripții faciale de mare expresivitate sîntem parcă mutați la însuși capătul pămîntului și al timpului, undeva prin Africa anului 5000 înainte de Cristos. Problema e tocmai aceasta: lumea cărții lui Breban e anterioară cu multe mii de ani lui Crist (înțeles ca simbolul unui mai amplu deziderat de iubire). E o lume a raporturilor de forță și a cruzimii, o lume tînără și nemiloasă. Privîndu-l dormînd, lui E. B. Cătălin i se pare „nu un copil, un om, ci un animal sălbatic ce se refugiase în specia umană, din debilitate, din dezadaptare, din teama de a nu fi ucis de semenii săi cu mult mai viguroși și mai rapace”. Refugiu iluzoriu, căci specia umană se arată a fi aici la fel de dură ca și cea animală (să nu uităm că în cea mai mare parte a acestui roman Nicolae Breban evocă lumea trecutului sau pe emisarii ei în prezent). Important aici e să fii puternic și, dacă ești, să-ți alegi prada. Personajele defilează prin fața ochilor noștri în perechi de cîte-un „tare” și cîte-un „slab”, jumătate din ele trec țînînd strîns în dinți pe celelalte. Astfel de cupluri formează de exemplu Willerii, doamna Nahaiciuc și bătrînii, Pamfil și fata, E. B. și Subu, mama și Lia, Cătălin și E.B. iar apoi Catargiu și E.B. etc. Cei tari formează

de fapt majoritatea și atunci cel mai puternic trebuie ales prin dispută. Acest roman se cheamă în absența stăpînilor. Titlu, nelipsit de o anume perfidie, căci, vai! stăpînii nu sînt plecați, sînt cu toții aici și ca la ei acasă. Cartea are o dedicație, dar dacă ar avea și un motto, acesta n-ar putea fi alcătuit decît din cuvintele lui Hobbes: bellum omnium contra omnes. Și ca în orice război și aici raporturile de forță se modifică, sînt instabile: E. B., de pildă, e „stăpînă” în raport cu Subu, nu mai e însă în raport cu Catargiu sau chiar cu Cătălin, copilul cu puternică, precoce iradiație masculină.

Romanul e plin de oameni puternici, grozav de puternici, și nu e de mirare că în copacii pe lângă care trec acești oameni se aude „hubuitul sevelor”: Pamfil, doamna Iamandi, doamna Willer, doamna Nahaiciuc, mama, E. B., Catargiu. Cătălin, tatăl lui Herbert și chiar Herbert însuși ș.a. Un personaj spune despre sine. „puterile mele omenesti (...) sînt formidabile”. Un altul e caracterizat astfel: „el părea făcut tocmai pentru a ajuta, porteja și domina”. În ochii unui copil (Herbert) scinteiază „nemulțumirea masculină a celui care vrea să seducă și să domine”. E cît se poate de firesc ca astfel de personaje să considere plîsul o impudoare extremă. El este într-un loc chiar comparat cu convulsiile provocate de vomă. Vremea poemelor despre lacrimi se pare că a trecut...

Această carte reprezintă o lume în care iubirea nu s-a născut încă. Semnul ei caracteristic e ferocitatea. Totul îmbracă aspectul unei încreștări zoologice. Și nu numai relațiile dintre oameni. Ci și cele dintre om și natură, care iau într-un loc înfățișarea directă a unei lupte în două reprize total diferite: insul tînăr își înfinge primul colții în carnea obiectelor, dar acestea nu uită să se răzbune și pîndindu-l pe om la răsucirea bătrîneții îl mușcă la rîndul lor. Un aspect din prima repriză: „...cînd stai aplecat deasupra unui izvor nu ești de fapt decît gura unui rechîn tînăr, sfîrtecînd trupul unei mari balene rănite, ce trăiește încă și în care botul tău conic și hrăpăreș se aruncă și se afundă ca o torpilă vie”. Și un scurt instantaneu dintr-a doua: „...privești înseși, — calmele și inofensivele privești. — au ceva agresiv și dur, putînd răni și brutaliza ochiul și miile de fire sensibile ce atîrnă ca o uriașă umbrelă de el”. Sfînta curiozitate infantilă devine aici pură rapacitate: ochii lui Herbert sînt „oglinzi care rup și zmulg imagini din realitatea armonioasă a lumii, oglinzi care devoră, oglinzi carnivore”. În zona raporturilor interumane funcționează același principiu, sau mai bine zis același instinct. Să ne amintim de vizita doamnei Iamandi la familia Willerilor (în care familie femeia e „călăul” și soțul victima neajutorată). Musafira rămîne singură și după un timp aude venînd dinspre bucătăria locuinței niște sunete ciudate, nedeslușite, un fel de gemete scîncite sugerînd parcă (episodul acesta de difuză anxietate este excelent) semnele acustice de suferință ale unui animal devorat. Pedepsele ce se aplică celor „slabi” sînt pe măsura puterii celor „tari”. Disproporția dintre culpă și puniție e într-un caz de-a dreptul înfricoșătoare. Pentru o vină măruntă sau chiar inexistentă, E. B. se decide să rupă pentru totdeauna cu omul, pe care îl iubea și de care era iubită și să facă o căsătorie absurdă (cu un om pe care îl dispregia, Subu). Cu atîta cruzime se pedepsesc numai sclavii. Și nu întîmplător citînd acest roman în fața ochilor mei s-a deschis prîntre rînduri pîrtia drumului spre Capua, cu răstigniți.

În absența stăpînilor este ceea ce se numește o carte grea, aș spune de grozavă (deși romanul e de analiză, de săpături adînci și nu de mișcare epică sau de intrigă), insuportabilă pe alocuri din pricina forței de expresie a acestui tablou plin de cruzimi în care protagoniștii par cu toții născuți din coasta unui supraom. E totuși un exces de culori întunecate, neîndulcit de nuanțe deschise, senine. Această pare o imputare de natură elică peste care estetul poate trece fără păs.

Dar sînt în măsură s-o transform în obiecție artistică. Excesul și mai ales exclusivismul culorilor întunecate ating nu numai principiul moral ci și simțul adevărului. Lumea este complexă și de aceea nici urîtă nici rea pînă la capăt. Marii scriitori contracarează întunericul care țîșnește fără voia lor prin lumina pe care o caută cu deznădejde. Ei împlîntă la egală adîncime sonde în polii opuși ai universului: binele și răul.

Caracteristica prozei lui Nicolae Breban este unilaterality plină de profunzime. Țintind spre abisal pe anumite direcții ale concretului, opac față de celelalte, scriitorul vede în om numai puterea, voința, liberul arbitru, mîndria, spîritul lui ofensiv și posesiv cu jerba sclipîrilor de ferocitate. Dar omul este mai bogat tocmai pentru că este și slab, și indecis, și dezarmat. Nicolae Breban scrie ca și cum n-ar fi zărit niciodată o pantă acoperită cu zăpadă neatînsă sau o pădure foșnind într-o noapte de vară cu lună plină. Dacă nu le-a văzut, trebuie să le vadă negreșit și de îndată. Nicolae Breban se așează la masa de lucru cu pieptul puțin prea bombat și de aceea sunetul e uneori prea sec iar linia prea limpede și prea clară. Lecturi romantice intense și puțină penitență nu i-ar strica de loc acestui scriitor de sensibilitate parcă asiropabiloniană, în care ne punem atîtea speranțe.

G. DIMISIANU: — Spre a îmbogăți tabloul schițat la început ași mai vorbi despre un aspect și anume despre revîrimentul pe care îl cunoaște, în ultima vreme, proza feminină, datorat cîtorva scriitoare ce au debutat editorial în 1966. Formulele și temele lor sînt cele în genere știute: de la narațiunea-confesiune cu substrat sentimental (Ana Barbu) la fulgurările lirice notate sub forma poemului în proză (Silvia Nicolau-Cinca), pînă la pan-senzorialismul aprins din povestirile Sinzianei Pop. În legătură cu acestea din urmă, îmi amintesc că ai exprimat, tot în Viața Românească, unele rezerve critice, constatînd condiționarea lor prea apăsătoare biologică, „epidermică”, cum mi se pare că le caracterizați. Voi cădea de acord că proza de acest tip renunță, în chip fatal, la „cerebralitate”, asta neexcluzînd-o însă, automat, din sfera artisticului. Autoarea nu mi se pare a fi căzut în vreun loc în trivialitate, iar șocul poate prea brutal al mărturisirilor îl atenuază mai peste tot prin umor.

Dar manifestarea cea mai robustă și mai autentic-personală a noii proze feminine o avem din partea unei scriitoare care se detașează simțitor de problematica „feministă” tradițională, și anume de la Maia Belciu, autoarea romanului Blana de focă. Prozatoarea construiește cu materialul lui Slavici dar schimbînd mijloacele, modernizîndu-le, intervertînd mereu timpurile povestirii, împingînd faptele cînd spre zone incerte, de penumbre, cînd scofîndu-le în lumină tare, violentă, înconjurîndu-le cu o fantastică lucire, viziunea rămîniînd totuși realistă în mod esențial. E reînviată în chipul acesta o lume aspră, de mici întreprinzători provinciali, urbană și țărănească în aceeași măsură, localizată în aria de dincolo de Carpați, bănățeană după cît ne dăm seama, de oameni duri, cruzi chiar, numai la suprafață abulici, în fapt pătimași și gata la orice, cum se ghicește din lentoarea amenințătoare a gesturilor. Din astfel de medii se ridică eroine ca Sida, femeie aprigă, dominatoare în chip absolut, asemenea a Marei, trușasă în manifestări, temută, tănuînd în adîncuri ostroave de blîndețe și căldură, niciodată scoase la iveală, înăbușînd rîniri și regrete nemărturisite nimănui. E personajul cel mai viu al acestei cărți scrisă cu surprinzătoare decizie literară, una din aparițiile remarcabile ale anului trecut.

VALERIU CRISTEA: — O nuvelă excelentă domină, după opinia mea, producția genului scurt pe anul 1966. E vorba de Întoarcerea eroului cunoscut. Subiectul e simplu: drumul de la gara unui orașel de provincie pînă acasă, parcurs de

locotenentul Valter Descu venit de pe front în permisie; tehnica povestirii e însă modernă și complexă, dar fără gratuitate, fiind de niște finalități precise. Drumul pe care îl străbate Valter Descu, în realitate foarte scurt, devine nesfârșit, ca în Proust, într-atît de des e întretăiat de retrospective, din al căror frunziș apar pe rînd măștile personajelor. Nuvela evocă pe Profesorul Unrath al lui H. Mann, prin ton și tipologie. Valter Descu e și el un crustaceu, învelind într-o carapace un miez repugnabil, flasc. Peste fondul său natural de lașitate, meschinărie și uscăciune, personajul trage imaginea unui om viteaz, corect, plin de demnitate. Valter Descu e soldatul fanfaron ajuns în epoca tapajului despre supraom, într-un proces de disimulare interioară (nu numai socială, exterioară) foarte înaintat. Tonul nuvelei e caustic, veninos, frazele mușcînd fără milă din trupul protagonistului pînă cînd acesta se divulgă definitiv în incest. Dar numai față de noi, de cititori, și nu față de concetățenii săi care-i perpetuează mitul. Flăcările incendiului provocat (din neatenție) de el (și în care piere) nu pot topi și crusta ignifugă.

Proza lui George Bălăiță e realistă și simbolică totodată, dar la el realismul nu este plat iar simbolismul nu are acel relief ostentativ, artificios unghiular. Zona descripției exacte, realiste e presărată cu ochiuri de apă adînci, misterioase, provocătoare de neliniști. Scriitorul stabilește corelații între lumea văzută și cea nevăzută, mișcările și gesturile personajelor au repercusiuni în subteran, dobîndesc un fel de trenă foarte lungă ce le pune în valoare semnificațiile. George Bălăiță „filmează” în întregime obiectul, partea de deasupra și partea de dedesubt liniei sale de plutire, de pe sol și de sub apă.

În alte nuvele orientarea e spre fantastic și comic absurd. Mai peste tot scriitorul urmărește și denunță lașitatea fundamentală a micului burghez, vulgaritatea lui. În oglinzile deformatoare din restaurantul în care se desfășoară conversația despre Ionescu, se răsfrîng parcă exorcistic numenii schimonosiți ai unor jalnice făpturi (interlocutorii). E interesant de observat că în nuvelele „funcționărești” ale lui Bălăiță (și în primul rînd în Palladion) tipuri de similitudini caragaliene sînt observate cu o tehnică (a comicalului fantast și absurd) ieșită din sugestia caragaliene.

G. DIMISIANU: Această zonă a literaturii lui Bălăiță se învecinează cu aceea străbătută de alt prozator: Teodor Mazilu. Volumul său Vara, pe verandă, apărut de curînd, cuprinde cîteva povestiri cunoscute dar și altele recente unde descoperim o înnoire substanțială a viziunii scriitorului. În scrierile mai vechi punctul de pornire era în Caragiale, urmat de Mazilu nu în tehnică dar în atitudine, care e aceea a unui observator al formulelor stereotipe ce trădează inertțiile spiritului. Ideea sa era de a dezvălui grotescul sclerozării unor indivizi prinși în circuitul stereotip, apăsăți de locurile comune ale gîndirii, preschimbași în mecanisme emițătoare de fraze-deviză, care se atrag una după alta automat: — „Viața e grea. Fiecare lucrușor pe care-l pui pe tine costă bani. Fiecare ban contează... Ce, dacă n-ai cinci bani nu te dă jos încasatorul?” (...) sau: „— Dacă o să avem vreodată o femeie de serviciu, aș vrea să fie unguroaică. Sînt femei foarte harnice. unguoroaicele... — Asta e adevărat... admise Ovazihian. — Dar oricît de harnică ar fi o servitoare, dacă n-o ții din scurt, tot te fură...” (Balada despre iubirea nefericită a domnișoarei Elena Suditu).

Cu toată marea lor vervă, schițele mai vechi ale lui Mazilu lăsau totuși loc și unei însatisfacții ce viza, în fond, o insuficiență de concepție a scriitorului. Spectacolul existenței el îl privea invariabil din unghiul ironiei care semnifică, în chip virtual, o atitudine demistificatoare. Dar ea poate să și mistifice, într-o anumită măsură, și atunci simțeam nevoia ca prozatorul să ne fi făcut a vedea, sau măcar a întrezări la lumina unor scurte fulgerări, și ceva din cealaltă față



a lucrurilor, adică tragismul schimonosirii individului. Ceea ce spun se întâlnește de altfel cu observația despre „exclusivismul culorilor“, pe care o făcea în legătură cu literatura lui Nicolae Breban, observație plină de adevăr, căci ea răspunde, am sentimentul, uneia din condițiile esențiale puse artei de sensibilitatea modernă, și anume refuzul unilateralității.

Este tocmai ceea ce a cîștigat proza lui Teodor Mazilu în manifestările sale mai recente, dintre care câteva sînt cuprinse și în volumul în discuție. Două povestiri, Vara, pe verandă și Pălăria de pe noptieră sînt proze antologice, revelîndu-ne în Mazilu un analist subtil al proceselor lăuntrice, un observator nemilos al traumei și pervertirilor morale urmărite pînă la consecințele lor extreme. Umorul existent și aici, e amar, dacă nu negru, înșelător cel mai adesea. Căci scriitorul pare mereu să pregătească efecte comice dar mereu schimbă, răsturnînd perspectiva și aruncîndu-ne în față realități cumplite nebănuite la început. Vara, pe verandă înfățișează un caz de masochism moral — urmărit cu o privire rece, neiertătoare Psihologia eroinei e dintre cele mai stranii: după ce a acumulat, ani în șir, ofense nenumărate, ea ajunge să vadă în asta dovada cea mai puternică a faptului că există și că reprezintă „ceva“. Un om lovit e un om care există — iată un motiv suficient de tare pentru ca eroina să transforme jignirile în voluptăți, căci ele îi dau, cum spune autorul, „conștiința de sine“: „Adevărul era că ofensată, Adela se simțea admirabil. Jignirile îi umpleau viața, ierarhizarea suferințelor îi lua mar toată vremea, le muta de colo pînă colo, le analiza și le împropăta, în fiecare clipă avea ce face“. Astfel femeia dobîndește un fel de echilibru interior clădit pe aceste realități viciate, echilibru fragil, mereu amenințat să se surpe cum se și întîmplă pînă la urmă. Paradoxal este însă că o vreme tactica izbutește și astfel „cu fiecare lovitură pe care i-o dădea soarta, Adela devenea mai puternică“ „Loviturile sorții“ sînt ascendentul ei asupra soțului, tăria ei față de el — asta pînă ce omul, derutat, neștiutor de ceea ce se petrece în sufletul femeii sale își propune să o ferească de lovituri, s-o protejeze. De abea atunci are însă loc prăbușirea adevărată, stricarea definitivă a jocului căci, frustrată de suferințe, eroina își pierde orice rezim moral.

Cealaltă povestire, Pălăria de pe noptieră, menține o aparență de grație și joc absurd, ideea fiind însă adîncă și de semnificație tragică. Eroul comite un gest de răzvrătire, pentru care e dezaprobat însă de toți semenii: „De la o vreme, spre uimirea generală, Demeter umbla cu capul gol; el care adorse pălăriile Avea și un motiv să le adore, pălăria aruncată hoștește pe o parte, îi dădea un surplus de tinerețe, un aer de om victorios care trece fluierînd prin viață...“ Dar o dată cu „lepădarea pălăriei“ ceva în ordinea lumii s-a schimbat și eroul este supus unei presiuni universale, insurmontabile, pentru a spune odată: „pentru numele lui Dumnezeu“, unde și-a azvîrlit pălăria. Eroul rezista dar coaliția e prea puternică, ea întrece resursele de a lupta ale unei ființe omenești: „Cerule se despică parcă și o voce îngrozitoare (...) făcu încăperea să se clatine: — Pălăria e pe noptieră (...) degeaba te ascunzi“. Și, deznodămîntul: „Aproape fără voia lui, Demeter se ridică în pat, luă pălăria de pe noptieră, și-o puse pe cap și așa, în picioare, și cu pălăria pe cap își dădu sfîrșitul“.

Cum spuneam, impresia e de joc dar sensul e profund. Gestul lui Demeter semnifică încercarea de a părăsi masca convențională, superficială, „strengărească“ pe care cei mai mulți o avem în relațiile cotidiene întîmplătoare. Dar personalitatea exterioară e singura pe care cei din jur ne-o conced ca fiind a noastră, singura pe care ne-o recunosc și ne-o impun s-o conservăm pînă la moarte.

Chiar dacă inegal în noul volum, Teodor Mazilu reintră, cu aceste excelente povestiri, în atenția generală și este reconfortant să constați cum un scriitor — contestat cu violență de către unii, elogiat cu patimă compensatorie de către alții — își urmează calea sa netulburat.

## Vladimir Streinu: „Versificația modernă” \*)

de Paul Sterian

**I**n „Versificația modernă” se pot urmări, ca într-un roman cu o intensă acțiune, peripețiile prin care a trecut de vreo trei sferturi de secol încoace, versul modern. Rigurozitatea istoricului, înțelegerea și înțuiția intimă a poetului, clar-viziunea iubitorului de înțelepciune, care fac din lucrare totodată o antologie comentată cu subtilitate a versului liber, se îmbină cu arta compozitorului care, prin stil și elan, transformă un manual oricând posibil într-o operă literară.

O întrebare se impune de la început: cîți, dintre amatorii și practicanții versului liber, cunosc destul de bine și armătura versificației clasice și romantice, pentru a putea gusta, la tot pasul, subtilele distincții pe care le îngăduie ritmul slujitorilor lui Erato? Căci, spre a zburda prin „finul vrednic de-un Pegas” (expresia e a lui Jean Jacques Rousseau), orice talent liric nu va pierde nimic dacă va apuca din cînd în cînd zăbala de aur a versului clasic. Vladimir Streinu accentuează asupra faptului că poeții români, în special, au alternat aceste două metode de versificație. La aceasta să adăugăm că poeții francezi, în compunerile în vers liber, au ținut seama de ce spunea un poet breton în tratatul său de versificație, clasînd versul liber ca un caz particular al rimelor amestecate (les

rimes mêlées): „De cele mai dese ori, în rimele amestecate, poetul întrebuintează versuri de diferite lungimi. Acest procedeu care poartă numele de versuri libere cere o mare știință ritmică, dar, de asemeni, suplețea sa îi îngăduie să acomodeze ritmul la cele mai mici nuanțe ale gândirii” (Charles le Goffic et Ed. Thieulin: „Nouveau Traité de Versification Française”, Paris, 1903).

Pentru întregirea imaginii poeziei românești moderne prezentată de autor, să adăugăm, de asemenea, ceea ce din modestie Vladimir Streinu a omis, citarea din poeziile sale, în special a celei intitulată de el însuși „Ritm immanent”: „Năgre și avîntate-nspre mine / Sbor peste neliniști ridică / Lin desfăcute sprincenile line / Aripă prelunge de rîndunică. / Dacă sub mări neștiute m-afund, / Printre corali de-a prinsă așléptare / Ochii tăi mari se deschid în afund, / Scoici cu înstelate mîrgăritare. / Gîndul meu schimnicia să-i razimi / Caldă din simțuri făptura ta-mi crește / Astfel cum soarele verii în azimi / Rumen din spice se reîntregește / Totuși noi, suflete, pasări cerești, / Nu ne-am întîmpinat niciodată; / Sufletu-mi prin mîngiere te cată, / Semen ghicit pe sub scoarțe trupești / Orice alintare pe trup se abate / doruri pun umbre pe suflet — departe, / Ducem, alăturați, în spre moarte / Singuri singurătăți ferecate / Strigătul tău vine, corn / din desișuri / Veșnic necu-

\*) E.P.L., 1966.

noscuți, veșnic aproape : / Maluri ale aceleiași ape . Cursă peste lactee prundișuri". (Antologia Poeziilor Tineri, 1934, alcătuită de Zaharia Stancu).

Am citat în întregime poezia lui Vladimir Streinu, nu numai ca un exemplu față de definiția versului liber, sau ca un omagiu datorat poetului, ci spre a vădi sămînța lui de aur din care avea să crească, în mod necesar, studiul amplu al criticului literar și al estetului, ca o orchestrație a unei simfonii proprii. Ritmul imanent este titlul și subiectul, procedeul și realizarea, poetul și muza în fuziune, bătaia inimii și a metronomului, în ciudatele măsuri sintetice și indivizibile — refuzuri de contopiri unde te-asteptai la legături, eliziuni, tratate cu fine de neprimire, redundanțe alungate, etc. etc. Un model de vers liber vrednic de studiul istoricului și estetului. Poate, chiar, o rară dezvăluire a secretului meșteșugului, pe care un poet să o fi conștient tocmai din dragoste pentru arta lui sînt atît poezia citată cît și recentul său studiu, așa cum reiese chiar din succesiunea capitolelor cărții: Versul liber european (antecedente și origini, cronologia versului liber francez, o anchetă internațională); Versul liber românesc (Prozodii românești, forme prozodice din secolul al XIX-lea, apariția versului liber, monitorul noii versificații, un caz de pseudo-verslibrism, admiterea versului liber între adversari, poezii vers-libriști și evoluția lor formală, versul liber în poezia română contemporană) ca și Estetica Versului liber, nepierzînd din vedere cele 3 Apendice (Mallarmé, Versul românesc, Colaborarea Iosif-Angel). Notăm că poetul pseudo-vers-librist este Ion Minulescu, iar monitorul noii versificații este Ervin (Ovid Densusianu). Pentru rest, cititorului nu i se poate oferi un rezumat adecuat, deoarece avem de-a face cu o lucrare care trebuie studiată pas cu pas —, cu tot nervul său stilistic literar, — și bine meditată. Ne vom mărgini să recomandăm lectorului să nu se lase oarecum dezamăgit de concluzia răspicată de la sfîrșitul

studiului : „Zgomotul disputei franceze ... a fost în realitate o iluzie revoluționară. Singura dată cînd, în istoria versificației lumii, s-a produs o prefacere fundamentală, a fost atunci cînd, în depărtatul ev-mediu, poezii au trecut de la ritmurile cantitative antice, la cele accentuate și rimate, arabo-moderne, ale tradiției europene... Versul liber, așa dar, nu are o definiție și o estetică proprie. Dispensîndu-se de tipicitatea metrului și strofei, ca și deseori de rimă, noua formă rămîne de studiat la fiecare poet în parte (s.n.) întocmai ca vechea formă“.

Căci Vladimir Streinu nu înțelege prin aceasta să respingă versul liber, care, desigur, nu are ce căuta în categoriile estetice, sub nume distinct, nici să nege dragostea pe care o are față de versul liber (cînd este izbutit), ca și față de oricare alt vers care tînde spre perfecție în dezvăluirea frumuseții și poeziei împrind din dinamismul energiei umane ; ci, pur și simplu, nu putea încheia altfel studiul decît trimițînd la analizarea fiecărui poet în parte, vers-librist sau nu, în ceea ce are el util pentru poet și pentru lector, meșteșugul, secretul meșteșugului său.

Înainte de a privi versificația modernă sub acest aspect, ne permitem să sugerăm unele completări la studiul lui Vladimir Streinu. În primul rînd, credem că era necesar să ni se fi arătat dacă problema versului liber nu s-a ivit cumva ca o reacție, nu împotriva versului clasic, ci împotriva poeziei romantice și leșinului pe care l-a adus această poezie, împotriva edulcorării — și valsării în 3/4 a inimilor, dacă nu e cumva un „non possumus“ față de polcile și mazurcile versificate și chiar liederurile nesfîrșitelor reverii ipocrite. Revoluția wagneriană se corelează cu versul liber nu din întîmplare. Și aici, trebuie să observăm că legătura dintre muzică și poezie nu trebuie estompată, în special la Mallarmé. Căci caietele care s-au găsit cu însemnările poetului francez au dat muzicologilor de azi prilejul de a demonstra tocmai deosebita influență pe care a avut-o Mal-

larmă asupra creatorilor muzicii moderne atonaliste și dodecafonice. Șirurile de ecuații poetico-muzicale găsite la Mallarmé nu pot fi trecute cu vederea.

Și acum, să ajungem la o serie de constatări pe care ni le înlesnește indexul de la sfârșitul cărții (și sintem recunoscători criticului și pentru acest indicator care nu ar trebui să lipsească din nici o altă lucrare de importanța acesteia).

Am urmărit cu interes aducerea în discuție a lui Mihail Eminescu pe parcursul întregii lucrări. Marele poet romantic a fost utilizat de Vladimir Streinu ca un „fenomen-martor“, după o expresie curentă în cercetările științifice, ca o adevărată hirtie de turnesol, deosebind reacțiile chimice ale versului liber la noi, în epoca sa. De asemenea, la polul opus, Arthur Rimbaud, al doilea „fenomen-martor“. Intre ei, Alexandru Macedonski. Cei trei mari contemporani, al treilea, bilinguu, aparținând celor două culturi, franceză și română.

Și ni se pare de un mare interes a răsfoi, în paralele, „Les Illuminations“ și „Panormama deșertăciunilor“, unde se pot găsi nenumărate asemănări între cei doi poeți. (În obiectul poeziei lor, care e identic, în ritmul immanent, nu în acel al formei deosebite, poezie în proză, punctată de vers liber, poate chiar vers antic, la Rimbaud, și poezie în vers clasic dar cu 16 silabe, poate liber, cu toată rima nesuferită la Eminescu, [mască sau concesie] același suflu, în curios de dese cazuri, ce se pot găsi pe parcurs, în suită). Din punctul de vedere al ritmului immanent, pasaje din „Illuminations“ ca „Antique“, „Being beauteous“, „Phrases“ (sfârșitul în special) aduc cu multe versuri din poema eminesciană. „Într-o tufă, sub un brustur / doarme Satyr beat de must“, „Joe preschîmbat în tînăr... / Ei se văd, ca să se mire, cum de sînt așa de frumoși“ — „Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate“...

O astfel de comparație între texte deopotrivă necunoscute celor doi poeți

și care nu presupun nici o sursă comună, alta decît cea a temperaturii generale europene de atunci, ar fi utilă tocmai pentru a demonstra că nu forma aleasă în final pentru prezentare contează, ci ritmul interior al fiecărui poet, în funcție de posibilitățile de investigație și invenție date de meșteșugul care, aparent diferit, poate marca înrudiri nebănuite.

Căci, în definitiv, versul modern se eliberează de anumite reguli nu atît ca expresie, cît ca mijloace de creație. Poezia romantică, tot astfel ca și cea medievală, cerea o lucrare dublă a poeziei, în „carmina ficta“ sau altfel, modalități pe care numerologia, — o ramură specială a criticii și istoriei literare, — le cercetează azi tot mai asiduu. Toate aceste lucrări și prelucrări sînt refuzate de vers-libriști, versul, chiar rimat de ei, nemaiauscultînd de alte cerințe decît de cea a construirii fără revers a poeziei. Pe de altă parte, regulile prozodice obișnute: asonanțe, rime, etc., funcționau ca undețe pentru pescuirea doradelor capricioase ale poeziei. Versul liber renunță categoric la aceasta, nemaicreînd prin accentul regulat și prin rimă, ci prin procedee adecuate firii fiecărui poet, fie instinctive, fie lucide, ecuaționale, astăzi informaționale, etc.

Personal, găsim în versul liber o pagină mereu proaspătă, pe cînd în afara unui stil perfect clasic, versificația clasică, dar mai ales cea romantică, ne lasă un gust sălcîu în cerul gurii sau de dulcegărie pînă la sațietate. Oricît de dragi ne-ar fi poeziile care au practicat-o și o practică, vom fi de acord a le acorda o valoare istorică în primul rînd. Dar acest sentiment în fața poeziei clasice și romantice nu se datorește versificației ca expresie formală, ci unui ce înrînesc care s-a învechit, oricît s-ar putea spune. Reciproca, însă, și ea este adevărată: dacă poezia liberă este proaspătă, ea nu prezintă această caracteristică din cauza libertății în versificație, ci are acel ceva care nu s-a învechit, dar care, prin forța împrejurărilor, se va amortiza.

*Nu putem încheia fără a sublinia un aspect din cele mai interesante ale studiului versificației moderne de care ne-am ocupat aci.*

*Prin expunerea anchetei internaționale asupra versului liber datorată lui Marinetti, lucrarea lui Vladimir Streinu vădește intenția de a încadra istoria și critica literară într-o disciplină sociologică. Intenția se accentuează pe parcursul lucrării printre multe altele, prin clasificarea poezilor români în funcție de evoluția proceselor sociale: „Astfel că, urmărind momentele de clasicism românesc, după primul, care este clasicismul folcloric, și al doilea, căruia îi zicem clasicismul cult al secolului trecut, literatura contemporană, în concurs fericit cu celelalte arte, ne apare, privită în viitor, ca voință de al treilea clasicism românesc. E clasicismul cons-*

*truirii esteticii socialiste, după cum folclorul fusese al construirii sufletului autohton; iar clasicismul din epoca lui Eminescu, Caragiale, Creangă, al construirii statului național. În materiale diferite, care pun în vedere stadii istorice ale dezvoltării societății omenești, aceste trei momente comunică ascuns, cum comunică, în ciuda formelor proprii, fructul cu rădăcina“.*

*Prin aceasta, ca și prin multe pasaje din lucrarea sa, Vladimir Streinu ridică o problemă care, ca titlu, ar fi putut să apară o dizertație de artă poetică, la rang de știință, indicând o metodologie strictă de cercetare socială a literaturii, ceea ce este de maximă importanță și deschizând, astfel, calea spre cercetările atât de așteptate de sociologie a proceselor culturale de care se simte atita nevoie.*

## Radu Boureanu: „Satul fără dragoste” \*)

de Rodica Oprescu

Autor al unor apreciate volume de poezie, printre care „Zbor alb”, „Cântarea cetății lui Bucur” sau „Moartea morilor de vînt”, poetul Radu Boureanu marchează traiectoria sa artistică în versuri ce respiră elanuri generoase, atracție spre îndepărtate epoci istorice și ținuturi imaginare, optimism, dragoste de viață.

De la volumele „Zbor alb” și „Golful singelui”, ce introduc cititorul într-un univers de solitudine, tristețe și agonie, la „Cântarea cetății lui Bucur” și „Moartea morilor de vînt”, versuri străbătute de înțelegerea destinului istoric al umanității, de încredere în forța invincibilă a acesteia, poetul rămîne un visător veșnic tînăr și nou, în a cărui imaginație, ce se aprinde de mari viziuni, scena istoriei și a poeziei se identifică, menținîndu-se de

predilecție în granițele tabloului și evocării, uneori calde și delicate, alteori stranii și pitorești.

Dramaturgia de inspirație folclorică națională, reprezentată în literatura noastră de poetul Victor Eftimiu, își află o frumoasă realizare în paginile poemului dramatic al lui Radu Boureanu, „Satul fără dragoste“.

Poemul, realizat din elemente folclorice, conține în esență implicații care depășesc sfera fabulației populare, iar înclinația poetului spre evocarea unor lumi închise, izolate, a unor ținuturi învăluite în taina istoriei și legendei își găsește un fericit prilej de afirmare.

Conflictul dramatic al lucrării este foarte strîns, iar personajele nu sînt limitate la simpla ilustrare scenică, ci se ridică de cele mai multe ori la valoare de simbol, conturînd clar înfruntarea a două principii — cel al binelui și cel al răului.

\*) E.P.L., 1966.

Primele versuri ale prologului ne introduc într-o atmosferă de basm, în care liniștea tainică a nopții este străpunsă de glasurile cu rezonanță de scoarță scorojită ale copacilor seculari și ale stîncilor ce prind viață la miez de noapte. Ei sînt străjerii cetății de la poalele Smidovatecului și prin cuvintele lor ni se dezvăluie povestea blestemului venit din veacuri de demult pentru a osîndi satul să se ofilească fără dragoste.

Teama blestemului supune satul de oameni odinioară voinici și curajoși la inerție și tăcere, așteptînd, ca în tragediile antice, împlinirea destinului implacabil.

Pentru săteni aceasta înseamnă pierderea libertății prin înrobirea lor de către hoardele de tătari și lotrii ce le calcă hotarul. Iubirea, simbol al plenitudinii vieții, este chemată drept gaj de fetele satului pentru a-i scoate pe flăcăi de sub amenințarea acestei forțe oarbe. Este o revoltă a la Lysistrata sui-generis, în care lupta, nu încetarea ei, este menită să aducă oamenilor liniștea și fericirea. Din acest moment existența locuitorilor din satul de la poalele muntelui depășește condiția de victime ale destinului, lăsînd să acționeze omul liber-arbitru.

De la primele replici conflictul se precizează, iar cadrul desfășurării evenimentelor este populat pe rînd cînd de lumea satului, ce aduce cu ea în pagini filozofia robustă a omului din popor gata să-și apere libertatea cu prețul oricărui sacrificiu, cînd de cortegiul straniu al fapturilor ireale, caracteristice basmelor noastre populare, dar prezentate într-o plămuire nouă, proprie autorului. Temutul zeu al fabulației folclorice este în poem reprezentat de Zmeul Plăpînd, fricos

și veșnic fugărit, căruia i se alătură *Ileana Nărimzeana*, *Zina fără nume* sau *Rază de lună*. În conflictul poemului le este rezervat un rol secundar, acțiunile lor avînd forță și finalitate numai atunci cînd sînt orientate spre slujirea principiului binelui; în celelalte situații ei alcătuiesc un convoi fantomatic și trecător, un ecou firav al lumii reale de care se simt copleșiți.

Dintre personajele aparținînd lumii satului se diferențiază net perechea de tineri Fira—Vlad, replică a cuplului Făt Frumos — Ileana Cosînzeana.

Călătoria dantescă a Firei (Fata Frumoasă) în lumea umbrelor și cea a lui Vlad (Feciorul Chipeș) pornit pe urmele iubitei sale prilejuiește celor doi întîlnirea cu eroi coboriți din pagini de basm, de legendă, de baladă și istorie.

Viziunea zilelor de glorie ale lui Menumorud și Gelu, ale lui Toma Alimoș și Gruia Grozovanul este, ca procedeu artistic, o tonifiantă invocare romantică a trecutului și, raportată la anecdotică poemului, ea constituie principala verigă a deznodămîntului. Încurajat de faptele strămoșilor eroi, Feciorul Chipeș regăsește curajul și forțele necesare pentru a porni alături de ceilalți bărbați din sat în apărarea libertății, a dragostei, a vieții.

Finalul aduce rezolvarea firească a acțiunii dinamice a piesei, contribuind la dezvăluirea deplină a înțelesurilor vii, actuale ale acesteia, la afirmarea frumuseții interioare a omului simplu din popor, la sublinierea ideii deosebit de prețioasă a posibilității fericirii numai acolo unde libertatea este principiul suprem al vieții. Este inutil să mai insistăm asupra calităților, știute, literare, de ades înaltă poezie, caracteristice lui Radu Boureanu.

## Ce este „la nouvelle critique”?

de Matei Călinescu

**A**sistăm, în Franța de azi, la o adevărată „bătălie a criticii”, cu un ecou internațional neașteptat de larg. Operele reprezentanților a ceea ce, cu un termen destul de vag, se numește „la nouvelle critique” sînt traduse cu o uimitoare rapiditate și larg comentate în Italia, R.F.G., Statele Unite etc. Un viu interes pentru dezbaterile prilejuite de „noua critică” se manifestă mai ales în cercurile universitare de peste ocean. Astfel, spre sfîrșitul anului trecut, universitățile John Hopkins (Baltimore, Maryland) și Stanford (California) au organizat, sub conducerea profesorilor René Girard și, respectiv, John C. Lapp, colocvii dedicate problemelor interpretării critice, la care au fost invitați să conferențeze cîțiva din membrii corpului didactic de la **Ecole pratique des hautes études** (unul dintre cele mai puternice centre de iradiație ale „noii critici”), — Jacques Lacan, Roland Barthes, Lucien Goldmann, Charles Morazé etc., precum și Georges Poulet, Jean Hyppolite, iar din tabăra opusă profesorul sorbonian Raymond Picard. Mai mult decît atît, s-au organizat schimburi de profesori și de studenți între John Hopkins University și **Ecole pratique des hautes études**: lui Lucien Goldmann, care ține în prezent cursuri la universitatea americană și va succeda, în viitorul an școlar, Roland Barthes.

Oricît de paradoxal ar părea, critica și discuțiile care se poartă în jurul ei par a fi devenit, cel puțin în Franța, centrul de interes al întregii vieți intelectuale, producînd exaltări, negații, sciziuni și regrupări spectaculoase ce duc gîndul, **mutatis mutandis**, la faimoasa „bataille d’Hernani”. Cine ar fi crezut că problematica dificilă și specială a criticii va putea vreedată declanșa resorturile unor atît de puternice pasiuni polemice?!) Poate că acest fenomen, căruia ne este greu să-i găsim un corespondent în trecut, se datorează, între altele, și unei anume crize a creației literare propriu-zise, destul de evidentă în Franța ultimilor cîțiva ani, dar mai ales procesului din ce în ce mai decis de intelectualizare a literaturii: ceea ce are drept consecință o apropiere tot mai mare între tipul scriitorului și acel al criticului. Cum în diferite perioade s-a putut constata înflorirea mai bogată a cîte unui gen literar — poezia, romanul, teatrul — n-ar fi poate exagerat să vedem, în actuala conjunctură intelectuală din Franța semnii unei „vîrste a criticii”... O vîrstă a criticii, anunțată, în alt plan, de experiențele unei anume poezii, care se scrutează pe sine, încă de la Mallarmé, și ale romanului, care, devenit „roman al romanului” odată cu Proust, se meditează și se interoghează pe sine în scrisul saturat de reflexivitate al reprezentanților „noului ro-

man": Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute etc.

Abandonând, însă, deocamdată, astfel de ipoteze, să vedem ce este, de unde vine și ce aspiră să fie „noua critică”. Să observăm, încă de la început, că aceia care se numesc sau sînt numiți „noi critici” se situează, în cele mai multe cazuri, pe poziții diverse și chiar adverse din punct de vedere al concepției despre literatură și că singurul lucru care-i unește îl constituie atitudinea lor de opoziție față de ceea ce s-a numit critica „pozitivistă”, „universitară”, „factologică” sau, pur și simplu, „veche”. Trecînd peste caracterul confuz al terminologiei folosite (la fel de vagi ca și formula „noua critică” sînt și celelalte, dar n-are rost să intrăm acum într-o discuție terminologică), divergențele între cele două critici sînt destul de clare. Înainte de izbucnirea conflictului deschis (al cărui început îl marchează, se știe, publicarea pamfletului lui Raymond Picard<sup>2)</sup>), Roland Barthes scria, în *Les deux critiques* (1963)<sup>3)</sup>: „Există în prezent în Franța două critici paralele: o critică pe care o vom numi, pentru a simplifica lucrurile, **universitară**, și care în esență folosește o metodă pozitivistă moștenită de la Lanson, și o critică de interpretare, ai cărei reprezentanți, foarte diferiți unii de ceilalți, de vreme ce e vorba de J. P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J. P. Richard, au în comun faptul că felul lor de a aborda opera literară poate fi pus în legătură, mai mult sau mai puțin, dar oricum în chip conștient, cu una din marile ideologii ale momentului: existențialism, marxism, psihanaliză, fenomenologie; ceea ce ar justifica să se vorbească despre aceasta ca despre o critică **ideologică** prin opoziție cu cea dintîi, care refuză orice ideologie și nu se reclamă decît de la o metodă obiectivă” (p. 246). Recunoscînd că „achizițiile pozitivismului, exigențele sale înseși, sînt ireversibile”, R. Barthes arată că, onicît de util în stabilirea faptelor literare, pozitivismul este și el

o ideologie, — și încă una depășită — natura lui ideologică fiind vizibilă în două puncte esențiale. Mai întîi, pozitivismul ar avea o idee foarte parțială și teoretic rudimentară despre literatură, ~~refuzînd să se întrebze: ce este literatura? și: de ce se scrie?~~ „A nu-și pune astfel de întrebări — scrie R. Barthes — este de asemeni un mod de a le răspunde, căci înseamnă a adopta ideea tradițională a bunului simț (care nu e neapărat simțul istoric), și anume că scriitorul scrie pur și simplu pentru a se **exprima**...” (p. 247). Un determinism rigid, inapt să soluționeze complexele probleme ale creației artistice, face ca o critică ce se vrea istorică să refuze tocmai în acest sector esențial istoria, care „ne spune că nu există o ființă intemporală a literaturii, dar sub numele de literatură (el însuși de altfel foarte recent) o devenire de forme, de funcții, de motive, de proiecte...” etc. Al doilea punct în care se vădește natura ideologică — și, ca și în cazul precedent, învechită — a pozitivismului îl constituie ceea ce R. Barthes numește „postulatul analogiei”. Căutînd „sursele” unei opere, critica universitară încearcă să pună „opera studiată într-un raport cu **alteceva**”, acest **alteceva** putînd fi o altă operă, cronologic anterioară, o circumstanță biografică, „o «pasiune» trăită în realitate de autor și pe care el o «exprimă»...” Un asemenea raport „este — spune Barthes — întotdeauna analogic; el implică certitudinea că a scrie nu este niciodată decît a **reproduce**, a **copia**, a **se inspira** din etc.; diferențele care există între model și operă (...) sînt totdeauna puse pe seama «geniului»” (p. 248). Acolo unde analogiile nu mai sînt vizibile, critica universitară admite — Barthes devine ironic — misterul și magia. De fapt, împotriva viziunii strict analogice se pot aduce argumente moderne, pe care criticul francez nu le trece cu vederea. Psihologia mai nouă admite existența unor fenomene de **denegație**, la fel de importante ca și cele de conformitate: „...o dorință, o pasiune, o frustrație pot foarte bine



produce reprezentări **exact** contrarii; un mobil real poate să se înverseze într-un alibi care-l dezmințe". (p. 249). E vorba, de fapt, de fenomenele compensatorii. În acest al doilea punct, pozitivismul manifestă totuși o anume receptivitate față de inovațiile teoretice, cu condiția însă ca opera să fie mereu discutată în funcție de elemente **exterioare** ei (de unde tolerarea criticii psihanalitice, care explică opera prin biografia interioară a scriitorului). Ceea ce refuză critica universală este o **analiză immanentă** a operei literare.

În **Qu'est-ce que la critique** <sup>4)</sup>, R. Barthes atacă **pozitivismul lansonian** pe motivul că, fiind o ideologie, el ascunde acest lucru: „De vreme ce aceste principii ideologice diferite sînt posibile în același timp — scrie criticul francez — (și în ceea ce mă privește, într-un anume fel, subscriu în același timp la fiecare dintre ele), înseamnă că fără îndoială alegerea ideologică nu constituie ființa criticii și că «adevărul» nu este sancțiunea ei. (...) Urmează că păcatul major în critică nu este ideologia, ci tăcerea sub care ea este ascunsă" (p. 254). Cum se explică, de fapt, posibilitatea — simultană — a mai multor principii ideologice în critică? R. Barthes reia, pentru a-și demonstra acest punct de vedere, unele distincții din lingvistica structurală și din logica simbolică. Prin însăși natura ei, critica ar fi un **metalimbaj**: „...critica este un discurs asupra unui discurs; este un limbaj secund, sau **metalimbaj** (cum ar zice logicienii), care se exercită asupra unui limbaj prim (sau **limbaj-obiect**)..." (p. 255). Critica fiind metalimbaj, „...sarcina ei nu este nicidecum să descopere «adevăruri», ci doar «validități». În sine, un limbaj nu este adevărat sau fals, el e valid sau nu: valid, adică alcătuiind un sistem coerent de semne". (p. 255) <sup>5)</sup>. Critica apare deci ca o activitate „formală” (în sens logic), ea trebuind să-și propună ca finalitate „nu să descifreze sensul operei studiate, ci să reconstituie regulile și constrîngerile elaborării acestui sens; cu condiția să admită numai-

decît că opera literară este un sistem semantic foarte particular, al cărui scop este să introducă «sens» în lume, dar nu «un sens»" (p. 256). Teoria criticii tînde, deci, să se întregească printr-o teorie a literaturii, ale cărei elemente le deducem, în afară de textele citate, din **Prefața la Essais critiques**, precum și din eseurile **Literatură și metalimbaj**, **Literatura, azi**, **Imaginația semnului**, **Activitatea structuralistă**, **Literatură și semnificație** etc., la care trebuie adăugate mai vechiul eseu **Le degré zero de l'écriture** (1953) și foarte recentul răspuns lui Raymond Picard, **Critică și adevăr**. Fără să intrăm în nuanțe, trebuie totuși să arătăm că R. Barthes, plecînd de la clasică distincție saussuriană între „signifiant” și „signifié”, vede în literatură „un sistem de semnificație «deceptiv»”, un „limbaj intranzitiv” care, spre deosebire de cel „tranzitiv” (practic), — vizînd o transformare imediată a realului, — aspiră să „dubleze” realul. În **Literatură și semnificație** se afirmă foarte peremptoriu: „Aceasta înseamnă că scriitorul se străduiește să multiplice semnificațiile fără să le completeze sau să le închidă și că el se slujește de limbă spre a constitui o lume care semnifică foarte puternic, dar în cele din urmă nu e niciodată semnificată (un monde emphatiquement signifiant, mais finalement jamais signifié)...” (p. 265). Ființa literaturii sînd în „signifiant”, nu în „signifié” (totdeauna „deceptiv”, ambiguu, inepeizabil), critica trebuie, firește, să surprindă mecanismele de semnificație ale operei, fără să insiste asupra a ceea ce ține în ea de „signifié”. De aici, o dichotomie operată chiar în sinul „noii critici”: Lucien Goldmann, Charles Mauron practică o critică (nu lipsită, după Barthes de primejdii) care dă un contur foarte ferm și numește „le signifié de l'œuvre littéraire”. O astfel de procedare nu contribuie însă decît într-o măsură limitată de dezvoltarea și înțelegerea caracterului semnificativ (**signifiant**) al operei. A doua orientare, ilustrată de Poulet, Starobinski, Richard,

este aceea a „criticii tematice“ (noțiune cu totul diferită de cea folosită uneori noi). „Această critică poate într-adevăr fi definită prin accentul pe care-l pune pe «decupajul» operei și pe organizarea lui în vaste rețele semnificante“ (p. 264) Recunoscându-i o existență implicată, critica tematică nu numește „le signifie“ care rămâne astfel delimitat numai în cadrul formelor analizate. Avem de a face, în cazul de față, cu o „critică imanentă“ (**Literatură și semnificație**).

Cam aceasta ar fi, expusă destul de schematic, concepția lui Barthes despre critică și literatură, îndatorată, cum s-a putut vedea, structuralismului lingvistic (Roman Jakobson e deseori invocat) și celui antropologic al lui Claude Lévi-Strauss (de la care ia, între altele, noțiunea de **omologie**, prin care vrea să înlocuiască vechea și insuficienta **analogie**). Potrivit unei atare concepții, criticul trebuie să caute să descopere în operă structura et, relațiile ei interioare funcționale. Cele două operații obligatorii, ca în orice activitate structuralistă, sînt **decupajul (le découpage)**, apoi **aranjamentul (l'angencement)** unităților stabilite prin decupaj într-o **formă**. Structuralismul ar manifesta astfel „o categorie nouă a obiectului, care nu este nici realul, nici raționalul, ci **funcționalul**“ (**Activitatea structuralistă**, p. 218). În aplicările practice (interpretarea lui Racine, de pildă<sup>6</sup>), alături de structuralismul teoretic se constată folosirea unor procedee și formule psihanalitice, dar cu deosebire importantă față de critica de strictă obediență freudiană (cum ar fi Charles Mauron) că diversele categorii psihanalitice nu sînt aplicate pentru definirea autorului, ci sînt folosite doar pentru definirea structurală a personajelor raciniene. În felul acesta — și nu știm ca o astfel de observație, ce ni se pare fundamentală, să fi fost formulată în largă dezbatere despre „noua critică“ — psihanaliza își pierde orice sens explicativ, devine un limbaj cultivat aproape exclusiv pentru virtuțile lui „sugestive“ (în direcția mitologicului), nu mai tin-

de să-și asocieze valori de **cunoaștere**, ci pur și simplu valori, dacă ne putem exprima astfel, „retorice“.<sup>7</sup>)

Ne-am oprit mai îndelung asupra lui R. Barthes și a concepției sale critice pentru că, deși el reprezintă doar una din direcțiile noii critici, despre el s-a discutat mai mult în cadrul polemicii inițiate prin diatriba vehementă a lui R. Picard și, dincolo de aceasta, pentru că una din ideile lui centrale, adeseori reluată și argumentată, constituie, dincolo de toate diferențele metodologice și ideologice, un punct esențial în programul „noui critici“. Ideea la care ne referim nu este foarte nouă, dar trebuie să recunoaștem că abia în perioada interbelică ea a început să se configureze mai puternic, devenind obiectul unei meditații estetice mai susținute. Este vorba de **multiplicitatea profundă** (și practic ineptuizabilă) a **sensurilor** conținute de opera literară, idee care corespunde unei înțelegeri cu adevărat moderne a faptului artistic. Încercînd să schițăm, — în chip fatal, foarte sumar — etapele unui proces de o extremă complexitate, credem că putem situa această importantă descoperire în contextul consecințelor marelui avînt al **istorismului** ce caracterizează secolul XIX. Se constată, acum, că în diferite perioade o aceeași operă a primit interpretări diferite, a fost privită din unghiuri modificate. Mentalitatea istorică găsește un interes deosebit în pătrunderea cauzelor ascunse ale acestui fenomen. Alături de istorii — puține, de altfel — ale interpretărilor date diferitelor opere, personalități, epoci, apar și încercări de explicare a permanenței, pe de o parte, și a mobilității istorice a valorilor, pe de alta; sau, mai degrabă, a variabilității istorice a perspectivelor din care sînt ele receptate. Există, fără îndoială, un paradox al istorismului în această privință; un paradox pe care-l ilustrează o pendulare continuă între relativism și o tendință opusă, de totalizare explicativă (dusă uneori pînă la dogmatism). Din punct de vedere istoric, dacă o operă sau o personalitate au fost interpretate

diferit în epoci diferite, aceasta înseamnă, în definitiv, că toate aceste interpretări succesive sînt valabile numai în funcție de coordonatele în care s-au produs și care le-au făcut, într-un fel, necesare, și că, luată în sine, nici una din interpretări nu e mai valabilă decît alta. Orice istorism reflexiv — care nu se poate mulțumi cu simpla constatare a faptelor de succesiune — tinde să devină însă o filozofie a istoriei, să descopere, adică, adevăratele legi generale ale evoluției istorice. În domeniul limitat care ne preocupă, această tendință se traduce printr-o încercare de a găsi o **interpretare a interpretărilor**, cu alte cuvinte o interpretare (sau o explicație) care, ținînd seama de toate celelalte, să constituie o **cheie** a lor și, implicit sau explicit, a **operei** care le-a generat. Atunci însă, apare o interpretare care, justificîndu-le pe celelalte, devine mai **adevărată** decît ele.

Relativismul istoric, prelungit într-o gîndire individualistă și subiectivistă (e cert că istorismul romantic a fost și un efect, și un stimulent al individualismului) poate duce — și a și dus — la o pulverizare a însăși noțiunii de obiectivitate a valorii. Descoperim o astfel de implicație în atitudinea criticii impresioniste de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui actual. Invers, tendința cealaltă, scientistă și filozofică, a putut duce la o concepție rigid deterministă, în ultimă instanță statică și obiectivistă asupra valorilor (o concepție al cărei punct de pornire istoric era, în cele din urmă, contrazis). Fără îndoială că, în manifestările curente ale gîndirii critice astfel de atitudini teoretice n-au apărut niciodată atît de simplu și de explicit. Folosim aici aceste scheme „ideale” doar pentru orientarea demonstrației, exagerînd deliberat.

Fapt este că, în gîndirea estetică și critică mai nouă, problema multiplicității de sensuri cu care e înzestrată opera literară a fost pusă dintr-un unghi diferit, interesat să descopere elementele structurale care fac posibilă acea plurivalență a ei. S-a ajuns, astfel,

la considerarea operei literare în latura ei cea mai evidentă (dar în același timp cea mai puțin studiată în critica secolului XIX): **limbajul**. Credem că se poate identifica într-o atare împrejurare una dintre consecințele unui proces mai larg de reabilitare filozofică a **concretului**, a imediatului. Or, era imposibil să se cerceteze natura limbajului literar fără a se face apel la lingvistică. În acest sens, formalistii ruși (Șklovski, Tomașevski, Jirmunski, Timianov etc.), în ciuda exagerărilor lor, sînt niște precursori, urmați de unii dintre membrii cercului lingvistic de la Praga (între care R. Jakobson). În Anglia, bazele unei noi direcții critice — mai puțin legată de lingvistica propriu-zisă cît de semantică — sînt puse de I. A. Richards, care dă (în colaborare cu C. K. Ogden) celebrul **The Meaning of Meaning** în 1923 — unde, pe plan teoretic, se fundamentează distincția între funcția referențială și cea emotivă a limbajului. În 1927 Richards își publică **Principles of Literary Criticism** și apoi subtilele și fertilele considerații din **Practical criticism. The Seven Types of Ambiguity** de William Empson (1930) exercită o influență considerabilă atît în Anglia, cît și în America unde, pornind de la îndrumări desprinse din opera lui, a lui I. A. Richards și a lui T. S. Eliot (în mai mică măsură) se formează mișcarea **New criticism** (termenul e lansat de John Crowe Ransom, în 1941), cu reprezentanți, de altfel, foarte diferiți între ei, ca Blackmur, Cleanth Brooks, Kenneth Burke etc., dar care au în comun o concepție asupra operei literare ca **structură verbală**, de analizat în coerența și în totalitatea ei semantică, aspect ignorat de o critică tradițională preocupată să elucideze opera doar prin acumularea de informație externă (biografică, istorică etc.). În Germania, în afara unei critici și teorii literare care se preocupă de tipologia și morfologia culturii, găsim o puternică orientare spre problemele de stilistică: să amintim de **Stilstudien** (1928) și **Romanische Stil- und Literaturstudien** (1931) ale lui

Leo Spitzer, de **Das Bild in der Dichtung** (1927—1934) de Hermann Pongs etc. Toate aceste manifestări — foarte diverse în implicațiile lor, — constituie un aspect al reacției împotriva pozitivismului, reacție mult mai largă, de altfel<sup>8)</sup>. Una dintre consecințele estetice cele mai profunde ale unor atari îndrumări — lăsînd la o parte divergențele de concepție și deosebiri de metodă între reprezentanții lor — a fost fără îndoială descoperirea caracterului **deschis** al operei literare chiar de la nivelul **limbajului** ei. Continuînd unele dintre ideile lui Tomașevski, structuraliștii de la Prăga afirmă în chip decis **structura multidimensională** a operei literare, caracterul **ambiguu** al **propoziției poetice**<sup>9)</sup>. Empson face din **ambiguitate** una din noțiunile cele mai utilizate în critica anglo-americană. Pe diferite căi, pornindu-se de la aspectul de limbaj al operei literare, s-a putut ajunge la concluzii apropiate. Și la noi, Tudor Vianu, care încă din perioada imediat anterioară războiului se orienta spre problemele stilisticii, a afirmat în mai multe rînduri opinii asemănătoare celor amintite, integrîndu-le unei concepții de o remarcabilă stringență și originalitate. Astfel, în cercetările sale despre metaforă, el a demonstrat — cu mijloace diferite de ale structuralismului — caracterul ilimitat, ineputabil și profund al metaforei, iar într-un studiu mai vechi, publicat însă abia după moartea sa (**Simbolul artistic**, în **Postume**, E.L.U., 1966) a afirmat, independent de discuțiile din Occidentul contemporan, „forma estetică deschisă a artei mai noi“. Vorbînd despre perspectiva ilimitării simbolurilor artei și despre modalitățile acestei ilimitări, Tudor Vianu descoperă tocmai într-o atare perspectivă posibilitatea vieții în timp a artei. (Capitolul **Simbolul artistic și istoria artei**): „...adevăratele simboluri artistice, acelea în care adîncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii, și dovedesc, astfel, o rezervă

inepuizabilă a semnificației lor“. Fără să stabilească o opoziție între ele (ceea ce nici nu era, de altfel, necesar) T. Vianu distinge între două posibilități de interpretare critică: una **filologică și istorică**, alta **filozofică** (concept nu prea îndepărtat de ceea ce înțelege un Barthes prin „critică ideologică“): „Fiecare epocă se poate recunoaște prin anumite din tendințele ei în marile opere ale artei, fiindcă **nelimitarea** înseamnă și **totalitate**. Există, desigur, o interpretare filologică și istorică, aceea care dorește să stabilească semnificația operei pentru epoca în care a apărut. Dar există și un alt tip al interpretării, interpretarea filozofică, aceea care arată fiecărei epoci în parte ceea ce îi poate da opera pe care continuă s-o citească“.

Privită într-un context mai larg, „noua critică“ franceză — deși departe de a constitui o „școală“ sau un „current critic“ — ne apare animată în chip unitar de dorința unei lărgiri a posibilităților de **interpretare** a faptelor literare — ceea ce a condus-o, prin unii dintre reprezentanții ei cu preocupări teoretice în ordinea esteticii literare, să afirme structura multidimensională, caracterul ineputabil al semnificațiilor operei de artă. Dincolo de implicațiile de metodă sau concepție, un astfel de efort este împiedicat în activitatea lui Barthes<sup>10)</sup> și nu numai a lui. Această împrejurare — fundamentală pentru situarea istorico-culturală a efortului „noii critici“ — o surprinde foarte bine și Serge Doubrovsky în **Pourquoi la nouvelle critique** (v. capitolul **La querelle des Anciens et des Modernes**). Referindu-se și el la „**ambiguitatea** fundamentală a limbajului“ (în literatură el descoperă o triplă ambiguitate: „au niveau de l'écriture, de l'écrit et de l'écrivain“), el notează: „Postulatul lui R. Picard și al amicilor săi este că ceea ce «vrea să spună» o operă se confundă perfect cu ceea ce ea «spune», sensul unui text fiind constituit de enunțul conștient la care a ajuns autorul lui. Or, tocmai inversul este adevărat. Conform excelentei for-

mule a lui Bernard Pingaud, «ceea ce un scriitor vrea să spună nu se confundă niciodată cu ceea ce spune». Acesta este postulatul fundamental al tuturor «noilor critici», oricare ar fi, pe alte planuri, divergențele lor cele mai acuzate“ (p. 35). Mai departe, arătând că ambiguitatea — când nu traduce „le flou de la pensée, mais la sur-détermination du sens, qui manifeste la richesse même de l'humain“ — este **profundă**, Serge Doubrovsky dă următoarea definiție caracteristică: „Frumusețea nu este nimic altceva decât plenitudinea unei inepuizabile bogății semantice; iar geniul scriitorului constă în a fi știut să închidă în scrisul său principiul infinitei lui explozii“ (p. 46). O astfel de idee nu e foarte nouă, nici chiar în formulările ei paradoxale. Impusă de mentalitatea istorică problema și-a putut găsi soluții și în afara sugestiilor primite din partea lingvisticii moderne, soluții în ordine filosofică, estetică, sau psihologică. Nu ar avea rost acum să întreprindem un studiu asupra acestui aspect, ne vom mulțumi să cităm un text ilustrativ, mai vechi: „O operă e totdeauna mult mai bogată, decât crede sau vrea creatorul ei. Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decât pe acelea pe care le-a indicat el. (...). Din cantitatea de elemente pe care le conține o operă se dezvoltă aici unul, aci altul. Un aspect se chircește ori cade în urmă, altul, selectat de împrejurări, crește și-i ia locul (...) ...o creațiune e cu atât mai viabilă cu cât aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decât aceea unică a înfăptuitorului și, pînă la un punct, opuse acestora. Impingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat“<sup>11)</sup>. Găsim aici, exprimată în termeni apropriați, chiar și „excelenta formulă a lui Bernard Pingaud“, deși ne aflăm în anul 1928! Autorul textului l-a ghicit, desigur,

toată lumea: este Mihai Ralea (**Despre critica literară**, în **Perspective**, Casa școalelor, 1928). Definiția criticii, așa cum o propune el — „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă“ — are și ea, în contextul discuției noastre, un sunet foarte nou.

Revenind la „noua critică“, care, privită în conexiune cu evoluția mondială a criticii, apare mai puțin nouă (dacă nu în rezultatele ei, fără îndoială în fundamentele și premisele ei), să încercăm să ne explicăm apariția ei relativ tardivă. Firește, în perioada interbelică, când reacția împotriva pozitivismului atinge un apogeu în diferite culturi europene, găsim și în Franța câteva personalități care, dacă nu în mod polemic, prin felul cum concep literatura și critica, se opun mentalității rigide ce domină, — fără să fie însă exclusivă —, în universități. Dar, fapt semnificativ, e vorba în genere de francezi deveniți profesori în universități elvețiene: A. Thibaudet, Marcel Raymond, Albert Béguin<sup>12)</sup>, ca și, mai recent, unii dintre reprezentanții „noii critici“: Georges Poulet, Jean Starobinski. Adevărul e că, în Franța, pozitivismul de tip factologic (al cărui inițiator e în mod greșit considerat marele istoric literar Gustave Lanson<sup>13)</sup>) s-a impus abia după primul război mondial. În studiul intitulat **The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship**, René Wellek<sup>14)</sup> observă judicios: „...Franța îmi apare țara cel mai puțin afectată de această revoltă. Motivele acestui poate surprinzător conservatorism francez nu sînt greu de găsit. Franța n-a fost niciodată copleșită de invazia factologiei literare organizate de tip german (...). Factologia a triumfat aproape, abia după primul război mondial: acea **thèse** greoi documentată; largile ramificații ale unei bine organizate școli de literatură comparată, inspirată de Fernand Baldensperger; succesele învățaților care au dat ediții extrem de elaborate ale clasicilor francezi [Abel Lefranc, Pierre Valley, Daniel Mornet]; teoriile lui Daniel Mornet, care preconiza o istorie literară

«integrală» a scriitorilor minori și chiar minimali — toate acestea sînt simptome că Franța încerca să ajungă din urmă nivelul pur istoric al științei literare a secolului XIX». Mai tîrzie decît în alte părți (poate și din pricina izolării față de curentele de idei din străinătate) „noua critică” franceză nu e lipsită de o reală efervescență ideologică, manifestată în eforturile ei — adeseori divergente însă — de a-și asimila puncte de vedere și metode de interpretare împrumutate de la diferitele orientări filozofice și științifice din occidentul contemporan: sînt, astfel, puse la contribuție, pentru elaborarea unor sisteme de analiză critică, rînd pe rînd, și cîteodată simultan, existențialismul, marxismul (preluat mai ales din aplicările lui estetice, așa cum le întîlnim la Georg Lukacs), fenomenologia, psihanaliza, structuralismul (și cel lingvistic și cel antropologic) etc.

Dacă ar fi să încercăm o clasificare — lucru totdeauna riscant — l-am situa pe Sartre, pe care „noua critică” și-l revendică în chip firesc, în fruntea grupului — foarte neunitar de altfel — criticilor existențialiști (constituit în parte în jurul revistei **Temps Modernes**), dintre care pare a se fi detașat mai recent, cu un profil original, Serge Doubrovsky, autorul unei teze despre Corneille<sup>15</sup>) în care aplică dialectica sartriană a libertății spre a elucida eroul cornellian — și al eseului despre noua critică deja citat. Dar noțiunea însăși de existențialism, cum s-a observat nu odată, rămîne confuză, și critica lui Sartre<sup>16</sup>) folosește adeseori, chiar atunci cînd încearcă să descopere și definească sensurile existențiale ale unei opere, instrumente psihanalitice și sociologice (în sens marxist) ca în remarcabilul studiu despre Gênet. Să notăm, pe de altă parte, că teoria „literaturii angajate” (din **Qu'est-ce que la littérature**), ca și distincția între poezie și proză, făcută cu acel prilej, se bucură de un ecou restrîns în cercul „noii critici”, cu toate că ideea **angajării** (deci și a angajării criticii) e una dintre concluziile practice cele mai fi-

rești ale unei anume direcții a filozofiei existențiale. Ceea ce conferă criticii sartriene prestigiul ei actual — mai scăzut totuși decît acum cîțiva ani — este, fără îndoială, curajul ei interpretativ (am zice chiar hermeneutic), mai mult decît concluziile la care ajunge.

Dintre marxiști, — îndatorat însă mai ales gîndirii estetice a lui Lukacs, — cel mai cunoscut este Lucien Goldmann, autorul unei solide cărți despre Racine și Pascal<sup>17</sup>) în care, introducînd conceptul lukacsian de „viziune tragică”, descoperă în tragediile lui Racine și în **Cugetările** lui Pascal expresia problemelor și dilemelor unui grup social bine definit — aripa dreaptă a burgheziei janseniste. Făcînd o critică sociologică, care urmărește să integreze semnificațiile individuale ale faptelor umane unor semnificații colective, L. Goldmann se arată deschis și față de structuralism, efortul lui metodologic mergînd spre elaborarea a ceea ce el numește o înțelegere „structuralist genetică” a faptului de artă. Criticul ajunge însă, astfel, la o dilemă: între tendința de a stabili o omologie a structurilor estetice și a celor sociale și tendința, în fond opusă, spre inserția **explicativă** a structurilor estetice în cele sociale, mai largi<sup>18</sup>). În cartea mai recentă a lui Goldmann, închinată problemelor sociologiei romanului<sup>19</sup>), metoda sociologiei „structuralist-genetice” e aplicată, între altele, „noului roman”, încercîndu-se stabilirea unei omologii între caracterul pasivist, obiectiv (și obiectual) al scrierilor unui Alain Robbe-Grillet și mecanismele de autoreglare a pieții în capitalismul actual, cu totul diferite de cele ale economiei liberei concurențe, care favorizase, și social, și literar, afirmarea puternică a individului.

Continuînd acest tablou, fatalmente sumar, al tendințelor ce se manifestă în cadrul „noii critici” — tendințe niciodată simple și pure, cum s-a putut vedea și pînă acum — să notăm că psihanaliza, a prilejuit două orientări

cu totul distincte: una, să-i zicem „ortodoxă“, reprezentată de Charles Mauron, cealaltă, mult mai liberă, inițiată de Gaston Bachelard. Charles Mauron, fondator al așa-numitei „psihocritici“ în Franța s-a ocupat în special de creația lui Mallarmé și a lui Racine<sup>20</sup>). Analizele sale sînt adeseori fine și pătrunzătoare, dar ajung în chip fatal la o explicație a personalității autorului discutat prin categorii psihanalitice aplicate unilateral, ceea ce duce, în ultimă instanță, la o ignorare a esteticului. Mult mai interesantă e cealaltă direcție. Filozof raționalist, materialist, analist al spiritului și metodelor științifice, G. Bachelard și-a relevat, în ultima parte a activității sale, o față necunoscută, „nocturnă“, cum sugerează Jean Wahl<sup>21</sup>). Ciclul lucrărilor sale dedicate experienței poetice, plecînd de la propoziții ale psihanalizei — în direcția unei „psihanalize substanțiale“, la început — a exercitat o influență dintre cele mai profunde asupra cugetării critice. Începînd cu un studiu despre Lautréamont, s-au succedat: **La Psychanalyse du feu** (1938), **L'eau et les rêves** (1942), **L'air et les songes** (1943), **La terre et les rêveries de la volonté** (1946), **La terre et les rêveries du repos** (1948), **La poétique de l'espace** (1957) și **La poétique de la rêverie** (1960). Îndatorat nu numai psihanalizei, dar și fenomenologiei, G. Bachelard întreprinde o vastă cercetare de tip tematic asupra imaginației poetice, plecînd de la cele patru elemente cosmice — focul, aerul, apa, pămîntul — care constituie în concepția lui niște veritabile arhetipuri ale visării poetice. O mare și genuină pasiune pentru literatură pare a-l fi condus să se dedice unei „visări filozofice“ (de altfel o riguroasă coerență) asupra „visării poetice“: o „visare filozofică“ ale cărei zări devin din ce în ce mai largi, pînă la a-l face pe Bachelard, în **Introducerea la Poétique de l'espace**, să-și propună elaborarea unei fenomenologii și a unei ontologii a imaginației poetice<sup>22</sup>). **Poetica visării** — visarea fiind,

ne atrage atenția autorul, un fenomen pe care psihanaliza nu-l ia în considerare, ocupîndu-se exclusiv de vis — reprezintă astfel o încununare a operei lui Bachelard, și o apologie a acelei „rêverie“ în care filozoful vede o manifestare ontologică a sufletului uman. Foarte personală, foarte mobilă, meditația lui Bachelard asupra poeticului e un punct de plecare pentru cîțiva dintre cei mai caracteristici critici actuali din Franța: Georges Poulet, autor al **Studiilor asupra timpului uman**<sup>23</sup>), care încearcă să refacă fenomenologic experiența interioră pre-reflexivă, reacția originală profundă a unor mari scriitori francezi în fața timpului și spațiului; apoi, Jean-Pierre Richard, cu remarcabila sa teză despre Mallarmé<sup>24</sup>) și o serie de studii despre mari scriitori francezi ca Stendhal, Flaubert, Nerval, Baudelaire, Verlaine etc.<sup>25</sup>). Să-l mai amintim aci și pe Jean Starobinski, autor al unei apreciate cărți despre Rousseau<sup>26</sup>), al unui **Montesquieu par lui-même** (Seuil, 1961) și participant direct la dezbaterile asupra criticii din ultima vreme<sup>27</sup>).

Dintre toți „noii critici“, discuțiile cele mai largi și contradictorii le-a stîrnit Roland Barthes, reprezentantul direcției structuraliste (un structuralism, de altfel, mai mult teoretic). Involuntar poate, autorul lui **Degré zéro de l'écriture**, a ajuns să fie privit — o explicație constituind-o și atracția lui către speculația estetică — stegarul declarat al „noii critici“. Poziție, trebuie să recunoaștem, destul de incomodă. Această incomoditate se găsește confirmată pînă și în faptul că ne simțim ispitiți să încercăm, pornind tocmai de la concepția lui, să analizăm cîteva dintre laturile ce ni se par mai șubrede în edificiul teoretic — fie el cît de neunitar — al „noii critici“. Fără să cădem în greșeala de a stabili o identitate între vederile lui Barthes și ale celorlalți „neocritici“, vom observa, mai întîi că reacția lor împotriva pozitivismului factologic se lărgește în multe cazuri (cu firești excepții: Sartre, Gold-

mann, Doubrovsky) devenind o reacție, explicită sau implicită, împotriva oricărui istorism. ~~Abandonarea istorismului~~ — lucrul devine evident în cazul criticilor lui Barthes — duce la o ~~abstractizare a însuși limbajului critic~~, la o anume prețiozitate care încearcă, zadarnic de multe ori, să elimine o impresie de steampă generalitate prin paradoxuri de intenție spectaculoasă. Și nu ne referim acum la un istorism conceptual sau programatic, ci la acel istorism asimilat, profund, devenit o categorie a însuși sensibilității noastre. Nimeni nu contestă că prezentul poate și trebuie să încerce să se regăsească în operele trecutului: dar aceasta presupune un proces de comprehensiune, specific de altfel oricărei comunicări care aspiră spre specificitate. Refuzul istoriei se traduce — și pe alt plan — într-o împrejurare vrednică de a fi meditată: în cei peste douăzeci de ani de când a apărut, noua critică a dat numeroase monografii și eseuri — unele din ele strălucite — dar ~~nici o încercare mai amplă de sinteză în care să-și verifice metodele, nici o istorie a literaturii, sau a unei mari perioade —, realizate, firește, cu mijloace deosebite de cele tradiționale.~~ Curios, protestând — pe bună dreptate — împotriva viziunii „atomiste“ a vechii critici, „noua critică“ ajunge, fără să-și dea seama, la un „atomism“ sui-generis, în care nu putem discerne un semn de vitalitate<sup>28)</sup>.

O altă slăbiciune a „noii critici“ o găsim în absența aproape completă (există și aici rare excepții) a preocupărilor teoretice (și practice, de altfel) în legătură cu problema valorii estetice. Cel mai evident apare această carență la adepții structuralismului. Când afirmă (cum s-a văzut) caracterul formal în sens logic al criticii, ei neagă implicit noțiunea de valoare. O critică poate fi validă sau nu, dar în nici un caz adevărată sau falsă — crede Barthes. Or, o judecată de valoare este, în ultimă instanță o judecată de existență (opera X este sau nu este o operă de artă), cum arată cu dreptate Croce,

și, ca atare, ea poate fi adevărată sau falsă. În termeni lingvistici se poate vorbi de validitate: un mesaj trebuie să fie coerent, să respecte codul lingvistic spre a putea fi decodat. Un mesaj literar nu poate fi pus însă decît pe o latură a lui în această categorie, căci valoarea intră în însuși intenționalitatea lui inițială și primordială, ceea ce nu se întîmplă cu mesajele practice, mai mult sau mai puțin neutre din acest punct de vedere. Teoretic vorbind, cu metoda lui structuralistă, un critic poate să analizeze (reconstituind modelul ei funcțional etc.) și o tragedie de Quinault și una de Racine, simpla aplicare a metodei neducîndu-l la nici o diferențiere valorică. Faptul că „noii critici“ abordează, în genere, valori admise, selectate de istorie, nu e suficient ca să-i facă să le privească ca pe niște obiecte naturale, nonintenționale. Cu aceasta, ajungem de fapt la o nouă problemă care privește atît mai vechiul new criticism american cît și — parțial — „noua critică“ franceză, în direcția ei structuralistă. Făcînd abstracție de intenționalitatea lui (care e un fapt și obiectiv și subiectiv), limbajul literar devine ca o suprafață dură, suferă un proces de reificare<sup>29)</sup>, îngheață. Interpretarea însăși devine interpretare a ceva fără viață, inventarul proprietăților unui obiect inert. În definitiv, nu simpla pluralitate de semnificații (cite ambiguități nu ne lasă indiferenți!) ~~ci pluralitatea de valori semnificative~~, în ordine umană și estetică alcătuiește viața, limpede și totodată misterioasă, a literaturii. Oricît de subtilă, o interpretare care nu se implică — și nu vrea să implice pe cititor — în substanța valorică a operei, rămîne esențial sterilă. În această privință, nu putem decît fi de acord cu R. Wellek care, în finalul studiului său despre Conceptul de formă și structură<sup>30)</sup> scrie: „...o operă de artă este o totalitate de valori care nu numai că aderă la o structură, dar constituie însuși esența ei. Toate încercările de a elimina valoarea din literatură au



eșuat și vor eșua, pentru că valoarea e însăși esența ei. Studiul literaturii nu poate și nu trebuie despărțit de critică, care e „judecată de valoare“. Căci nu se pot separa „forma și structura de concepte cum sînt valoare, normă și funcție, și e imposibilă o știință a formei și a structurii sau stilului care să nu fie parte a unei estetici“... Am merge pînă acolo încît să susținem că nu contează atît dacă o critică este „obiectivă“ sau „subiectivă“, cît dacă ea urmărește, indiferent de premisele ei, să atingă centrul iradiant de valoare al operei, care reprezintă însăși rațiunea ei profundă de a exista. Ar fi, desigur, nedrept să negăm „noilor critici“ simțul estetic, pe care cei mai mulți îl au, și încă într-un grad foarte înalt. Tendințele speculative, apelul constant la o serie de categorii reflexive (ducînd uneori la o abuzivă transplantare a limbajului filozofic în domeniul criticii) nu favorizează însă expresia lui. Paradoxal, această masivă conceptualizare a criticii nu contribuie aproape niciodată s-o așeze pe o bază solidă de teorie literară. Opera se transformă astfel într-un **prilej** de reflecții filozofice (ceea ce ea poate fi, dar nu în **primul rînd**) sau într-un **exemplu**, într-o **ilustrație posibilă** a unor idei, — indiferent care ar fi ele — preexistente. Ceea ce se pierde din vedere este tocmai procesul necesar și esențial al **comprehensiunii** — care constă în interpretarea intenționalității estetice a operei. Această intenționalitate este, spuneam, și obiectivă și subiectivă; obiectivă, în măsura în care orice creație este **structurare** (realizarea oricărui obiect intențional implică de altfel obiectivarea), subiectivă în măsura în care artistul e liber să-și aleagă structura menită să-l exprime. Fiind o structură infinit semnificativă, opera de artă este evident mult mai bogată decît suma intențiilor conștiente (în sens psihologic) ale autorului ei, într-o măsură chiar independentă de ele. Dar nu de o intenționalitate psihologică vorbim aici, ci de una **estetică**: o operă

de artă este împlinirea unui **proiect**, a unei intenții de comunicare **estetică**<sup>31</sup>). (Respingerea, tacită sau deschisă a intenționalității la unii dintre „noii critici“ provine dintr-o confuzie de planuri între intenția psihologică și intenția estetică; am putea afirma, ca să fim mai clari, că, în sens estetic, **cînd scrie un poem, poetul intenționează să spună mai mult decît spune și decît are de spus**). A interpreta o operă nu poate fi deci în primul rînd o problemă de „coerență“, ci o problemă de **valorificare**. Dacă unii dintre „noii critici“ își pun, fie și în mod lateral, întrebarea: „ce este valoarea?, alții — aripa structuralist-obiectivistă — ignoră o asemenea preocupare. R. Picard a fost chiar ironizat că folosește, în pamfletul său, desueta expresie „specificitate literară“ (derivînd dintr-o concepție autonomistă asupra valorii estetice). Dar „specificitatea literară“ e un **fapt**; chiar și refuzul de a vorbi despre el, e o concepție asupra lui.

„Noua critică“ fiind un fenomen în plină desfășurare — un fenomen care trebuie disociat de moda intelectuală, desigur efemeră, pe care a declanșat-o — ar fi prematur să încercăm să tragem concluzii asupra rolului și semnificației lui în cadrul culturii franceze. Unitatea însăși a celor cuprinși sub denumirea de „noi critici“ este destul de precară: o unitate a refuzului, care implică doar puține corespondențe în ordinea afirmativă și constructivă. Nimic mai posibil, așadar, decît „dezmembrarea“ unui grup alcătuit din critici cu puține afinități electivă între ei, mai ales cînd polemica actuală se va stinge. E cert însă că, între „noii critici“, se numără cîteva personalități în al căror scris, chiar dacă nu ești de acord cu unele puncte de vedere sau concluzii, găsești sugestii fecunde, stimulative în ordine intelectuală; i-am aminti, în această privință, pe Poulet, Richard, Starobinski, chiar și pe foarte inteligentul, deși uneori in-suportabilul R. Barthes.

1) În această privință are deplină dreptate Paul de Man când scrie, în „New criticism et nouvelle critique“ (Preuves, octombrie 1966): „Dezbaterile care rezultă din acest conflict au un interes mai mult sociologic decât literar: când probleme atât de particulare ating un asemenea grad de notorietate publică, totul nu poate avea loc decât la un nivel de conștiință mult inferior celui la care se desfășoară adevărată gândire“.

2) R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J. J. Pauvert, 1965.

3) Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 246—251.

4) idem, p. 252—257.

5) Să se compare acest punct de vedere cu afirmația lui R. Picard din pamfletul său: „Il y a une vérité de Racine, sur laquelle tout le monde peut arriver à se mettre d'accord. En s'appuyant en particulier sur les certitudes de langage, sur les implications de la cohérence psychologique, sur les impératifs de la structure du genre, le chercheur patient et modeste parvient à dégager des évidences qui déterminent en quelque sorte des zones d'objectivité: c'est à partir de là qu'il peut — très prudemment — tenter des interprétations“. Curios cât de dificil și lent trebuie să fie, după R. Picard, accesul la evidente. Lăsând la o parte implicațiile filozofice ale unei atari atitudini — pe care le analizează cu finețe și cu ironie Serge Doubrovsky în *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966 (cf. p. 24—25) — să notăm că interpretarea, concepută astfel, rămâne o problemă exclusiv de detaliu, neputând în nici un caz viza însăși structura unei opere, dată o dată pentru totdeauna.

6) Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

7) Că psihanaliza poate produce fascinații terminologice rezultă cu limpezime dintr-o împrejurare pe care o pune în lumină, cu remarcabilă subtilitate Jean Starobinski în studiul său *Psychoanalyse et critique littéraire* (Preuves, mars 1966), atunci când arată că în locul unui limbaj convenționalizat și cantitativ — propriu științelor — Freud utilizează un limbaj figurat, **mitologic**, care l-a și dus la multe dintre descoperirile sale. „Son «métalangage», — scrie Starobinski — qui se veut rigoureusement scientifique, est contaminé par son objet. De ce fait, on voit s'établir la plus étroite connivence entre la rhétorique psychanalytique et les phénomènes dont elle fait l'objet de sa recherche et de ses interprétations“. Astfel, „le discours psychanalytique, qui voulait être discours scientifique (...) ne peut éviter une dramaturgie expressive et risque à tout moment d'être entraîné par le penchant inventif de sa propre rhétorique“.

8) Cîteva puncte de reper generale, împreună cu bogate trimiteri bibliografice în problema discutată, în René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, în capitolele: **Literary Theory, Criticism and History, The Revolt against Positivism in Recent European Scholarship și American Literary Scholarship**.

9) Recenta lucrare a lui Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1962 — pe care am consultat-o în traducerea franceză, apărută la Editions du Seuil, 1965 — discută analitic această problemă. Esteticianul italian descrie două tipuri de **deschidere**: orice operă artistică este, prin ea însăși, structura ei, o operă deschisă, în sensul că admite un evantai larg de posibilități interpretative; în arta modernă (la un Joyce, de pildă, a cărui concepție estetică face obiectul unui capitol amplu) se observă un tip de **deschidere** de gradul al doilea, căci artistul urmărește în chip deliberat ca opera sa să stimuleze interpretări diferite, își **concepe** și realizează opera ca pe un „cîmp de posibilități“. În capitolul intitulat **Analiza limbajului poetic**, plecînd de la distincția între limbajul referențial și cel **emotional** (postulată de Ogden și Richards), Umberto Eco ajunge la concluzia că ambele joacă un rol în expresia estetică: „Folosirea estetică a limbajului (limbajul poetic) implică de fapt o utilizare **emotională** a referințelor și o utilizare **referențială** a emoțiilor (...) Aceasta se operează printr-o identificare în material, a factorului «signifiant» cu factorul «signifié». În alți termeni, semnul estetic este ceea ce Morris numește **semn iconic**; trimiterea semantică, nu se epuizează în referința la denotatum, ci se îmbogățește de fiecare dată prin bucuria produsă de felul de neînlocuit în care face corp comun cu materialul care-i dă structura; semnificația revine continuu asupra semnului și se îmbogățește astfel cu ecouri noi“. În ceea ce privește ambiguitatea se fac trimiteri la Ch. Stevenson (**Ethics and Language**, 1944), la Victor Ehrlich (**Russian Formalism**, 1955), R. Jakobson — care afirmă în termeni structuraliști: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuși, pe scurt, este un

corolar obligat al poeziei“, — la William Empson etc.

<sup>10)</sup> În esență, nu e vorba de altceva decât de a deschide asupra literaturii o perspectivă într-adevăr contemporană, de a realiza o „interpretare filozofică“ a ei, din unghiul prezentului. Chiar de la începutul replicii pe care i-o dă lui R. Picard în **Critique et vérité**, Barthes o spune răspicat: „Ce qu'on appelle «nouvelle critique» ne date pas d'aujourd'hui. Dès la Libération (ce qui était normal), une certaine révision de notre littérature classique a été entreprise au contact de philosophies nouvelles, par des critiques fort différents et au gré de monographies diverses qui ont fini par couvrir l'ensemble de nos auteurs, de Montaigne à Proust. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir ce qu'il peut en faire: ce sont là, ce devraient être des procédures régulières d'évaluation“. Nu altceva spune Serge Doubrovsky în **Postface en guise de Préface**, la esul său **Pourquoi la nouvelle critique**: „...pour comprendre Racine, il faudrait pouvoir confronter toute une conception de l'homme, la nôtre, avec toute une conception de l'homme, la sienne; et s'il convient, bien sûr, d'être au courant de la culture du XVII-e siècle, il faudrait également être imprégné de celle du XX-ème. Or, ce qui caractérise la culture de notre temps, c'est le profond renouvellement qu'elle a subi: l'image de l'homme ne peut plus être fournie par les humanités traditionnelles et la pensée classique. D'innombrables sciences humaines ont surgi“... etc. Și tot Doubrovsky: „La compréhension de la littérature doit, elle aussi, entrer dans le XX-e siècle. (...) On conçoit sans peine les grincements de dents des gens en place qui, de leurs positions établies, entendent faire des positions retranchées: leur culture est en grande partie à refaire. La professeur doit retourner à l'école. Dans l'étude de la littérature comme des sciences, c'est d'une réorientation complète qu'il s'agit, d'un véritable «recyclage».“

<sup>11)</sup> Să se compare aceste puncte de vedere cu cele din cartea lui Serge Doubrovsky (op. cit. în special p. 50—51, 76, 78—79), deși trebuie să facem observația că la M. Ralea ele sînt doar enunțate, în mod eseistic.

<sup>12)</sup> Prin cărțile lor admirabile, devinute clasice, atît Marcel Raymond (**De Baudelaire au surréalisme**; Paris, Editions Corrêa, 1933), cît și Albert Béguin (**L'âme romantique et la rêve**, Cahiers du Sud, 1939), sînt niște ade-

vărați precursori ai „noilor critici“, superiori multora dintre urmașii lor.

<sup>13)</sup> Distincția între Lanson și lansonieni a devenit în ultima vreme curentă și unii dintre „noii critici“ nu se sfiesc să recunoască în mod deschis meritele autorului celebrei **Istorie a literaturii franceze** (cf. Roland Barthes, **Essais critiques**, p. 252—53; S. Doubrovsky, op. cit., p. 4, unde se salută republicarea unor texte dificil accesibile ale lui Lanson (Hachette, 1965), p. 58 etc.

<sup>14)</sup> R. Wellek, **Concepts of criticism**, ed. cit., p. 261; studiul citat a apărut inițial în 1946.

<sup>15)</sup> Serge Doubrovsky, **Corneille et la dialectique de Phéros**. Thèse... Paris, Gallimard, 1963.

<sup>16)</sup> Amintim, din opera critică a lui Sartre, în afară de unele texte din „**Situations**“ I—III (1947—1951), esul despre **Baudelaire** (Gallimard, 1947). **Saint Genet, comédien et martyr** (Gallimard, 1952), rămîne însă contribuția fundamentală a lui Sartre în domeniul interpretării critice.

<sup>17)</sup> Lucien Goldmann, **Le Dieu caché**, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1955.

<sup>18)</sup> Această dilemă o surprinde foarte bine S. Doubrovsky (op. cit., p. 153) în cadrul unei discuții dezvoltate a metodei critice a lui L. Goldmann.

<sup>19)</sup> Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman**, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1964.

<sup>20)</sup> Charles Mauron: **Mallarmé l'obscur**, Paris, Denoël, 1941; **Introduction à la psychanalyse de Mallarmé**, Neuchâtel, La Braconnière, 1950; **Des métaphores obsédantes au Mythe personnel**, Paris, J. Corti, 1963; **Mallarmé, par lui-même**, Paris, Editions de Seuil, 1964 etc.

<sup>21)</sup> Jean Wahl, **Tableau de la philosophie française**, Gallimard, Collection Idées, 1965, p. 163.

<sup>22)</sup> Într-o astfel de direcție a cercetării, recunoaște Bachelard, instrumentele psihanalitice nu mai pot fi de folos: „Certes, on peut, dans des recherches psychologiques, donner une attention aux méthodes psychanalytiques pour déterminer la personnalité d'un poète, (...) mais l'acte poétique, l'image soudaine, la flambée de l'être dans l'imagination, échappent à de telles enquêtes. Il faut en venir, pour éclairer philosophiquement le problème de l'image poétique, à une phénoménologie de l'imagination“ (**La poétique de l'espace**, Presses universitaires de France, Quatrième édition, 1964, p. 2).

<sup>23)</sup> Georges Poulet, **Etudes sur le temps humain**, t. I, 1949, t. II. (**La dis-**

tance interieure), 1952, Paris, Plon ;  
**Les métamorphoses du cercle**, Paris,  
1961.

<sup>24)</sup> Jean-Pierre Richard, **L'univers  
imaginaire de Mallarmé**, Thèse, Paris,  
Editions du Seuil, 1961.

<sup>25)</sup> Jean-Pierre Richard, **Littérature  
et sensation**, Paris, Editions du Seuil ;  
**Onze études sur la poésie moderne**,  
Paris, Editions du Seuil, **Poésie et pro-  
fondeur**, Editions du Seuil, 1955.

<sup>26)</sup> Jean Starobinski, **Jean-Jacques  
Rousseau. La transparence et l'obstacle**.  
Thèse... Paris, Plon, 1957.

<sup>27)</sup> Jean Starobinski, **Les directions  
nouvelles de la recherche critique**, în  
**Preuves**, juin, 1965.

<sup>28)</sup> În ceea ce-l privește pe R. Barthes, care, consecvent cu el însuși, ar trebui să nege factorul istoric, el intră, când abordează această problemă, în tot felul de contradicții : în **Essais critiques**, făcând unele concesii istorismului — spre a combate o atitudine anistorică a vechii critici (p. 247) — îi reproșează totuși acesteia că încearcă să pună mereu „l'oeuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'autre, un ailleurs“ (p. 248) și că respinge, în fapt, ideea unei „critici imanente“. În **Critique et vérité**, el muștră pe Picard — care preconizează, în definitiv, o critică estetică, într-un sens tradițional — că nu acordă atenție tocmai acestor „ailleurs“ ale operei : „Certes, la lecture de l'oeuvre doit se faire au niveau de l'oeuvre ; mais d'une part, on ne voit pas comment, les formes une fois posées, l'on pourrait éviter de rencontrer des contenus, qui viennent de l'histoire, ou de la psyché, bref de ces «ailleurs» dont l'ancienne critique ne veut à aucun prix“... Pentru ca, tot în **Critique et vérité**, arătând că o știință posibilă a literaturii ar trebui să facă abstracție de autori și să apropie „opera literară, deși semnată, de mit“, să protesteze încă o dată împotriva criticii istorice : „Nous sommes

généralement enclins, du moins aujourd'hui, à croire que l'écrivain peut revendiquer le sens de son oeuvre et définir lui-même ce sens comme légal ; d'où une interrogation déraisonnable adressée par la critique à l'écrivain mort, à sa vie, aux traces de ses intentions, pour qu'il vous assure lui-même de ce que signifie son oeuvre : on veut à tout prix faire parler le mort ou ses substituts, son temps, le genre, le lexique, bref tout le contemporain de l'auteur“... etc. (p. 59). Opera de artă fiind o formă a mitului, autorul ei trebuie deci tratat ca un anonim ! O atare tendință e de altfel mai generală în cadrul „noii critici“.

<sup>29)</sup> Cf. Paul de Man, **New Criticism et nouvelle critique**, în **Preuves**, oct. 1966.

<sup>30)</sup> **Concepts of criticism**, ed. cit., p. 68.

<sup>31)</sup> Existențialist, Serge Doubrovsky vorbește și el (**op. cit.**, în amplul capitol **Critique et philosophie**, unde pledează pentru o critică filozofică) de intenționalitate, dar „transistorică“, „existentțială“, considerând toate celelalte sensuri ale operei (între care desigur și cel estetic) drept secundare. „Sans nier le moins du monde — scribe el — les autres sens, mais en les hiérarchisant, en les mettant en place et à leur place, comme seconds par rapport à une intentionnalité première, qu'il s'agit de dégager, la critique littéraire, à proprement parler, commence à partir du moment où, cessant de prendre la littérature pour objet de jouissance ou d'étude, on y découvre l'expression la plus riche et la plus complète d'une expérience métaphysique, c'est-à-dire du sens total que prend, pour un homme, l'expérience humaine“ (p. 195—196). „Critica totală“, cum o numește S. Doubrovsky, ar fi deci o „psihanaliză existențială“ (expresie împrumutată de la Sartre). Și în acest caz, problema complexă și fundamentală a valorii este abandonată.

# Cu Bernard Pingaud despre „la nouvelle critique”

de N. Tertulian

**I**nteresul trezit de disputa între partizanii „vechei” și „noii critici” este în Franța extrem de acut. Problemele care formează obiectul controverselor depășesc sfera unor simple chestiuni de metodă critică. Este incontestabil că dezbaterea a atins un punct în care sînt angajate opțiuni de ordin filozofic: polemica între partizanii structuralismului și cei ai existențialismului sartrian, ciocnirile de idei în cîmpul științelor umanistice din Franța contemporană, își află un reflex elocvent în divergențele ivite chiar în interiorul partizanilor curentului numit generic „la nouvelle critique”. După expresia lui Bernard Pingaud, discuțiile din domeniul criticii literare au devenit astăzi un adevărat „terrain d’élection” pentru soluționarea marilor controverse care agită viața ideologică franceză (referințe asupra unor aspecte ale disputei între Michel Foucault, partizan al structuralismului, exponent al unui curent ilustrat de nume ca Lévy-Strauss în antropologie, Lacan în psihologie, Roland Barthes în critica literară, pe de o parte și Jean-Paul Sartre, pe de altă parte, pot fi găsite în numerele anterioare ale revistei). Aceasta este explicația interesului subit manifestat de opinia publică pentru discuțiile care agită critica fran-

ză actuală, deși unii din exponenții de seamă ai curentului „noii critici” (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard) își desfășoară activitatea de peste două decenii. Decada consacrată problemelor criticii literare contemporane la Cerisy-la-Salle în toamna anului trecut (3—11 sept.) a îngăduit un bilanț cuprinzător al tendințelor diverse care se manifestă astăzi în cîmpul „noii critici” franceze. Reîntors de curînd de la Cerisy, Bernard Pingaud, criticul literar remarcabil al revistei „Les Temps Modernes”, mi-a comunicat impresiile sale asupra colocviului, cu prilejul unei convorbiri purtate în ambianța cunoscutei cafenele literare pariziene „La Clôserie des Lilas”.

Pingaud subliniază din capul locului că în transparența controverselor „ancienne ou nouvelle critique” (Raymond Picard-Roland Barthes), apar și certe implicații politice; cei care apără metodele tradiționale ale criticii literare în viața universitară franceză, metode care se revendică din criteriile „certitudinii limbii”, ale „coerenței psihologice” sau ale „structurii genului”, manifestînd o rezistență violentă în fața „psihanalizării” sau „sociologizării” operei lui Racine (de pildă), sînt în general spirite conservatoare și sub raport politic (chiar dacă nu e vorba de „reacționari învederați, ofensivi” și deși în scrierile

lui Raymond Picard nu transpar convingerile sale politice). Îmi îngădui să-i amintesc lui Bernard Pingaud că Jean-François Revel, editorul colecției în care a apărut opusculul lui Picard, și-a exprimat dezacordul cu interpretările „politice“ ale pozițiilor în discuție; pentru Pingaud este însă limpede „interesul politic net“ al controverselor. Aș remarca totuși că sincronizarea unei poziții „emancipate“, partizane a utilizării metodelor moderne de investigație în analiza literară (lingvistica structurală, în cazul lui Barthes) cu o poziție „de stînga“ în plan social-politic — este de parte de a reprezenta o garanție automată a valabilității celei dintîi în plan pur estetic.

Pentru Bernard Pingaud, colocviul de la C erisy se desfășurase într-un moment în care „cearta“ cu privire la legitimitatea *noii critici* nu mai putea fi considerată de actualitate. „La nouvelle critique“ își demonstrase viabilitatea, exista ca o realitate incontestabilă și nu ca o „impostură“ (Picard); poziția lui Raymond Picard nu mai fusese evocată de nici unul dintre participanții la decadă și dezbaterile s-au purtat exclusiv în interiorul *noii critici*, concentrîndu-se asupra diverselor tendințe care se manifestă acum în cadrul curentului. Condușe de Georges Poulet lucrările decadelor au marcat o cotitură în istoria acestui curent.

Întrebarea pe care i-o pun lui Bernard Pingaud pornește de la o impresie lăsată de lectura unor texte ale lui Roland Barthes (ultimele articole din volumul „Essais critiques“ și pamfletul „Critique et verit e“). Critica „interpretativă“ revendicată de Barthes în opoziție cu vechea critică universitară, descendentă a pozitivismului școlii lui Lanson, s-ar defini în bună măsură prin tentativa de a utiliza ca instrumente de analiză literară cele mai recente metode de analiză ideologică: marxismul (în critica sociologică a lui L. Goldmann), psihanaliza (în studiile lui Charles Mauron), antropologia și lingvistica structurală (Barthes însuși), existențialismul (Dobrovsky) etc. O a-

semenea tendință ar trebui să echivaleze cu o accentuare a caracterului științific al criticii literare, beneficiara unor metode tot mai evaluate și mai precise de investigare a fenomenelor spirituale. Pe de altă parte, polemizînd cu exigențele de „obiectivitate“, „rigoare“ și „precizie“ ale vechii școli critice, moștenitoare a unor tradiții de natură pozitivistă, „la nouvelle critique“ subliniază caracterul prin definiție *subiectiv* al actului critic, mai mult, caracterul de liberă creație literară al criticii: criticul ar fi prin definiție un „scriitor“ iar critica un „meta-lingvaj“, suprapus limbajului operelor analizate. Cum se conciliază aceste două exigențe: exigența unei critici „ideologice“, fundată pe metode cu caracter științific (marxism, psihanaliză, etc.) și cea a unei critici *creatoare*, asimilată cu actul purei creații literare? Nu se schițează aci o contradicție?

Bernard Pingaud îmi răspunde, subliniind necesitatea unei distincții. Simpatia arătată de Roland Barthes tendințelor de utilizare în critica literară a cuceririlor științelor umanistice, nu ar însemna că „la nouvelle critique“ se indentifică pur și simplu cu aceste tendințe. „Modernizarea“ metodelor criticii literare prin lucrările lui Lucien Goldmann, Charles Mauron, etc. nu echivalează, după Pingaud, cu integrarea lor în curentul „noii critici“. O asemenea afirmație s-ar justifica prin ideea că ambele direcții menționate mai sus (critica „sociologică“ a lui Goldmann sau cea psihanalitică a lui Mauron) ar risca să rămînă fidele vechilor explicații de tip determinist și științific (explicarea operei lui Racine sau Pascal prin situația social-istorică a unei aripi a burgheziei janseniste, la Goldmann, sau prin situația biografică a scriitorului în epoca copilăriei: Racine orfan, crescut la Port-Royal, în cazul criticii psihanalitice). Ori pentru partizanii „noii critici“ o asemenea critică „explicativă“, ca și critica universitară tradițională, ar fi departe de veritabila punere în valoare a obiectului

propriu zis al criticii: *semnificațiile imanente* ale operei literare.

Pingaud subliniază apăsat ceea ce i se pare a fi caracteristica decisivă a orientărilor de tipul „la nouvelle critique“: afirmarea categorică a unei *rupturi* („coupure“) între scriitor ca persoană și structura operei sale. „Noua critică“ ar descinde din ideea lui Proust, exprimată în opoziție cu Sainte-Beuve și cu critica profesată de acesta, despre „eul profund“ care ar constitui veritabilul focar generator al creației. „A interoga nu omul, ci opera, a reconstitui sensul, mișcarea, dinamica operei literare“ — aceasta ar fi exigența primordială a „noii critici“. Partizanii ei, în fața operei unui scriitor, „postulează un personaj, care nu este cu necesitate în contradicție cu biografia reală (a scriitorului)“, dar care apare dedus exclusiv din lectura operei.

Îmi îngădui să remarc în cadrul convorbirii că o asemenea exigență nu este atât de nouă și că în fond ea constituie un leit-motiv al tuturor teoreticienilor „autonomiei esteticului“. Nu a desfășurat încă la începutul secolului Benedetto Croce o luptă îndelungată împotriva „biografismului“ și, în general, a pozitivismului în interpretarea literaturii? Nu regăsim oare distincția între eul biografic al scriitorului și „eul (său) profund“ (distincție utilizată de Proust) în faimoasa distincție crociană între „personalitatea practică“ și „personalitatea poetică“ a scriitorului, elaborată sub raport teoretic în memorabila sa carte „La Poesia“ (1935)? Nu este oare teza cu privire la insuficiența principală a interpretărilor de tip deterministic (biografice, sociologice, ideologice, etc.) pentru înțelegerea *semnificațiilor interne* ale operei literare (reducția a ceea ce Barthes numește „le signifiant“ la un „signifié“, care este totdeauna *altceva* decât opera intrinsecă) — o constantă a tuturor teoriilor fondate pe „autonomia esteticului“ și în primul rând a operei lui Croce?

Bernard Pingaud răspunde acestor observații, amintindu-mi faptul că opera lui Croce este quasi-necunoscută în

Franța (narcisismul criticii franceze a format nu odată obiectul unor observații critice în revistele literare pariziene). Pentru reprezentanții „noii critici“, predecesorii ei recunoscuți ar fi în primul rând Proust din „Contre Sainte-Beuve“, Jacques Rivière, Charles Du Bos, parțial Thibaudet, în mare măsură Bachelard. Dintre criticii străini, Leo Spitzer l-a influențat enorm pe Georges Poulet.

Convorbirea cu criticul francez se oprește asupra unei alte teze centrale a „noii critici“: ideea că opera literară nu are un *sens fix și determinat*, că există posibilitatea unei pluralități de interpretări în funcție de diversele „lecturi“ efectuate de critici deosebiți. „Fiecare epocă îl citește pe Racine în modul ei propriu“. În interiorul aceleiași generații critice, interpretarea operei lui Racine de către Barthes nu e egală cu cea a lui Starobinski. În cadrul colocviului de la Cérisy, portretul făcut de Jean-Pierre Richard lui Sainte-Beuve nu este cîtuși de puțin asemănător cu cel pe care l-ar fi făcut Georges Poulet sau Jean Rousset. Acest postulat al „noii critici“ ar avea deopotrivă o valoare polemică: „vechea critică“ ar fi pornit de la premiza existenței unui sens unic al operei, fixat și voit de autor, determinabil cu mijloacele *obiective* ale investigațiilor biografice, social-istorice, etc.

Nici această idee a pluralității interpretărilor posibile asupra operei unui scriitor (idee care, just înțelegă, nu duce cîtuși de puțin la teza unui relativism pur și a unui subiectivism de natură impresionistă în interpretarea literară) nu mi se pare a fi o noutate absolută. Criticul francez vede însă în acest postulat justificarea atacurilor „noii critici“ împotriva exigențelor „științifice“ și *obiective* în critica literară, legitimarea criticii ea o formă de *literatură*.

Interesul principal al decadei de la Cérisy l-ar constitui însă după Bernard Pingaud faptul că în inșeși interiorul „noii critici“ se manifestă divergențe doctrinare, tendințe deosebite. Discuția

se poartă asupra acestor „școli“ și Pingaud tinde a identifica *trei* tendințe divergente. Prima poziție ar fi cea a *formaliștilor* extremi: orice considerații asupra „mesajului“ operei literare sînt *a priori* excluse, opera urmînd a fi considerată în ea însăși, în pura ei „literalitate“. Totul s-ar reduce la o analiză a limbajului, a „scriiturii“. Referințele la *subiectul* creator sînt declarate nule și neavenite. Unul din reprezentanții acestei poziții (apărată de grupul din jurul revistei *Tel-Quel*), Jean Ricardou, a exprimat la Cerisy ideea unei „*écriture* qui s'écrit toute seule“. „Ei suprimă chiar scriitorul“ — exclamă la un moment dat Bernard Pingaud: influența lui Lacan și a tezelor sale despre hegemonia structurilor inconștiente în existența umană este vizibilă în această tentativă de interpretare a discursului verbal „în sine“, fără a face apel la subiectivitatea scriitorului (considerată o realitate superficială și periferică). „C'est l'écrivain qui se parle“ — sună formula lui Ricardou, de inspirație lacaniană. Ideea că „nu există altceva în literatură decît literatura, adică limbajul“ apare în poziția formalistilor extremi (exprimată cu mai multă finețe de Gerard Genette în cartea sa „*Figures*“), direct influențată și de teoriile formalistilor ruși, cu aspirația lor de a construi o „știință a literaturii“ pur formală, după cum sensibilă este și influența structuralismului lui Claude Lévy-Strauss.

La polul opus acestei tendințe s-ar situa poziția exprimată de sartrianul Serge Doubrovsky, autorul unei recente cărți foarte apreciate „*Pourquoi la nouvelle critique*“. Departele de autonomismul extrem al formalistilor, Doubrovsky vede în opera litearră implicat un *sens*, care ar depăși deopotrivă pe autor și opera însăși. Orice operă implică o „perspectivă asupra lumii“ („une visée sur le monde“, se adresează oamenilor, exprimă în cele din urmă „un projet historique“. A restitui acest „*sens*“ al operei presupune utilizarea *tuturor* metodelor (psihologie, sociologie, eritică stilistică, studiul formelor,

etc.), deoarece opera însăși e o *totalitate* de semnificații. Influența tezei lui Sartre potrivit căreia „opera pune chestiuni asupra autorului“ ar fi sensibilă în poziția lui Doubrovsky, pe care Pingaud o definește metaforic cea a unei critici „totalitare“ (opera literară însăși totalizînd toate semnificațiile parțiale și depășindu-le).

Amintindu-i lui Bernard Pingaud că în studiul său despre Flaubert Sartre începe totuși cu o amplă și nuanțată investigație social-istorică, psihologică, biografică înainte de a analiza propriu-zis opera flaubertiană, criticul francez îmi răspunde apărînd teza existenței inevitabile a unui „mic hiatus“ între orice investigație de tip explicativ („critica cauzelor“ — cum o numea la noi Ibrăileanu) și descoperirea dinamicii interioare a operei. Fără a face aci „saltul calitativ“, nucleul estetic al acesteia nu se va lăsa descoperit.

Discuția alunecă asupra problemei *obiectivității* caracterizărilor sau judecăților critice și a criteriilor acestei obiectivități. Pentru partizanii „noii critici“ problema obiectivității *științifice* în judecata literară nu s-ar pune însă, deoarece teza lor este că sînt posibile atîtea interpretări, cîte „lecturi“ critice. Singura exigență valabilă — îmi răspunde Pingaud — este ca interpretarea să fie coerentă și „să acopere întreaga operă“: în cazul unui studiu consacrat lui Mallarmé, „dacă o treime din opera poetului francez rămîne în afara perspectivei alese“, interpretarea este condamnată. În același timp Pingaud susține posibilitatea „mai multor perspective integrale“, coexistînd în modul cel mai legitim: opera lui Kafka ar fi fost supusă unor patru interpretări diferite, toate de tip psihanalitic, ceea ce nu e cîtuși de puțin incompatibil cu faptul ca fiecare dintre ele să fie plauzibilă (toate patru — afirmă Pingaud — „collent Kafka“).

Obstinația cu care Pingaud (alături de toți partizanii „noii critici“) își apără convingerea că în cîmpul criticii literare „investigația de tip științific este condamnată să rămînă în afara esen-



țialului" își poate avea justificarea doar ca o reacție polemică împotriva vechilor metode de tip pozitivist și simplist deterministic. Este însă evident că adevărata critică estetică nu numai că nu exclude o autentică și comprehensivă „critică explicativă“, dar că subtilitatea și adâncimea criticii moderne depinde tocmai de fuziunea armonioasă a acestor două „tipuri“ de critică, considerate mult timp (și încă astăzi de exponenții unor ramuri ale „noii critici“ franceze) ca fiind antinomice (de aci antipatia „noii critici“ față de exigențele „obiectivității științifice“ în critica literară).

Bernard Pingaud își mărturisește simpatia pentru cea de a treia tendință exprimată în cadrul colocviului de la Cérisy: critica „tematică“ a unui Georges Poulet sau Jean-Pierre Richard. Aceasta ar reprezenta o poziție „de centru“ între cele două extreme definite mai sus: apropiindu-se de formalisti prin tendința de a considera doar *opera* în sine, fără a face apel la elemente explicative externe de tipul biografiei scriitorului (G. Poulet), promotorii acestei direcții se îndepărtează de formalismul unui Genette și se apropie de pozițiile sartriene prin exigența de a descoperi în centrul operei „o conștiință“ asemenea unui focar din care iradiază toate razele („un păianjen“ situat în centrul unei organizații reticulare complexe spre a folosi imaginea lui Pingaud). Georges Poulet tinde să definească un „cogito“ al operei, un „je pense“ sau un „je sens“ situat în centrul acestuia („eul profund“ al lui Proust). Denominațiunea de „critică tematică“ s-ar justifica prin tentativa de a fixa dincolo de sensurile imediate, superficiale ale operei, *obsesiile, constantele* mai adinci, care în reprezentarea exponenților acestei linii ar forma *esențialul*. Prin aceste atribute, critica unui Poulet sau Richard s-ar îndepărta de formalismul extrem și s-ar apropia de cultul „conștiinței“ din critica de tip sartrian, deși ideea lor despre literatură diferă mult de militantismul concepției sartriene.

Interesul principal al decadei de la Cérisy l-a constituit confruntarea acestor tendințe. Opinia lui Bernard Pingaud este că cele trei direcții se vor reduce în cele din urmă la două, pozițiile intermediare, „centriste“, se vor dizolva iar tensiunea se va accentua la maximum între două direcții fundamentale. Criticul francez revine la ideea de la început: opțiunea pentru una sau alta dintre tendințe depășește cu mult sfera propriu-zisă a criticii literare. În cîmpul acesteia adevăratul „clivaj“ este între cei care „cred într-o logică internă, pur formală, a scriiturii literare (on n'écrit pas, on est écrit“, după formula lui Philippe Sollers; „c'est l'écriture qui écrit à travers nous“) și cei care descoperă logica operei literare într-o intenționalitate a conștiinței, într-un „projet singulier“ (este totdeauna „eul“ care scrie). Pingaud caracterizează disputa între aceste direcții ca o adevărată „afacere Dreyfus“ a vieții culturale franceze. Opțiunea veritabilă este între partizanii „structuralismului“ și cei ai „umanismului“, între Lacan și Sartre. Primii vorbesc tot timpul despre „sistem“, „structuri“, „sincronie“, „formă“ (Foucault vorbește despre un „sistem fără subiect“ iar Lacan consideră înconștientul ca o structură autonomă, care funcționează ca un limbaj, eul fiind doar o „cucerire limitată, artificială, fragilă“) iar ceilalți cred în: istorie, conștiință, sens, dialectică. Paradoxul este că formalistii extremi (exponenți în planul criticii literare ai structuralismului) se consideră adevărații revoluționari iar pe plan politic ei afișează chiar un „stîngism“ extrem (acuzăția de a favoriza prin structuralismul lor o viziune tehnocratică a lumii este respinsă cu indignare). Se verifică în fond și aci observația mai veche a lui Lukacs cu privire la „coexistența“ sui generis a unei etici „de stînga“ cu o poziție gnoseologică „de dreapta“. Simpatiile lui Bernard Pingaud rămîn însă de partea generației lui Jean-Pierre Richard, cei formați sub egida spiritului lui Sartre, partizani ai ideilor „uma-

nistice“ de „responsabilitate“, „subiectivitate“, „luptă între conștiințe“.

Convorbirea ajunsă la acest punct, îmi îngădui să observ că Sartre însuși a evoluat mult spre marxism de la vechea sa poziție din „l'existentialisme est un humanisme“. Pingaud amintește prezența marxiștilor la colocviul de la Cérisy și în primul rînd cea a unui asistent al lui Lucien Goldmann, Leenhardt, adept al unei „sociologii“ fin nuanțate, în interpretarea fenomenului literar. Mi se pare însă evident că mulți dintre promotorii „noii critici“ rămîn prizonierii vechei prejudecăți, că cercetările marxiste furnizează într-adevăr contribuții prețioase pentru înțelegerea operelor literare, dar rămîn cantonate în planul „istoriei ideilor“, fără a atinge substanța estetică a operelor. „Ele sînt acceptate (de „la nouvelle critique“, n.n.) dar în limitele lor“. Utilizînd exemplul lui Sartre însuși, mă străduiesc să arăt că pe fundamentul unei înțelegeri autentic marxiste a dialecticii subiect-obiect se ajunge inevitabil la definirea a însăși subiectivității estetice a artistului. Bernard Pingaud răspunde cu observația că numeroasele investigații cu privire la condițiile externe ale creației flaubertiene, de pildă, nu ating încă nu-

cleul propriu-zis al unei opere ca „Madame Bovary“. Criticul francez se arată intratabil : poziția sa este că trebuie să „alegi“ între punctul de vedere *explicit* oricît de subtil, și punctul de vedere *comprehensiv*. Scopul unui Georges Poulet este să ofere „diagrama spirituală“ a unei opere, linia prin care conștiința autorului coincide cu opera. Jean-Pierre Richard face într-adevăr adesea apel la elemente istorice în interpretările sale (ca și Starobinski în studiul său consacrat lui Rousseau), dar aceasta doar pentru a verifica impresia fundamentală a lecturii : „istoricitatea rămîne secundară“. Mi se pare însă evident că cei care continuă a se revendica din „umanismul“ generației lui Sartre (în opoziție legitimă cu frenezia structuralismului) au rămas mult în urma evoluției lui Sartre însuși : explicația social-istorică a unei opere literare și comprehensiunea ei estetică departe de a fi poziții situate antinomic nu sînt în realitate decît două momente ale unui proces unic. Nu este exclus ca Sartre însuși să dea semnalul declanșării noii controversă pasionante : cea între partizanii curentului numit „la nouvelle critique“ și reprezentanții autentici ai criticii marxiste.

## Note despre motiv, interpretare și public

de Radu Ionescu

**D**acă urmărim cu atenție evoluția artei, constatăm sporirea, în proporție din din ce în ce mai mare, a coeficientului de subiectivitate a artiștilor la crearea operei de artă, coeficientul acesta înscrindându-se pe o linie ce evoluează de la modalitatea înregistrării spre aceea a *interpretării*. În limbaj curent, aceasta înseamnă că, înainte de a trece la materializarea intențiilor sale, artistul se situează tot mai deplin între motiv și viitoarea operă, asemeni unui filtru, a cărui pînză este țesută din sensibilitate și rațiune. De o parte a filtrului se află modelul, motivul, cum i se spune adesea, iar de partea cealaltă executantul, adică același artist care, prin acea complicată mecanică de realitate și plămădire din care este hrănit talentul său, transpune, sub formă artistică, imaginea pe care și-a făcut-o despre motivul ales.

Lupta omului pentru stăpînirea Artei a început de pe teritoriul restrîns al imitării. Mimarea unui lucru, a unei ființe sau, mai rar, a unei priveliști, era țelul suprem spre care tindeau strămoșii cei mai îndepărtați ai maestrilor tuturor timpurilor. Ei erau adesea stîngaci, nu vedeau și nu știau cum să vadă unele lucruri; elementele componente ale motivului erau doar puse unele lingă altele, iar nu așa cum sînt în realitate, legate, sudate între ele, trăind aceeași viață în ciuda unor deo-

sebiri aparente. Din lipsă de experiență, și din nepriceperea de a vedea, s-au născut atîtea opere de artă în care bunele intenții — candoarea, în neștiință, a autorului — au transmis peste veacuri dibuirile aceloră cărora, prin eforturile lor conjugate, le datorăm abecedarul artei, sau, mai bine zis, baza sa teoretică.

Cu toate că pare ciudat, noțiunea de artist, în sensul acceptat astăzi al acestui cuvînt, nu a apărut o dată cu primele manifestări de artă. Dacă sîntem de acord în a recunoaște pe artist drept un om deosebit de dotat și care crează opere de artă, deci lucrări cu funcție estetică, pentru el și pentru ceilalți, atunci primele opere — și ne referim la primele creații ale fiecărui popor în parte — nu sînt de esență estetică, ci legate de credințele acestor popoare.

În epoca primelor dibuiri, distanța de la omul obișnuit pînă la divinitate (sau de la aceea a unui animal și pînă la imaginea unică, supremă, a animalului adorat) se realiza prin simplificare, prin neînregistrarea tuturor amănuntelor care îl puteau face adoma celor de pe pămînt. Printre lucrările care țin de această epocă premergătoare artei sînt unele care, ajunse în epoca noastră, se ortografiază întotdeauna cu majuscule. Sîntem oare de o deosebită generozitate cînd le judecăm, sau autorii lor și-au depășit epoca, înscriindu-și numele nu în rîndul

contemporanilor lor, ci la nivelul artiștilor care i-au urmat după veacuri ? Și una, și alta.

Autorii desenelor de la Altamira erau, probabil, printre semenii lor, unii dintre aceia a căror mână era mai abilă și ochiul mai ager ; însă, datorită unor tabu-uri și, poate, și din imposibilitatea lor de a reda animalul aidoma, ei l-au redus la conturul umbrei pe care o lăsa bizonul pe pământ, sau la niște contururi vag geometrizate, cum au făcut autorii figurilor din peștera Ad-daura, de lângă Palermo. În această simplificare, poate neintenționată, vedem o măreție, o majestate a motivului, înscriind imaginea nu în registrul transpunerii ci într-acei simbolului, considerînd că artistul (chiar termenul este impropriu, deoarece el nu „facea artă“ în sensul acceptat de noi, ci participa, în felul său, la oficierea unui cult) ar fi depășit, fără să vrea, etapa de dezvoltare la care se afla. În acest fel de a judeca intervine însă, într-o foarte mare măsură, participarea noastră, a spectatorilor, a „consumatorilor“ de artă, cum se obișnuiește de la un timp să se spună.

Ar fi normal să vibrăm mai puternic, și fără nevoia unui efort de acomodare, în fața operelor create în zilele noastre, în care ne recunoaștem pe noi înșine, locurile și lucrurile care, într-un fel real sau sentimental, ne aparțin. Din motive însă greu de înțeles, de scos la lumină din întortochea, adeseori creatoare, a comportărilor noastre, vibrăm uneori cu mai multă promptitudine în fața unei opere din Renaștere decît în fața succesurilor acelor mari cuceritori ai artei. Ne este greu să recunoaștem, chiar față de noi, că facem mai ușor efortul mental al unei întoarceri înapoi cu sute și sute de ani, decît să ne lăsăm liberi, neconstrînși de propriile noastre prejudecăți, în fața operei de artă a epocii noastre. În bună măsură sîntem tributari autorității adevărarilor consemnate în scris, asupra acelor încă neconsemnate, însă cel puțin tot atît de valabile.

Ne mirăm de frumusețea și desăvîrșirea operelor create de strămoșii noștri, și pe care le avem cu toții în minte, asemeni unei galerii de artă constituită la nivelul calitativ al unui Olimp, uitînd, cu bună-știință, că trecerea anilor a produs o selecție căreia i-au rezistat numai operele cele mai importante. Un tablou de cîteva veacuri poate fi tot atît de neînsemnat și, ceea ce este mai grav, de nesemnificativ, cît poate fi și orice lucrare nereușită a artistului pe care îl înțelîm zilnic pe stradă. Ne înșelăm pe noi înșine, socotînd adevărate niște lucruri care capătă valoare doar datorită întoarcerii noastre reflexe în epoca lor de origină. Obișnuiți cu asemenea opere de artă, considerate clasice, refuzăm să vedem, și mai ales să le socotim adevărate, pe acelea care ne reprezintă pe noi și epoca la a cărei existență contribuim. De ce să socotim „normale“ Cytherele mai mari sau mai mici ale veacului XVIII, reprezentative de altfel pentru mentalitatea aceluia secol, și să refuzăm să acceptăm Coloana Infinită sau pictura lui Picasso, tot atît de reprezentative pentru epoca noastră pe cît au fost cîndva scenele galante ale lui Watteau și toate bergeriile sale și ale contemporanilor săi ?

Lăsînd la o parte acea perioadă preistorică a artei de care am pomenit mai înainte, să încercăm să definim linia pe care o înscrie continuul progres al artei. O primă etapă importantă ar fi aceea cuprinsă între dibuirile începutului, căutările limbajului plastic, și reușitele hotărîte ale artiștilor pe linia transpunerii măestrite a realității. De la acest punct arta își continuă drumul, diferențiindu-se net două tipuri de artiști : executanții, adică aceia care, înarmați cu toate cuceririle înaintașilor lor, merg înainte pe linia abilității, pe linia perseverării în a mima realitatea, și artiștii de concepție, personalități viguroase care subsumează redarea plastică concepției lor despre artă, interpretînd motivul și dîndu-i astfel o viață nouă, îmbogățită.

Sîntem înclinați să judecăm evoluția artei într-un mod mecanic, contabilizînd plusul de abilitate al artiștilor pe calea redării motivului, în loc să urmăm, în primul rînd, atmosfera dominantă, tensiunea interioară a fiecărei epoci pe care o regăsim în opera marilor artiști, (deși numai astfel putem înțelege preferința acestora pentru anumite teme sau feluri de reprezentare). S-a vorbit adesea de calitatea de contemporan a adevăratului artist. Aceasta derivă din capacitatea sa de exacerbare a posibilității de a detecta spiritul epocii, dinamica gîndirii și a realizărilor, dominantă cromatică a ritmului în care trăiesc și lucrează cei din jurul său. Să ne imaginăm un miniaturist din secolul XVI, ajuns, cine știe cum, în zilele noastre, cînd aria curentă a peisajului este aceea a nesfîrșitelor întinderi văzute din avion, cînd omul nu mai este o plămuire minuțios arhitecturată prin perfecționare continuă, ci o forță, o linie dinamică în continuă agitare, în creștere, o strălucitoare pată de culoare în peisajul lumii de azi, și o lumină intensă pe haosul lumilor necunoscute încă, dar pe care se pregătește să le supună. Cît oare va putea cuprinde, din tot acest peisaj, minuțiosul artist ?

Aici intervine personalitatea adevăratului creator, capabil să discearnă felul în care datele aflate sub ochii săi pot fi reprezentate așa încît să nu piardă nimic din aspectul și, mai ales, din semnificația lor.

Recent, am avut prilejul să reflectăm mai îndelung asupra acestor întrebări, al căror răspuns adesea l-am căutat, parcurgînd sălile unde, luminînd pereții, stau, pentru două luni adunate la olaltă, cele mai frumoase flori ale lui *Luchian*. Putem fi de acord sau nu cu însăși ideea acestei expoziții, cu trunchierea operei marelui pictor, reprezentat prin creațiile caracteristice epocii sale de claustrare silită. Flori a pictat *Luchian* și pe vremea cînd era sănătos, dar, în opera sa, ele punctează răgazuri între peisaje, portrete, compoziții. Constrîns de boală, în ultimii ani,

fizic vlăguitul pictor mai poate face doar efortul de a-și ridica ochii pînă la ulcica cu flori din apropierea sa și de a le transfigura pe pînză, realizînd adevărate portrete. Sînt flori care au candoare de copil, grație de femeie, vehementă agresivă de orator ; sînt flori care par un peisaj de zi sau unul întunecat, cu forme topite, de noapte ; sînt flori crescute sub soare sau ascunse printre ierburi, de teama vînturilor. O lume întregă, un univers, creat de acest mare artist căruia cu toții — pictori sau nu — îi sîntem datori. Pentru a ajunge la natură trebuie să-l dăm la o parte pe *Luchian*, care ne-a interpretat-o, riscînd însă ca, în fața motivului, să nu avem puterea necesară de a ajunge la esența lucrurilor, această descoperire a celor mai adînci sensuri, și transpunerea lor în forme artistice personale, fiind aportul marilor artiști.

La bienala de pictură și sculptură '66 ne-au întîmpinat alte flori, ale maestrului *Dumitru Ghiață*, care, așezîndu-se cu smerenie în fața lor, le-a dat aproape grai, făcîndu-le să spună, cu limbajul lor simplu de trandafiri crescuți în ograda casei, toată dragostea de natură, de frumos și de culoare a acelora care, crescuți în mijlocul cîmpurilor, au floarea drept tovarăș, iar nu drept prilej ocazional de încîntare estetică. Cîtă deosebire față de florile lui *Vasile Brătulescu*, de un albastru de culoarea nopților de vară, răsărînd, datorită reliefului pe care îl au, de pe un fond de aceeași culoare ! În concepția sa, ele capătă valoarea unui simbol : al perenității frumosului, al puterii sale de a străbate prin noapte. Sîntem în fața a trei creatori, artiști care depășesc motivul, punînd în lumină, fiecare în felul său, problemele pe care acesta le generează în mintea lor, motivul fiind adesea doar pretextul materializării unei atitudini, al unui punct de vedere al artistului. Ne-am oprit intenționat la flori, acestea avînd, la prima vedere, un registru de exprimare, pe linia generalizărilor, mai restrîns. De la o imagine caligrafiată cu precizie de atlas botanic și pînă la ex-

primarea marilor întrebări pe care și le pune orice om în momente de cum-pănă, acest motiv, cu virtuți doar decorative la o analiză superficială, se arată a avea posibilități de exprimare nemăsurate, dacă se lasă modelat de mîna unui artist.

Fiind în expoziția amintită, ne putem opri o clipă în fața unui peisaj de *Marius Bunescu*, care ne dă ocazia re-întîlnirii cu niște locuri pe care le cunoaștem de mult, și pe care le recunoaștem fără nici un efort. Alături însă, putem descoperi un oraș, nu prin străzile sau casele sale, ci prin atmosfera de imens furnicar, oprit în loc pentru o clipă de imaginația artistului (*Radu Costinescu*) sau prin liniile mari, viu colorate, cu forme ce derivă din acelea cunoscute nouă, un peisaj care, văzut la proporții gigantice, a pierdut din precizia detaliilor, sugerînd doar imaginea unor contururi cunoscute, geometrizate, scăldate în culoare și viață (*Alin Gheorghiu*). În trei lucrări, cu subiecte asemănătoare, remarcăm deci varietatea de sensuri pe care le închide un motiv și nemăsuratele posibilități ale artistului de a scoate în evidență un sens sau altul din acelea închise în adîncul modelului. Peisajul *Elenei Greculesi* este o construcție piramidală care, pe măsură ce crește, împune lumina asupra întunericii, *Gheorghe Tomaziu* vede peisajul ca un cîntec de un lirism cald, reprezentat dintr-o infinitate de modulații cromatice, asemeni unui bulgăr de stele colorate, pe cînd pentru *Florin Niculiu*, peisajul este suprapunerea lumii reale a zilelor noastre peste aceea revolută, închisă în adîncul pămîntului, pe care autorul a scos-o la suprafață, recomandînd-o prin prestigiile antichității ce populează adîncurile încă necunoscute ale locurilor pe care pășim.

În fața aceluiași motiv, artiști diferiți reacționează subiectiv, transpunîndu-l fiecare în felul său. Tocmai această posibilitate a participării pictorului la recreerea motivului conferă artei veșnica sa tinerețe și noutate. Cîteva motive — relativ puține la nu-

măr — constituie subiectul unei cantități de necuprins de imagini artistice. Fără îndoială că forma de exprimare trebuie aleasă astfel încît să servească intențiile pictorului. Pornind de la datele imediate ale realității, el le transfigurează, căutînd să elimine tot ceea ce ar putea deplasa centrul de greutate de pe aspectul pe care și-a propus să-l evidențieze, simplificînd, trecînd cu buretele foarte adesea peste toate detaliile care individualizează un motiv în seria mare ce constituie aceeași familie, încercînd să-l transforme astfel dintr-un aspect în imaginea aspectului însuși. Procesul este de mare elevație spirituală, evoluînd de la individualizare (etapa de analiză a motivului, căutarea datelor personale caracteristice, ierarhizarea lor etc.) spre generalizare. Ajuns la acest stadiu, aspectul pus în valoare nu mai este o simplă fațetă, unul dintre elementele constitutive ale unui motiv, ci, prin autoritatea cu care l-a investit artistul, devine o entitate, începînd să trăiască o existență personală. În sensul acesta ne propunem să facem un scurt popas în fața unei reușite a bienalei — pînza lui *Virgil Almășanu*, reprezentînd un taraf de lăutari — și să încercăm a reface procesul de decantare a subiectului ales, pînă la transpunerea sa sub înfățișarea pe care o are în expoziție. Taraf de lăutari, instrumentiști mai mult sau mai puțin pricepuți, sentimentali, — uneori profesional sentimentali — deveniți azi un subiect prezent mai ales în amintirea noastră decît în realitate, cîndva însă martori ai celor mai diverse împrejurări, ducînd o viață eenușie, cu excepția cîtorva care au ajuns la notorietate. Almășanu i-a înfățișat schematizați, punînd accentul pe profesionalizarea lor. Lăutarul din dreapta, cu capul plecat pe umăr, pînă la o aparentă detașare de trup, sugerează mimarea exacerbată a pasiunii, a temperamentului pe care o imprimau interpretărilor lor. Legat de existența a multe generații de înaintași, grupul lui Almășanu nu are o prezență legată de un anume timp. Văzuți prin-

tr-o boare, prin transparența albăstrui-argintie, culoarea orizontului îndepărtat, ei răsar parcă din timp, această redare aproape monocromă fiind spartă doar de câteva izbucniri de roșu aprins, pete care îi scot din anonim și îi fac să răzbată prin perdeaua timpului, care s-a lăsat peste ei. Să ne amintim „Taraful lui Ochi Albi“ de Szathmary. Exemplu de minuție, de exactitate în redarea celor mai neînsemnate elemente vestimentare, el se situează mai aproape de releveul topografic decât de personalitatea artistului. Almășanu, pornind de la realitate, îi dă amploare, îi pune în lumină caracterul tocmai prin această aparență sărăcire; prin dispariția detaliilor, artistul deschide drumul spre adâncimile motivului, pe care le explorează și le aduce la suprafață pentru a-l defini cu mai multă precizie.

Unul din domeniile principale de investigație ale artiștilor noștri este arta populară, ale cărei semnificații și mijloace variate de exprimare îmbracă haine diferite, după cum artiștii încearcă să pună în lumină pe creatorii acestor opere de artă (*Gina Hagi, Ion Grigore, Ștefan Sevastre, Cornelia Daneș*) sau să ne dea o imagine a bogăției spirituale, transmisă din generație în generație.

Lucrările inspirate din mediul, viața sau preocupările țărănimii, dezvăluie două modalități ale artiștilor de a aborda aceste subiecte. Unii pornesc de la esența lucrurilor și recompun, în felul lor, drumul pe care l-a făcut creatorul popular pentru a-și crea, în imagini făcute de el, universul propriu. Este calea analizei temeinice, creatoare, aceea pe care se înscrie opera unui artist ca *Dumitru Ghiață* sau, referindu-ne iarăși la actuala expoziție, *Toma Roată, Georgeta Năpăruș, Anghel I. Gheorghe, Ștefan Sevastre* etc. Lipsa din actuala expoziție a lucrărilor, frecvente în trecut, pornite nu de la motivul original, ci de la motivul interpretat de creatorul popular, este un pas înainte spre afirmarea puterii de analiză a artiștilor, de renunțare la preluarea plată,

formală, a unor date care sînt, ele înșile, nu rezultatul unui efort de discernere, ci transpunerea lor aidoma.

Parcursind sălile expoziției, cu ochii îndreptați asupra tablourilor și cu urechea atentă la reflecțiile spectatorilor, ne mărturisim uimirea în fața reacțiilor unui public care, trebuie s-o recunoaștem, a învățat destul de puțin în peste 100 de ani de pictură românească. Grigorescu a făcut imensul efort de a sincroniza arta românească la arta europeană. După el au venit momentele mari, fiecare încărcat cu un plus de personalitate, deci de dinamism ascendent — *Luchian*, — *Pallady*, — *Petrașcu*, — *Țuculescu* — și totuși, spectatorul caută subiectul, caută motivul cunoscut lui, în loc să-l caute pe artist.

În timp ce artiștii au evoluat pe linia interpretării, spectatorii s-au decalat acestei evoluții, rămînînd, în mare parte, dar din fericire nu toți, amatori de a revedea lucruri cunoscute, care nu le cer nici un efort, nici o participare la lectura operei de artă. Cîndva, Baudelaire denunța plictiseala, acel monstru răufăcător; un Baudelaire al zilelor noastre ar trebui să denunțe vehement lenea, comoditatea, închistarea în obișnuit și lipsa de reacție care-i face pe oameni să prefere comodul pas pe loc, aceluia demn și îndrăzneț înainte. Admirăm, în 1967, Coloana Infinită (devenită oarecum clasică!) fără să căutăm să înțelegem, din comoditate, valoarea artei contemporane nouă, exprimate însă prin forme personale care-l pot face pe artist egalul celor mai mari creatori din trecut.

Fără îndoială că într-o mare măsură responsabilitatea acestui gol care se cascadează între spectator și operă revine criticii de artă. Foarte adesea pedantă, lipsită de consistență, la adăpostul unor formule alambicate în care zorzoanele verbale sticlesc, cu pretenții de diamant, la fiecare frază, ea descrie ceea ce vede și spectatorul, însă fără a căuta să refacă, pentru acesta, drumul pe care l-a parcurs opera de artă, de la motiv pînă la interpretarea pe care o avem sub ochii noștri. Lucrul

gata digerat poate satisface simpla curiozitate a cuiva, îl poate face să accepte din comoditate și din obișnuință anume lucruri, însă nu-l va face niciodată să înțeleagă un proces creator. Pe linia aceasta dacă ar fi mers critica plastică, fără îndoială că reacția publicului ar fi fost cu totul alta.

Superioritatea artistului contemporan constă în adaptarea sa la ritmul vremii ; și, pentru a învinge timpul, trebuie să fie el, să se impună prin personalitatea sa. Altfel nu va fi decât unul dintre nenumărații oameni care

trec pe lângă viață. Cu cât personalitatea sa va fi mai puternică, ochii săi mai pătrunzători și penelul său va spune cum a văzut *el* cutare sau cutare lucru, cu atât va avea mai multe șanse de a nu lăsa timpul să fugă pe lângă el. Impunându-se pe linia aceasta de autoritate, de interpretare personală a motivului, susținută însă de mijloacele artistice cele mai evoluat, va ajunge să-l facă pe spectator ca, în fața unui peisaj, să-i recunoască abia prin mijlocirea operei de artă, frumusețea perenă și bogățiile necunoscute.



## Caragiale la teatrele „Lucia Sturdza Bulandra” și „C. I. Nottara”

de **Ioana Lipovanu**

„D-ale carnavalului” la teatrul „L. S. Bulandra” este un exemplu rar de spectacol în care regizorul reușește să rămână credincios autorului căruia i se consacră, exprimându-se în același timp plenar și pe sine. **Lucian Pintilie** este atât de familiarizat cu Caragiale, încît creația acestuia nu-l încorsetează, ci, dimpotrivă, îi permite să fantazeze pe marginea ei, dar mereu în sensul ei. Cu concursul unui colectiv actoricesc valoros și al unor decoruri (**Liviu Ciulei și Giulio Tincu**) și costume (**Ovidiu Bubulac**) subordonate cu multă eleganță ideii artistice a spectacolului, Lucian Pintilie, regizor cu un talent robust și cu o gândire artistică fermă și substanțială, a reușit să ne prezinte un Caragiale complex și inedit, inedit dacă ținem seama că mulți dintre cei mai reputați critici și istorici literari ai noștri au considerat „D-ale carnavalului” piesa cea mai nevinovată și mai neinteresantă a dramaturgului. Prin spectacolul teatrului „L. S. Bulandra”, Caragiale ne apare și aici foarte tânăr, foarte puternic, un foarte interesant interlocutor pentru omul de teatru și pentru publicul deceniului al șaptelea al secolului XX.

Lucian Pintilie respectă atmosfera și sensurile piesei, dar colaborează cu textul: îngroașă comicul unor situații uneori pînă la ultimele lor limite caragialești, creează noi efecte hilare, adîncește psihologia unor personaje și îmbogățește relațiile dintre ele, introduce cîteva replici (foarte potrivite cu momentul în care sînt spuse și cu cel care le rostește), inventă zeci de amănunte în compoziția fiecărui personaj. Toate truvaiurile sînt bine încorporate în substanța simbolului scenic, în realismul viziunii, și nu devin niciodată anticaragialești pentru că în acest caz s-a realizat sudura între spiritul autorului și personalitatea regizorului.

Lucian Pintilie are fantezia detaliului evocator și deține arta captării fluxului cotidian al vieții. În spectacolul său joacă toate accesoriile, joacă pînă și culisele (în spectacol nu vedem sala de bal, dar îi simțim mereu pulsul). Iluzia vieții este totală. Reîntîlnim pe scenă atmosfera colorată a mahalalei bucureștene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Caragiale fiind în literatura noastră un „mare promotor al balcanismului”. Decorul primului și celui de al treilea act ne prezintă o „frizerie de mahala” năclăită, dar nu lipsită de umor. Balul din actul al II-lea este mitocănesc, așa cum l-a vrut Caragiale, dar își are poezia lui. Umanitatea caragialească pe care ne-o prezintă Pintilie în spectacolul său este privită cu un ochi necruțător, dar și cu lirism. Bucureștiul de altă dată o să-și aibă întot-

deauna farmecul lui. Zgomotul plăcut al birjelor, lătratul nocturn al cînilor, muzica de la bal, intonarea „Steluței“ la sfîrșitul actului al treilea sînt cîteva amănunte care trezesc în spectator o undă nostalgică pentru copilăria capitalei noastre.

Pe acest fundal pitoresc evoluează o umanitate violentă și în plină ascensiune. „Nimeni nu va nega însemnătatea mahalalei în viața noastră socială și politică“ spunea I. D. Gherea, scriind despre Caragiale. Toate personajele piesei aspiră spre o situație stabilă, socială și materială. Nae Girimea are frizerie, Catinatul își face cu ardoare stagiul neremunerat la percepție, Pampon e mîndru că e „particolar“, Crăcănel ține la aspectul lui de „om cumsecade“, Mița și Didina îl iubesc pe Nae Girimea, dar au grijă să-și păstreze amanții ca să nu-și „compromenteze“ situația. Din această lume a mahalalei care începe să se stratifice și să ia conștiință de poziția sa se va recruta „burlă-verzimea“.

Caragiale este scriitorul formelor hilare și respingătoare ale burgheziei în ascensiune. Personajele sale nu au nimic de a face cu stările de spleen și dezabuzare ale burgheziei în decadentă, adică n-au nimic de a face, pe plan ideologic, cu teatrul absurdului. De aceea, nu m-am numărat printre partizanii spectacolului Caragiale la teatrul „Mic“ și de aceea admir realismul vîguros și poetic al viziunii lui Pintilie, realism care lasă intacte energia personajelor și ritmul impetuos al ciocnirii dintre ele.

Sub o baghetă regizorală foarte interesantă, majoritatea interpreților, sluiți copios și de propria lor individualitate artistică, au realizat tipuri de o pregnanță greu de uitat.

**Toma Caragiu** a creat un Pampon sanguin și violent, cu reacții bruște și contrastante. Trece rapid de la duioșie la agresivitate, comportîndu-se ca orice psihologie primară care nu cunoaște nuanțe și treceri progresive. Cînd așteaptă ideea reacționează mai degrabă fizic decît intelectual. În interpretarea lui Toma Caragiu, lui Pampon nu-i lipsește însă simțul umorului; în același timp este un sadic. Povestea cu Bibicul îl amuză, deși știe că se va răzbuna năpraznic. Actorul își utilizează tot arsenalul de procedee înimitabile, de la intonația grandilovent nazalizată la ținuta fizică în linie frîntă ca să realizeze un personaj de o suculență comică deosebită.

Crăcănel în interpretarea lui **Marin Moraru** evoluează de la serafism la tragic, de la împerturbabilitate la grotesc. Prima scenă a întîlnirii lui cu Pampon este de un haz irezistibil și din punct de vedere regizoral, actoricesc și al artei costumului este foarte fin lucrată. Costumele se mulează perfect pe semnificația personajelor și anticipează într-un anume fel acțiunea. Crăcănel este îmbrăcat într-un costum alb, are pălărie de pai, baston, cravată și pantofi negri, într-un cuvînt are aspectul îngrijit al unui bărbat care „ține mult la amor“ și, în lipsa altor arme mai pertinente, caută să atragă printr-o anume notă de eleganță vestimentară. Pampon, cu excepția gulerului alb de la cămașă, este îmbrăcat tot în negru și pare cam giambaș. Jocul actorilor și costumele contrastante prefigurează viitoarea înclăștare dintre demonicul mahalagiu Pampon și seraficul încornorat Crăcănel.

Scena ciocnirii din actul al II-lea între Pampon și Crăcănel capătă în spectacolul lui Pintilie forme paroxistice. Crăcănel realizează o adevărată fiziologie a spaimii (biuguielile înimitabile ale lui Marin Moraru rămîn neuitate), apoi, la porunca lui Pampon, care își scoate cureaua de la brîu, este gata, cu cea mai mare naturalitate din lume, să-și dea pantalonii jos. Cînd află de biletul Miții către Bibicul leșină, apoi hohotetșe în lacrimi, în timp ce Pampon îl leagă ca pe un copil, mîngîindu-l și bruscîndu-l. Întregul episod solicită la maximum participarea sălii, pentru că regizorul, amplificînd comicul textului pînă la burlesc, își „violentează“ spectatorii. Risul se îngemănează cu compătimirea (costumul de războinic

jumulit 1 se potrivește lui Crăcănel de minune) și cu dezgustul, reacție firească față de scenele grotești. Regizorul nu pedalează însă abuziv pe astfel de extreme și, după ce împinge unele situații pînă la ultimile lor consecințe, rezolvă momentele în latura comicului pur, nepermițînd spectatorilor să-și piardă buna dispoziție. Grotescul — sinteză între comic, tragic și penibil —, ca singură modalitate a spectacolului, ar fi fost anticaragialesc. Din această simbioză, la un moment dat, tragicul se retrage în mod necesar, pentru că umanitatea infantilă a piesei nu-l poate suporta prea multă vreme. Tot în mod necesar se retrage și penibilul pentru că I. L. Caragiale avea prea dezvoltat simțul umorului ca să ajungă să-și urască personajele.

Partitura Miței Baston este la Caragiale ambiguă. Pe de o parte textul conține destule valențe pentru o Miță „tragică”. Nevoită să trăiască lîngă „o rublă ștearsă” ca Telemac Razachescu (Crăcănel) numai ca să-și încropească un rost, „tradusă” de Nae Girimea, care pe lîngă Crăcănel trebuie să-i fi părut un adevărat Apollon, Mița n-are nici un motiv să fie fericită. Pe de altă parte însă, la lectură, eroina pare superficială și uneori prea patetică și prea grandilocventă ca să fie sinceră. „Pe Girimea — scria Gherea — Mița nu-l iubește, și o parte din comic stă în faptul că ea se împodobește cu o iubire pe care nu o are”. Răzbunarea ei pare mai degrabă un act de orgoliu pur („Să mă traducă pe mine Nae și să nu-mi răzbun? Peste poate!”) decît unul pasional care să-i justifice „forța de a arunca vitriol”. Din cauza acestor contradicții și a altor cîteva, Mița i se părea lui Gherea „nereală” și „nelogică”. Cu cît mai mare este meritul regiei și al actriței **Gina Patrichi** de a fi creat un personaj de o mare autenticitate psihologică. Mița în interpretarea Ginei Patrichi iubește sincer și suferă cu deznădejde și violență. Ea rămîne desigur un personaj comic, dar este comică mai ales în măsura în care este comic tragicul de mahala.

Contrastul dintre Mița Baston, amanta abandonată, și Didina Mazu, „leoaica piesei”, cum o numea Ibrăileanu, este foarte bine realizat prin simbioza perfectă în acest spectacol între regie, interpretare și arta costumului. Mița, cea care simțindu-se părăsită nu mai are puterea să-și cultive feminitatea, are un aspect neglijent, obidit. Didina, dimpotrivă, se îmbracă cu grija, rochiile ei sînt stridente și ademenitoare. **Rodica Tăpălagă** își joacă rolul cu nerv, este țanțoșă și are în tot ceea ce face o notă de siguranță și de exuberanță totodată.

Nae Girimea în interpretarea lui **Octavian Cotescu** este — după cum remarcă și Romulus Vulpescu — un fante de mahala destul de rafinat. Sigur de sine, superior ciocnirilor violente pe care le declanșează, Nae, în această interpretare, își consumă neliniștea în gesturi molatece și în tresăriri de mică amplitudine, se retrage cu amabilitate afectată din situațiile dificile și-și continuă cu nonșalanță duplicitatea sentimentală. Dar, pentru că Lucian Pintilie este un bun psiholog, atitudinea lui Nae față de cele două femei este mai diferențiată în spectacol decît în text. În scena încleștării dintre rivale el nu mai este imparțial ca în piesă, „zguduindu-le cînd pe una, cînd pe cealaltă”, ci o lovește numai pe Mița, protejîndu-și favorita.

**Ștefan Bănică** în rolul lui Iordache este de o francheță cuceritoare. Actorul joacă cu sinceritate, cu subtilitate, cu conciziune, captînd repede simpatia publicului.

**Aurel Cioranu** (Catindatul) creează un rol de o mare savoare comică și este de mirare că au existat cronici care nu l-au agreat sau nu l-au menționat. Actorul joacă cu o bună dispoziție, cu o candoare și cu un antren contagioase. Își rosteste partitura cu plăcere, mușcînd cu poftă din cuvinte. Urmărindu-i exuberanța și verva nu ne putem opri să nu exclamăm: „uite ce drăguț e”, așa cum exclama uneori Caragiale, admirîndu-și creaturile.

Este greu de stabilit o ierarhie valorică în jocul actorilor menționați pînă acum. Fiecare își interpretează rolul cu voluptate și virtuozitate, răspunzînd sensului regizoral și conlucrind cu el. Rezultatul este un spectacol unitar, în care verva comică nu obosește de fel, în care personajele dinamice și pregnant conturate au forța de a fi tipice și simbolice.

Personal, consider „D-ale carnavalului“ la teatrul „L. S. Bulandra“ o pagină de antologie teatrală și cred că arta atît de efemeră a reprezentației scenice merită în acest caz cu prisosință să fie filmată. S-ar oferi astfel generațiilor viitoare un document excepțional de artă regizorală și interpretativă, o pagină excelentă de istorie a spectacolului românesc.



În timp ce Lucian Pintilie l-a redescoperit pe Caragiale în toată vigoarea și modernitatea lui prin piesa considerată în general pînă acum cea mai nesemnificativă a dramaturgului, **George Rafael** (n-am uitat încă „Scaunele“, admirabila sa realizare regizorală din stagiunea trecută) ne-a dat o imagine anemică a aceluiași Caragiale, regizînd la teatrul „C. I. Nottara“ „O noapte furtunoasă“, piesă considerată aproape unanim de criticii noștri literari o capodoperă a creației caragialești.

Tineretea clasicilor este, bineînțeles, în primul rînd funcție de forța mesajului artistic și ideologic, dar ea depinde în mare măsură și de participarea receptorului de artă, de modul în care acesta știe să conlucreze cu opera lor. Cu atît mai mult pe tărîmul teatrului, unde autorul reapare în fața publicului prin viziunea și concepția unui intermediar. Spectatorul care nu l-a mai citit de mult pe Caragiale, revăzînd „O noapte furtunoasă“ la teatrul „C. I. Nottara“ are tot dreptul să înceapă să se îndoiască de perenitatea clasicilor.

O greșeală mare, dar de care **George Rafael** este în mică măsură vinovat, este distribuirea lui **Dan Nicolae** în rolul lui Jupîn Dumitrache. Inițial, rolul fusese încredințat unui actor de frunte al teatrului „C. I. Nottara“, dar acesta considerînd că nu-l poate realiza, l-a abandonat. Cu toate circumstanțele atenuante pe care le acordăm în această privință și regiei și actorului care a fost oarecum obligat să intre în rol, nu ne putem opri să nu constatăm că Jupîn Dumitrache în această interpretare este inexpressiv și total lipsit de haz. Și astfel, acest rol, care impunea în mod necesar o creație de mare contur, nefiind realizat, o bună parte din textul piesei se surpă.

Trăsătura dominantă a spectacolului este sensualitatea: cuplul Veta—Chiriac evoluează de-a dreptul sub semnul sensualității. Veta, în final, îl mîngîie rotund și persuasiv pe Jupîn Dumitrache pe pînțece, Rică Venturiano o caută pe Zița ars de dorință, iar în scenografia lui **Dan Nemțeanu** cupidonii veghează din colțurile tavanului.

N-am nimic împotriva sensualității în artă — în secolul al XX-lea falsele pudori sînt de-a dreptul licențioase —, dar, supralicitarea ei abuzivă este, în cazul „Noptii furtunoase“, neartistică pentru că covîrșește sensurile majore ale piesei, pentru că sărăcește psihologiile, pentru că reduce tipologiile sociale la nivelul unor mărunte cazuri particulare. Chiriac, în textul lui Caragiale, nu este numai amantul Vetei, ci și executantul obtuz și abuziv al unui regim pe care Caragiale începuse să-l denunțe prin această primă lucrare dramatică a sa. (Chiriac: „Ce treabă am eu cu boala lui? Ce, eu sînt bolnav? Nu mă privește pe mine. Îl am pe listă, trebuie să se prezante la ezirciț“). Or, în spectacol, Chiriac este aproape exclusiv un tîgru îndrăgostit, care, cînd se referă și la alte aspecte ale existenței, vorbește parcă în transă, sub puterea vrajei erotice. Pentru concepția lui **Rafael**, **Ion Dichiseanu** își interpretează excelent rolul.

Din cauza aceleași depistări excesive a valențelor sexologice, dragostea Vetei pentru Chiriac este sărăcită, iar eroina își pierde multe din nuanțele psihologice pe care le avea în text. Chiriac este pentru ea un ideal de existență (Veta: „nu știu să mai fi trăit pînă nu te cunosc pe dumneata“) și Veta îl iubește cu toate resursele ei afective — atîtea cîte le are. Caragiale, „bun cunoscător al sufletului omenesc“, îi lasă să se confeseze unul altuia cu toată seriozitatea. **Liliana Tomescu** (Veta), șarjează, are multe stridente nepotrivite și la un moment dat își parodiază personajul, anihilînd astfel o parte din comic (comical personajelor caragialești stă tocmai în faptul că ele se iau în serios și-și trăiesc pînă la ultimile consecințe universul limitat).

Se pare că în ceea ce-i privește pe Ipingescu, Zița și Spiridon, regia a fost de acord cu o interpretare mai tradițională, așa că în cazul acestor personaje nu mai avem surprize (ceea ce nu este nici rău, nici bine), cei trei actori achitîndu-se foarte corect de rolurile lor. **Sandu Sticlaru** a fost suficient de mucalit, **Melania Cîrje** a știut să fie și delicată și mahalagioaică, și focoasă și capricioasă, **Mihai Ioniță** și-a trăit cu atenție toate momentele rolului și a avut mereu o mimică expresivă.

**Ștefan Iordache** (Rică Venturiano), actor cu mult talent și mult farmec personal, s-a apropiat fără însă să realizeze pe parcursul întregului rol sinteza dintre satira socială și umorul inefabil caragialesc, sinteză care face din autorul român un mare realist critic al literaturii noastre și un mare scriitor de comedii.

Spectacolul lui Rafael are unele momente bine lucrate, dar lipsește reprezentății coerența, unitatea de stil. Și aici există unele truvaiuri, dar ele nu ne comunică mai mult decît dorința regizorului de a inova cu orice preț. Spectacolul lui Rafael n-are forța captării fluxului vieții, jocul actorilor n-are fluența celor din „D-ale carnavalului“ (deși distribuția este la fel de prestigioasă), amprenta reprezentății nu este dinamismul ci staticul.

În această montare, „O noapte furtunoasă“ devine istoria amuzantă, amuzantă cînd în spectacol comical nu este prea facil, a unei familii oarecare, pentru că interpretările nu au puterea de a fixa tipologii, de a cuprinde în ele generalitatea, simbolul. Nu ne aflăm în fața unei lumi în mișcare, ci a unei piese de muzeu fixate într-o fotografie. De altfel aceasta este și sugestia pe care regizorul însuși ne-o face în finalul spectacolului.

## Rossellini și viitorul culturii

de D. I. Suchianu

**R**egizorul italian Roberto Rossellini a acordat revistei *Le Figaro Littéraire* un senzațional interviu, totodată disperat și optimist. Senzațional mai ales pentru că, la un moment dat, în câteva fraze, descoperă adevărata cauză a marasmului cultural din occidentul zilelor noastre. Și totodată leacul acestuia.

Convorbirea începe așa :

— „Care cinematograful? Nu există cinematograful! S-a dus. Gata! Isprăvit. Cinematograful, acum, e un cadavru“. Cît despre pretențioasele festivalului internațional, ele sînt: „Balete de strigoii, joc inutil, spectacol fără spectatori. În întreaga lume, cinematograful moare. În America, se face acum numai un sfert din cîte filme se făceau acum cincisprezece ani. În Franța, 90% din scaune rămîn goale. În Anglia, pînă mai deunăzi se vindeau un miliard și jumătate de bilete; azi numai 435 de milioane... Filmele sînt de o plictiseală mortală. E o minune cînd se mai schimbă nifel obrazul personajelor. În Italia, din 200 de filme, 140 sînt imitații de James Bond sau de pseudo-western gen „Pentru un pumn de dolari“. Toate sînt la fel. Nu diferă între ele mai mult decît un săpun de alt săpun și dau cam aceeași emoție. La festivalul de la Veneția, jumătate din filme tratează cazuri clinice... Nevropași există, desigur; cunoaștem cu toții personal vreo duzină, și avem cel puțin unul în familie, dar... Să ne slăbească domnii aceștia cu structuralismul, cu căutarea unui nou limbaj, cu narațiunea expresionistă. Să fim serioși. Toate acestea n-au nici o importanță... Nu-i de mirare că spectatorii nu mai înțeleg nimic și că nu se mai duc la cinema.

Stupidități, vechituri, acrobații de boșorogi (croulants) care nu mai știu ce spun. Și încă ăsta nu e lucrul cel mai grav. Mai sînt și aceia care vor să dea drept limbaj non-sensurile și greșelile de gramatică; aceia care numesc stil disprețul oricărei reguli de ortografie“.

La acest potop de învinuiri, interlocutorul nostru amintește lui Rossellini că este părintele neorealismului, că filmele sale revoluționaseră toate tradițiile. La care Rossellini răspunde foarte inteligent că împotriva academismului scrobit de odinioară trebuia adus un stil mai liber, dar că, față de stilul incoerent de mai tîrziu, trebuie să ne gîndim la mai multă vigoare. În tot cazul, el are curajul să spună că cineaștii occidentali se caracterizează prin „analfabetism, confuzie de idei și nulitate culturală“.

Interlocutorul, probabil, agasat de acest negativism agresiv, întreabă : (citez) „Nu cumva d-stră sînteți mortul, și nu cinematograful? O mulțime de oameni zic așa. Că Rossellini gîfîie. Că Rossellini e isprăvit!“

La care Rossellini răspunde că el își vede de treabă. De cinci ani nu mai câștigă nici o liră. Dar nu a capitulat. Și pînă la urmă a găsit bani pentru ca din nou să inoveze. Două filme ale lui, *Epoca Pietrei* și *Ludovic al XIV-lea preia puterea*, filme care s-au bucurat de un imens succes, cu o structură inedită, aparțin unui gen original. Mai întii, sînt serioase. Sînt de o vigoare științifică, de o exactitate istorică asemănătoare celor mai exigente lucrări de erudiție. Pe de altă parte, sînt filmate astfel încît să fie tot timpul pasionante, distractive, ca un roman. Amîndouă au avut mare succes. Caracterul lor didactic dovedește bunul gust și bunul simț al publicului, săturat de ineptele fleacuri și foarte comercialele povești de erotism și sadism. Publicului îi este foame de lucruri serioase. Publicul vrea să învețe. Artă a devenit pentru el cea mai plăcută distracție. Și, în această seriozitate, Rossellini vede un simptom al vremilor de azi. Să-i dăm iarăși cuvîntul: „*Peste o săptămînă am să încep să lucrez la o istorie a luptei omului pentru a supraviețui. O istorie a luptei lui împotriva morții, cuprinzînd toate problemele care, una cîte una, s-au născut din progresul civilizației, dar și toată primejdia ca acest progres să ducă la un canibalism universal... Singura cale, care ne scapă de moarte, este învățătura. Ne așteaptă o revoluție totală, care va cuprinde toate artele. Viitorii douăzeci de ani se vor desfășura pe instrucție și educație, pe arta de a învăța și arta de a preda și altora învățătura. Problema e simplă. Că ne place sau nu, ne-am dat structuri tehnico-științifice noi. Am cucerit progresul material. Singurul element care nu e de loc la înălțime este omul. Dacă omul nu dobîndește o viziune istorică a lucrurilor, dacă nu reușește să se situeze și să se judece în istoria umanității; dacă nu învață să-și facă un loc al său în curentul de progres, — este pierdut. Nu va mai înțelege nimic. Toate îl vor depăși. Va deveni, într-adevăr, un fel de nebun, un alienat balotat în toate direcțiile, fără conștiință de sine. De-acu-nainte, singurul mijloc de a pune progresul intelectual la nivelul progresului tehnic, este de a ști, de a cunoaște, de a învăța. Și metoda cea mai rapidă, mai imediată, mai accesibilă, în vederea acestei instruirii, este imaginea“.*

Tulburătoare carieră, cu trecerea de la îndrăznelile avangardiste la o seriozitate didactică și la gravitatea profesorală !

Trecere explicabilă mai întii prin exasperarea în fața fudulelor baliverne ale deșteptilor de școală nouă. Iar, pe de altă parte, prin sentimentul că ceva mare mijeste acum, sub ochii noștri. O „revoluție totală, cuprinzînd toate artele“. Un om nou, care nu e încă, dar care trebuie pus la nivelul tehnicii contemporane, la înălțimea vertiginoasă a noilor descoperiri de știință exactă. Pe acest om nou, Rossellini are onestitatea de a recunoaște că încă nu-l cunoaște, ba că încă nici nu-l poate recunoaște. Îl simte. Îl vrea. Îl știe indispensabil salvării civilizației amenințate de catastrofa „canibalismului universal“, adică a unei imbecilizări generalizate și temeinică. Pe acest om îl caută. Cum? Nu există decît o cale: învățînd. Învățînd să citească. Să citească nu litere sau vorbe, ci să citească lucrurile, să le citească tîlcul, sensurile mascate. Și cinematograful i se pare scula ideală pentru această nobilă și indispensabilă treabă. Cinematograful. De ce? Nu ne-o spune. Să ne fie îngăduit a o spune noi.

De ce filmul, mai mult ca orice, învață pe om? Ce are filmul, pe care alte arte nu îl au? Filmul este, și el, o artă literară, nu numai fiindcă pornește de la un scenariu scris, nu numai deoarece conține dialoguri, dar mai ales pentru că e o operă pe bază de poveste. Că ecranizăm un roman, o nuvelă, o schiță, o snoavă, un basm, o epopee, o întîmplare auzită în tramvai, o pățanie de noi înșine pățită, sau o afacere de noi însuși scornită, filmul e totdeauna ecranizarea unei povești. Iar, pe de altă parte, o poveste este totdeauna un fenomen de literatură.

Dar povestea cinematografică diferă de toate celelalte. Cineaștii, cu toată obtuzitatea mentală de care îi acuză Rossellini, au sfîrșit prin a înțelege această

deosebire, mai exact : a o presimți. Aproape în cor, ei cer ca în filme cronologia să nu fie riguroasă, ca pe vremuri în roman sau dramă. Ei cer — e expresia lor formală — dedramatizarea cinematografului ; istoria să nu fie ticluită, gradată prin suspensuri și puncte nodale către un final-concluzie. Narațiunea să curgă, dezinvolt. O dezinvoltură care, din păcate, devine uneori incoerență pură. O întâlnim la intelectuali sofisticăți ca Godard sau Resnais, dar și la genii autentice ca Orson Welles. Totuși această vogă a zăpăcelii voite are o bază de adevăr. Povestea filmată are, obligatoriu, o structură mult mai descusută decît poveștile literare, ceea ce este o bogăție în plus, nu o calitate în minus.

Un film se prezintă ca un caiet de sarcini. El conține o temă centrală, o idee „majoră“ (cum ar zice Taine), mai exact un unghi cu totul nou sub care se privește cutare idee (amorul, patriotismul, rivalitatea, plictiseala, prietenia, adevărul, gelozia, frumusețea, supărarea, orice, absolut orice).

Desigur, așa ceva există și în celelalte arte literare. Dar acolo ideea dominantă, tema, o găsim sau în titlul cărții, sau în concluzia la care duce deznodământul. În cursul poveștii, tema înaintează discret. Ea nu apare limpede decît în final, ca o descoperire, ca o morală a fabulei. Progresia, gradația, suspensul, toate acestea privesc evenimentele, intriga, articulațiile anecdotei, nu ideea-temă.

Cu totul altfel se petrec lucrurile la film care, cum spuneam, seamănă cu un caiet de sarcini. Iată cutare temă. Un film durează cam un ceas jumătate și conține cam 500 de cadre. Tema nu este decît vag schițată în titlu (cîteodată nici atît) și nici nu-i enunțată la urmă, ca o concluzie. Tema este repetată de zeci, de multe zeci de ori. Durata unei asemenea repetiții poate încăpea într-un singur cadru. Sînt 500 într-un film ? Reluarea aceleiași teme de 40 de ori este un lucru posibil. Dar cu o condiție. Să fie reluată *mereu altfel*. Același lucru trebuie spus de 20, 30, 40 de ori altfel. La asta ajută și servește *subiectul*, adică întâmplările, anecdota ; ele furnizează decorul, ambianța fizică și morală, haina concretă în care se îmbracă, *mereu altfel, aceleași* idee. Tema va fi plimbată, de pildă, într-o mănăstire, în compartimentul unui vagon, pe o insulă pustie, într-un spital de tuberculoși, într-un liceu de băieți, într-o excursie de schiori, într-un naufragiu, într-o uzină, la o coadă la piine, etc., etc. Această structură specială a întâmplărilor filmate schimbă complet stările sufletești ale spectatorului. El nu mai palpită, ca la teatru, așteptînd „ce-o să se-nîmple“ ; nu mai gîfîie, în „suspens“, ca portăreasa cititoare de foiletoane, ci, din cînd în cînd, primește, ca un șoc, o nouă ocazie de a pricepe, o altă ocazie de a înțelege mai bine, mai adînc, mai sigur. Gîndiți-vă la acest cuvînt : mai *sigur*. Pricina pentru care așa de des pricepem lucrurile pe dos, e că lucrurile ne întîmpină mascate, nesigure, pline de secret. Puțini sînt cei ce știu de la început să le descifreze. Simplă pană de inteligență ? Ce mare pagubă — veți zice — dacă ici și colo îți scapă sensul exact al lucrurilor ? Pagubă mult mai mare decît s-ar crede. Lumea înconjurătoare, în societățile complicate de astăzi, este plină de întâmplări variate, printre care rareori să nu treacă și cite una care se potrivește perfect cu fericirile noastre. Dacă totuși ni se pare că sîntem mai des nenorociți decît fericiți, este pentru că acele ocazii multe și *sigure* le lăsăm să treacă. Nu le observăm pentru că nu le recunoaștem. Nu știm să le citim înțelesul. Asta e mai ales valabil pentru acele elemente exterioare care se numesc oamenii, aproapele, vecinul, „socius“. El aproape totdeauna își confecționează o atitudine convențională și nu rareori ipocrită. Ne plîngem de unele neplăceri ? Dar vinovatul nu e soarta, ci omul care nu știe să citească semnificația sub coaja exterioară a lucrurilor. Sau vice-versa : ni se pare că am găsit exact ceea ce ne trebuie, cînd în realitate fusese lucrul cel mai nepotrivit cu dorințele sau mijloacele noastre.

Dar există oare o școală unde se învață arta de a descifra tîlcurile, știința de a rupe masca de pe lucruri, meșteșugul de a citi corect lumea exterioară ?



Lumea exterioară? Nu numai ea. Căci o altă maladie este cea pe care Jules de Gaultier o numea *bovarism* și care consista din a ne face (din prostie sau din îngîmfare) un fals portret despre noi înșine. Inconveniente sînt exact identice cu acelea ale falsului tablou despre întîmplările din afară.

Dar încă o dată: există oare o școală unde se predă știința de a citi lucrurile lumii, de a le scotoci și găsi valorile ascunse? Desigur că există. Și se numește cinematograf. El ne arată cum aceeași idee apare în cele mai variate și neașteptate straie exterioare. Ne învață cum să recunoaștem adevărul mascat, sensurile ascunse. Există și aici un „suspense“, și de o infinit mai bună calitate decît cel din romanele „thriller“. Odată ce am înțeles ideea morală a poveștii, începem s-o căutăm pretutindeni în tot ce se întîmplă, să o pîndim, să o dorim, să ne promitem plăcerea surprizei de a o descoperi acolo unde te-ai fi așteptat mai puțin, într-un cuvînt, încercăm subtila plăcere a așteptării neașteptatului.

Grație acestei învățături pe care singur cinematograful (sau, în tot cazul, mai ales el) ne-o poate da, vom ajunge poate (cum Rossellini crede) să descoperim secretul marelui eveniment revoluționar care va plasa omul la înălțimea care i se cuvine. Practica spectacolului cinematografic ne va ajuta, cu timpul, să dezvăluim portretul moral al acestui *om nou* pe care azi îl maschează circulația haotică a frînturilor de idei false. Operația mentală cerută de filmele bune este cea mai bună gimnastică pentru noi, care avem datoria să aducem claritate, precizie și umanitate în vălmășagul de idei contradictorii și în discrepanța dureroasă dintre o tehnică miraculoasă și o morală nu întotdeauna corespunzătoare.

Iar, în ordinea intimităților personale, cinematograful ne permite să alegem just ocaziile de fericire, să descifrăm, pentru a le înlătura, toate ocaziile înșelătoare, toate drumurile spre nefericire.

La fiecare recunoaștere, la fiecare șoc de inteligență, la fiecare elucidare, un val de gînduri ne invadează, îmbogățind povestea de pînă atunci cu una nouă și parcă de noi înșine făcută. Istoria, atunci, se dedublează: una veche, știută, și una nouă, cea acum aflată; una trecută, alta prezentă. Vom cunoaște atunci curioasa conduită a rememorării actualului, combinată cu percepția actuală a trecutului; vom cunoaște acel amalgam de cronologii care caracterizează „căderea pe gînduri“; vom analiza, pe toate fețele trecutului și viitorului, un prezent patetic și intim. Toate acestea le poate face a șaptea artă, numai ea, sau în tot cazul ea mai tare decît toate celelalte șase.

Rossellini este mare pentru că a știut vedea că filmului îi este hărăzită cinstea de a găsi, sau în tot cazul a lămuri acel ceva „mare“ care se urzește acum, care se urzește acum în lume. Și optimismul inteligentului artist italian sună curios alături de supăratele sale cuvinte la adresa cinematografului, deocamdată... mort și îngropat.

**CONSTANTIN CIOPRAGA :**  
 „G. TOPÎRCEANU“\*)

**P**oet popular, iubit de categoriile cele mai diverse de cititori, Topîrceanu atrage tot mai mult critica literară; în ultimele două decenii sînt mai ales de semnalat studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu și cele, temeinic informate, ale lui Al. Săndulescu. Iată acum o monografie ce totalizează cunoștințele existente, aduce date și documente noi, discută în amănunțime opera literară, punînd la dispoziția cititorului tot ce ar dori să afle despre acest poet ce ne rămîne tuturor drag. Autorul competenței monografii, Constantin Ciopraga, ne e cunoscut, între altele, printr-o serioasă carte despre Hogaș și frumoase studii sadoveniene; nu ne miră, deci, să descoperim și aici informația minuțioasă, seriozitatea analizei, un stil cald și plăcut. Meritul principal al acestei vaste lucrări, de peste patru sute de pagini, constă îndeosebi în faptul că autorul ei a știut să reinvie, pentru noi, în toată complexitatea lui delicată, pe acel om fermecător, răpit atît de timpuriu, care a fost G. Topîrceanu. Constantin Ciopraga a știut să stabilească o perfectă osmoză între om și operă, între viața poetului și versurile sale, adică, să ne înfățișeze astfel existența acestui om sensibil, încît să-i înțelegem mai bine decît pînă acum creația sa literară, oprită nemilos în plină înflorire. Un poet cu calitățile umane ale lui G. Topîrceanu ar fi meritat o altă

soartă decît aceea de a fi murit la 51 de ani. E o nedreptate a destinului, ce ne revoltă încă azi.

Serioasa monografie a lui Constantin Ciopraga cuprinde douăzeci și trei de capitole, urmate de o bibliografie și de o interesantă iconografie. Criticul urmărește paralel viața și opera, fiecare capitol cristalizează în jurul cîte unei idei centrale; cum era și firesc, în a doua jumătate a cărții, ponderea analizei literare crește mult față de elementele biografice (fără ca acestea din urmă să fie neglijate). De altfel, titlurile capitolelor sînt ele înșile grăitoare și numai din simpla lor enumerare cititorul își face o părere despre organizarea cărții: *Perspective; Inceputuri; Peregrinări timpurii; In ambianța liceului; Debutul literar; Nămăiești: natură, poezie; Schimbări de decor; Certitudini poetice; Dignus est intrare; Teatrul și lumea lui; Jurnal de campanie — 1913; Șezători literare; Epoca celor dintîi volume; Intre literatură și război; Redactor al Insemnărilor literare; Prim redactor al „Vieții Românești“; Colaborări diverse; Literatura altora; Climatul maturității; In atelierul artistului; Unversul poetului; Parodia — critică disimulată; Dimensiunile prozei: „Cînd ai ajuns din urmă viitorul“; Profil peste timp. Buna organizare a bogatului material informativ face să urmărim ușor legătura dintre împrejurările de viață și activitatea literară, să descoperim în însăși viața scriitorului izvoarele de inspirație. Existența acestui ieșean prin adopțiune, transilvănean de baștină, copilărit pe meleagurile argeșene, ucenic al*

\*) E.P.L., 1967.

Muzelor prin București și prizonier prin fără străine, s-a petrecut sub semnul rătăcirii din loc în loc, al unei vieți precare de chiriaș necăjit, luînd în piept toate greutățile de toate felurile; de abia în dulce Tîrgul Ieșilor, poetul rătăcitor va găsi — pînă la o altă plecare, aceea definitivă! — un adevărat cămin, o familie spirituală, am numit Viața românească.

Criticul insistă, pe drept cuvînt, asupra impresiilor de copilărie care sînt, scrie Const. Ciopraga, cele mai durabile; într-adevăr, ecourile copilăriei și ale meleagurilor ei sînt nebănuite de vaste în opera lui Topîrceanu. Poet precoce, el încearcă să scrie versuri prin clasa a patra de liceu, debutează însă în 1904—1906, la optsprezece-douăzeci de ani. Adolescentul era fecund de vreme ce în 1905, la nouăsprezece ani, Topîrceanu își adună într-un caiet versurile. Excursia inedită și documentată a criticului asupra începuturilor literare ale lui Topîrceanu este nu numai interesantă în sine, dar proiectează și o lumină nouă asupra izvoarelor inspirației poetului și deci asupra întregii opere de mai târziu. În general, e de observat că anii de ucenicie ai poetului sînt pentru prima dată discutați foarte pe larg, cu o bogată exemplificare inedită. Numele lui Topîrceanu este asociat, pentru posteritate, de Viața românească. În 1911, la douăzeci și cinci de ani, cînd se stabilește la Iași, devenînd redactor al revistei, Topîrceanu este un poet format, o personalitate constituită; acum începe pentru el perioada cea mai fertilă, — întreruptă, din nenorocire, de două războaie la care scriitorul a participat—, pînă în anul tragic 1937. Acum și aici aveau să se desfășoare în paginile revistei spiritul său polemic, muza sa satirică și cea lirică. Opera, retezată prematur, avea să se înalțe în acești douăzeci și cinci de ani ieșeni.

Constantin Ciopraga știe să evoce delicat silueta fermecătoare a tînărului descins în vechea cetate a culturii: „Un tinerel de statură potrivită, subțire, apăru în octombrie 1911 pe stră-

zile Iașului, încodînd cu priviri rezezi oamenii, clădirile vechi, monumentele. Se oprea din cînd în cînd să le cîntărească mai bine. Fața brună-pală, părul adus cu îngrijire într-o parte, pe stînga, nu rețineau atenția asupra străinului. Scinteind parcă, ochii negri emanau însă un început de zîmbet malițios, care se topea într-un ușor rictus trist al buzelor. Vorbea repede, cu gesturi precipitate, (...) cu caracteristice muntenesti. Acestea toate, zîmbetul, agilitatea nervoasă, vorbirea, alcătuiau specificul portretului fizic al lui G. Topîrceanu”. (pag. 102). Se citesc cu plăcere și paginile care evocă atmosfera specifică a revistei ieșene (pag. 103—106), prietenia poetului cu Mihail Sadoveanu, cu G. Ibrăileanu, Otilia Cazimir ș.a. Tot pentru calitățile sale literare (ce nu strică de loc unei cărți atît de documentate, bazată pe fapte și acte) merită menționată și această schiță de portret: „Zvelt, volubil, tînrul cu gesturi degajate își fixase fizionomia cu care avea să intre în posteritate: pieptănătură cu cărare, meșă lăsată pe frunte spre dreapta, mustață rasă. Figură expresivă, în neconținută mișcare, asimetrică parcă” (pag. 170). Capitolele dedicate războiului sînt interesante sub aspectul faptelor și omenesc dramatic.

Mai puțin cunoscută, activitatea ziaristică a lui Topîrceanu (unul dintre pușinii poeți cu reală vocație de critic) e dezbătută pe larg, cu spirit sintetic și discernămînt; poate n-ar fi fost nevoie ca biograful să îmbrățișeze chiar și unele cauze pierdute ale poetului său, cum ar fi polemica, în chestiunea sincronismului, cu Lovinescu, în care dreptatea a rămas de partea Sburătorului. Nu e mai puțin de remarcat gustul bun al lui Topîrceanu, expresia originală ce îmbia fericit paradoxul cu bunul simț. Cu deosebit interes se citește capitolul, întocmit cu migală, în atelierul artistului, ce conține și observații de interes general, cu valoare sintetică: „Ne aflăm în fața unui creator de structură clasică, lucrul e învederat”. Și: „Limbajul poetului vizează eleganța liniei clasice, purita-

tea și concizia. Scrisul laborios țintește simplitatea“. „Puțini dintre contemporani au depus o strădanie similară în ceea ce privește elaborarea artistică“. (pag. 267). Const. Ciopraga dovedește că pentru G. Topîrceanu nu există nici o contradicție între spontaneitate, sinceritate și elaborarea lucidă, dimpotrivă, conștiința artistică dă relief sincerității, precum lumina pune în valoare culorile“ (pag. 266). Esențial este capitolul Universul poetului în care se remarcă simplitatea liniilor, echilibrul ca expresie a unei sensibilități supravegheate, o poezie îmbibată de cotidian, viziune clară, logodna umorului cu melancolia, adică o întâlnire de însușiri antitetice: „un umorist sentimental“.

G. Topîrceanu scrie versuri ce vorbeau „simplu și direct inimii“ și în care liniștea și lumina sînt prezențe caracteristice (pag. 317). Originalitatea vocabularului ține de raporturile dintre părți, de ritmul personal, de viziunea integrală (pag. 320). Metaforele, învederînd o mare posibilitate spirituală, purced din mediul cotidian (pag. 323). Capitolul ce povestește amănunțit boala, agonia și moartea regretatului poet (Cînd ai ajuns din urmă viitorul) e scris cu o sobră emoție ce se transmite. Dar nici un scriitor autentic nu moare definitiv, iar peste opera lui G. Topîrceanu trece suflul tinereții. Const. Ciopraga ni-l redă pe omul delicat, pe poetul veșnic tînăr, ne face să cunoaștem și să iubim mai mult pe acest blind ironist.

PAUL GEORGESCU

VIRGIL GHEORGHIU : „POEME“ \*)

Pianist dotat și tot atît de cunoscut compozitor, Virgil Gheorghiu și-a putut dezvolta, de-a lungul a peste trei decenii, dublele aptitudini de muzician și poet, cu satisfacția de-a ndreptăți spusa că muzica e soră cu poezia. Însă cine a compus, de la cel de al treilea op al

\*) EPL, 1966.

său de stihuri „Marea vînătoare“, versuri ca acestea : „Eram un fiu crepuscular, întrebînd / Tăcerile și duhuri de plante, / Prin zările celelalte, / De-au văzut un abur de neguri trecînd. / Numai risipiri de floare de vermină / Și-un pas veșted vibrînd în cadență“, nu era doar unul din cei mai talentați poeți ai generației sale, ci o speranță, pe care cu strălucire a justificat-o și confirmat-o. Ajuns la cel de al șaselea volum de poezii, e firesc, poate, să-nceapă cea mai recentă carte a sa cu această ARS poetica : „Înalță-te, poete, păstrînd cu tine lestul / La-nsingurări de noapte, fii comandant vegherii ! / Îmbrățișarea lumii, privirile și gestul / Cu-asprimea unui Hades, supune-le trierii. // Să cinți suflarea vie, lucire pe oglindă, / Nu lenta pleșuvie-a cununilor de laur. / Năvod aruncă-ți viața și inima, să prindă. Din crișuri de imagini, poeme, pești de aur“ !

În adevăr, poetul a izbutit nu o dată să prindă acești pești în năvodul împletit cu exigență artistică. Acela care-n opul „Tărîmul celălalt“ — însuși titlul arată concepția de atunci a autorului —, scria astfel de versuri : „În moi atingeri straniu șerpuite / Își încercau prin visul meu chemarea, / Havuzuri arcuindu-și încîntarea, / Cortegii de năluci și de ispite“, învederea-ză azi cu-atît mai mult că fiind împlîntat în ardentă realitate și la etapa maturității meșteșugului, exclamă azi cu sinceritate, — vibrînd doar atunci cînd lucrurile și faptele îl zguduie ; „Iubesc această lume / Contemporana lume a sonderilor / Tăind cu diamantele sudoarei / Vitraliile rocilor adînci, / Și a montorilor sudînd un cablu-înalt de fulgere. / Contemporana lume a savanților. / Desfăcînd benzile morții / Ca oamenii să-nvie-n al treilea minut. / Cu pasiunea licealei chimii / Iubesc atomii uranici / Și-mi vine a cînta în simfonii / Stelarul foc al termocentralei, / Al plamei jăratec / Pe vetre palpitînd de-o mare așteptare... // Poeți în victoriosul marș al penițelor, / Îmbrățișarea mea e aproape de voi, / De foșnetul scrisului crescînd ca un ciclon /

Să măture pleava imperialilor satrapi. / În contemplare, stilourile par verticale pătăi, / Dar cine nu cunoaște forța explozivă a legumelor / Aruncind semințele în depărtări ne-nchipuite?... / Poetii contemporani vă sînt aproape, / Că știți să măsurați energiile mulțimilor, / Și calcula întinderea năvodului de raze / Împletit de pescarul din lună / Să prindă mreana măiastră“.

De la procedeele aluzive și eliptice, cu nuanțe de intelectualism, din volumele: „Febre“ și „Cîntările răsăritului“, care nu lipsesc pe alocuri din acest volum, au dispărut însă notele morbide din primele sale cărți și aici răzbate doar o simțire profund învăluitoare, aproape directă, comunicativă, ca un acord bogat, cutremurător de violoncelle.

Inspirarea din folclor, de la începuturi, se simte și acum în anumite poeme, atestînd legătura indestructibilă a cîntărețului cu poporul: „Minați, mîi, zdravăn visul! E limpede ceas / Cînd troica de cuvinte zbor nou și liber sună! / Nu-mi ostenesc privirea pe bulgărul rămas: / Ascult doar în turbine cum apele detună. (...) / Prisăcile sînt pline, iar paza de albină / La ceasul greu înfige în fir un ac subțire; / Cum se topește-n baltă a cînepii tulpină. / Se mistuie amarul sub strai de fericire“. Observați cum pentru a slăvi viața nouă de pe toate hotarele țării, poetul folosește imagini din producție?... Animat de pulsul năvalnicei vieți, palpîtînd în toate colțurile țării, rapsodul se vede prieten cu acei ce sporesc rodul înălțător al României socialiste: „Ca patriei să-i crească lumini de sărbătoare, / În inimi schimb fumuri și răscolesc în jar. / Jertfesc întregul munte să sparg o trecătoare, / Cîstînd cu noii prieteni, hotar după hotar.“ Poetul întunecatelor „Febre“ de altădată realizează azi astfel de tonice și înălțătoare acorduri: „Cu-albastru-i piepten, cerul mi-a despletit poeme; / Au coama-n vînt și-n creștet, au aurul din steme. / Credința-n eroismul de ilegală luptă / Văpaia le-o susține, înaltă, ne-ntreruptă. / Și răsmerița dreaptă cu

iureș de haiduci, / Și coasa repezită-n conacul din răscruce, / Durerea țărâni-mii, scrișnînd pe blidul gol, / Se strinseră în slove ca păsările-n stol.“

Veți recunoaște că e o deschidere de cercuri largi, proaspete, de la limbaj pînă la virulență și că totul curge firesc, inspirat și emoționant, tocmai prin concentrarea de cuget și simțire direct comunicativă și cuceritoare. Slăvind, într-un ciclu de poeme, pe omul cuceritor al spațiului cosmic, în imagini interpretînd cu particulară frumusețe și metafore tema, poetul scrie: „Vibrează-n constelații mesagii de iubire / Și viața și gîndirea cresc fără de hotar“, încă și mai reușit exprimat, în alte poeme, extazul față de investigatorii suprafeței lunii. Uneori poetul se-ntoarce la cîntecul pur muzical și de o agreabilă ironie spumoasă, invederînd cît de variate îi sînt instrumentele de expresie: „Lacului, discretă, / Împletindu-i rochi, / Ploaia din croșetă / Scapă cite-un ochi. / Palide-amorțite / De pe ram, în stoluri, / Frunte părăsite, / Se aruncă-n goluri. / Rogu-mi-te, strună, / Ogoiește-mi rana: / Gresie de lună / Tu ascute-mi pana“. Era natural ca muzicianul și poetul să compună unul din cele mai captivante și mai dureroase evocări ale lui Enescu, dar noi vom cita tot ecouri ale elanului său vital, ca niște imnuri ale belșugului de azi: „Sunăți epitalamuri sub despletirea vîntului, / Vă urce pînă la norii tulpinile; / Pentru lumina strălucirii voastre, / În adîncă noapte a pămîntului / Lucrează, anonime, rădăcinile“. Chiar cîntînd toamna, poetul găsește acorduri pline de optimism: „Acum cînd toamna roade frunzișurile verii / Trăgînd pe ochi casînca de brumă și de nouri, / În șarjă de turniruri, aezii și truverii / Îi chem cu deznădejde, îi strig cu lungi ecouri. / Și Ventadour și Wolfram își vor sui-n orgoliu / Pe scara de mătase același cîntec șters. / Îmi voi păzi puterea s-alung tristeți și doliu, / Privirea să-ți reflecte văpăi de veșnic vers / Am să-ți vorbesc de rodii la colț de nebuloasă / Îmi țin făgăduiala: le ai desert la masă“.

Poetul și-a ținut cu prisosință promisiunea: poezia sa e bogată, plină de sevă, atunci când n-o umbrește vechiul iz pesimist sau n-o învăluie-n vechiul strai ermetic, dar chiar și atunci viguroasa-i sevă rară se revarsă mustoasă. Cîntărețul și-a definit însuși mesajul poeziei într-un poem aparent melancolic: „Cînd răsfoiese uitatele-mi poeme, / Cu vechi ritmări, cu vocea voalată, / Aud tonalitatea-ntunecată / Din neguri, ploi din toamne strînse-n teme / Văd la clavier, cu fața-ndoliată / O mîină fără prieteni cum se teme: / Prin hornuri negre parcă iarăși geme / Virtej de iarnă grea, însingerată / Dintr-un amurg de stanțe veștejite, / Privesc cum nestemate-n înflorire / Azi scinteziază neumbrite... / E-o bucurie, poate amăgire, / Că versul meu din vremile cernite / Va sta fundal la noua strălucire“. Nu e cîtuși de puțin o amăgire și e bine că epoca noastră a scos din străfundul tonic al cîntărețului zăcămintele aurifere, luminoase, căci poezia de azi a lui Virgil Gheorghiu e o mărturie expresivă a unei îndoite bogății: răsfrîngerea bogăției și strălucirii noii patrii, ca și reflexul veritabilei străluciri a unei poezii de o inegală autenticitate și particularitate.

CAMIL BALTAZAR

ALEXANDRU JAR: „LAGARD  
CEL ÎNSEMNAT“\*)

**E**poca frămîntată dintre cele două războaie mondiale constituie cadrul istoric și social al noului roman al lui Alexandru Jar, „Lagard cel însemnat“.

Autorul reușește să surprindă în imagini ce se succed în ritmul alert al unui film, momentele cele mai semnificative ale acestei perioade. Desigur, a te încumeta să aduni într-o carte de proporțiile acesteia un interval de timp de peste 20 de ani, mai ales atunci cînd ei însumează două războaie mondiale, criză economică, greve, rebeliune legionară, înseamnă a merge

\*) E.P.L., 1966.

pe multe de cușit, adică a te afla la un pas fie de banalitate, fie de superficialitate (aceasta avînd în vedere că momentul istoric a fost solicitat și de alte romane a căror valoare indiscutabilă este de mult cunoscută).

Alexandru Jar reușește totuși să încheie cu succes incursiunea, și aceasta datorită faptului că recurge la un gen de proză puțin reprezentat în literatura noastră: e vorba de romanul picaresc alături de al cărui erou, candidul picaro Ion Lagard, străbatem cu respirația întretăiată, cu un veșnic zîmbet printre lacrimi, ani și locuri, cunoaștem oameni și întâmplări.

Eroul este un copil găsit lângă un gard (de aici și straniul său nume) într-o mahala a Iașului. Din clipa în care mama adoptivă moare (copilul nu avea nici vîrsta pentru a merge la școală) Ion devine fiul tuturor și al nimănu. De acum evenimentele se vor desfășura după tipicul romanelor picareschi: mereu alt adăpost, alt tată, alt stăpîn, alte locuri, alte obiceiuri. De mic el începe lupta cu o lume nedreaptă și rea, dar înarmat cu cea mai firavă unealtă: candoarea. Și de aici întrebarea sub al cărei semn se află întreaga acțiune și la al cărei răspuns vine să se adauge fiecare episod consumat: este oare candoarea o armă puternică în lupta cu brutalitatea, nedreptatea și umilința, pentru apărarea dreptului de om? Cel care răspunde în ultimele pagini „NU“ este chiar eroul nostru.

Prima durere și prima deziluzie o încearcă la școală, unde copiii ca el nu-și pot găsi locul. Rînd pe rînd va încerca meserii și slujbe diferite, va schimba stăpînii și prietenii de fiecare dată cînd mîndria lui va fi rănită, fără a schița însă un alt gest de apărare.

Călătorind prin țară află cu o surprinzătoare uimire despre lucruri și evenimente al căror sens nu se străduiește să-l descifreze. Pentru el cuvîntul „criză“, „ciuma modernă“, cum o denumește fochistul, are rezonanțe stranie, poate greu de pătruns. La fel

de uimit constată că, în această țară cu ogoare nesfârșite, un om este pus în lanțuri pentru că a îndrăznit să ceară tocmai din acest „prisos“. Din aceeași sinceră naivitate izvorăște și credința, hilară pentru cei din jur, că lucrînd la o fabrică de zahăr trebuie să ai dreptul să te folosești din plin de acest produs.

Înșelat în iluzii și așteptări, prețuind libertatea și demnitatea mai presus de orice (sentimentul nu este deliberat) el părăsește fără șovăială pe cei care încearcă să-l lipsească de ele. În numele acestei iubiri fuge de la frizer, de la brutar, de la colonelul care-l numea, jignitor pentru el, Jorj, de pe vaporul unde-și găsește moartea prietenul său fochistul și din atîtea alte locuri.

Candoarea îl împinge în cele mai periculoase și contradictorii întîmplări, îl aduce față în față cu oameni și medii sociale deosebite. Așa cunoaștem lumea declasaților, criminalilor și vagabonzilor dintr-o închisoare unde a fost azvîrlit tot de îngrijorătoarea lui naivitate; îi este dat să se întilnească cu comuniști ilegaliști, iar faptul că trebuie să păstreze o taină este pentru el inexplicabil; se lasă copleșit de „dărnicia“ unor huligani și îmbracă o cămașă verde.

Ne apropiem de finalul cărții, întîmplări vin și trec peste el și se pare că Lagard va rămîne un tip de jalnic și incurabil „zăpăcit“. Undeva, într-un colț ascuns al sufletului de om hăituit se adună însă amarul care va izbucni într-un gest final neașteptat, transformîndu-l în cu totul alt om.

Stăpîni, închisoare, criză, cămași verzi, armata, războiul, sînt noțiuni ce-l prind într-un amețitor și neînțeleș vîrtej.

Războiul la care ia parte și soldatul Ion Lagard îl aduce față în față cu cea mai crudă realitate. În locul sculelor de bărbierit primește o pușcă și, simbolic, ea vine să înlocuiască vechea lui armă, candoarea. De acum Lagard este altul în proprii săi ochi, iar faptul că fostul lui stăpîn, colonelul, îl numește iarăși Jorj, nu mai

trece neiertat ca altă dată. Datoriile nu au fost uitate; tot trecutul capătă acum pentru el adevărata semnificație. Își amîntește fulgerător de fochist, de vorbele lui, de steagul roșu, de stăpîni, de închisori, de duhul lui Napoleon, de Jorj... Din fața celui care l-a umilit odată nu vrea să mai fugă. Îl împușcă fără șovăială pe colonel și gestul capătă deodată valoare de simbol. A lichidat cu un trecut de dureroasă amintire.

Este prima lui izbucnire violentă și totodată primul semnal al unei conștiințe renăscute. De altfel acum și autorul folosește pentru prima dată, în legătură cu Lagard, cuvîntul „conștiință“.

Intreaga lui ființă este pătrunsă de însemnătatea faptei. „Ce iute poți doborî un stăpîn, de necrezut“ — constată cu uimire eroul. „Se întrebă dacă o fi avînd acum fața mai plină și mai puțin nehotărîtă. Doar făcuse ceva cu totul nou în viața lui, ceva care nu era nici meserie, nici hamalic. Era din ce în ce mai conștient că săvîrșise ceva cu mult mai important decît bărbieritul unui obraz“. Acum el „era un altul — cel care doborîse unul din șirul de stăpîni care-i amăriseră anii vieții“.

„Candidul“ nostru află că într-o lume în care domnește legea junglei lupta este singura armă cu care-și poate apăra libertatea, demnitatea, dreptul la viață. Disproporția voită de tonuri afective, observațiile piezișe, generatoare de zîmbete în plină dramă, mascata ironie amară, numeroasele pasaje lirice (unele de o deosebită sensibilitate) strecurate în epica bogată, sînt particularități stilistice care ridică mult valoarea artistică a cărții și mențin în umbră (fără a șterge totuși), o vagă indoială: e discutabilă, în esență, existența (fie ea și în romane) a unei naivități atît de „pure“, încît într-o epocă în care chiar și copiii mor pe baricade, un tînăr să nu fie capabil să intuiască măcar niște fenomene care pentru generația lui constituie probleme de viață și de moarte.

VALERIA IONESCU

Apariția volumului de „Epigrame” ne-a prilejuit întâlnirea cu unul dintre cei mai cunoscuți și mai cîtiți autori din primele decenii ale secolului nostru. Fără îndoială, cititorii vîrstnici cît și cei tineri au fost plăcut impresionați, emoționați chiar, de noua ediție a epigramelor, primii reîntîlnindu-se cu un vechi amic, cei din urmă făcînd cunoștința autorului cu opera căruia erau familiarizați, fie din auzite, fie din edițiile anterioare. Volumul de față (în treacăt fie spus, o cîrtică de buzunar) numără peste 100 de titluri împărțite în 5 diviziuni („Epigrame”, „Polemici mărunte”, „Improvizații”, „Pe rime date”, „Inscripții”).

Citînd acest volum de epigrame, ne întrebăm în ce măsură opera lui Cincinat Pavelescu mai este actuală, își mai păstrează prospețimea? Întrebarea este și nu este justificată.

Este justificată pentru că o parte din epigramele cuprinse în volum sînt adresate unor persoane contemporane cu autorul, mai mult sau mai puțin cunoscute, producții strict ocazionale a căror anecdotică se pierde o dată cu vremea. Nu este justificată pentru că cealaltă parte cuprinde epigrame de factură clasică, ce înfierează vicii, defecte, anomalii etc.

Această împărțire grosso-modo în actual și neactual nu-i va răpi cititorului plăcerea lecturii, autorul răsplătindu-l din plin cu eleganța formei și savoarea poantei. Într-adevăr, Cincinat Pavelescu este un virtuos al poantei, reușind, prin depășirea particularului, să-i confere forță generalizatoare.

Iată, de pildă, o epigramă care învederează modalitatea susmenționată a autorului: Pe cînd citește Mircea pie-sa, / Făcînd să dîrdie dulapul, / Alecsandri ca să n-audă, / Deși sta-tuie, -ntoarse capul.

\*) E.P.L., 1966.

În general, personajele vizate în epigrame se împart în două tabere: scriitori și magistrați. Profesional, autorul aparține primei tabere, sentimental, celei de a doua.

Necazurile pe care le-a avut în profesia oficială au fost atrase de cea neoficială, și reversul ne apare de asemenea plauzibil. Asemănător „chiriașului grăbit”, Cincinat Pavelescu a funcționat ca magistrat în mai multe localități provinciale, a căror enumerare o considerăm superfluă, nereușind niciodată să ajungă, așa cum visa, în București: Am colindat întreaga țară / Cinstit cu-o leafă de aprod, / Purtînd sub robă o chitară, / Și-o inimă în loc de cod.

★

Producțiile epigramatice ale lui Cincinat Pavelescu se impun prin finuțea lor elegantă, tonul perfect echilibrat și o continuă strădanie de menținere în limitele bunului simț, a condescendenței tînzînd, chiar și în „polemici mărunte”, spre o finuțea intelectuală. Cîteva titluri ce ni s-ar putea reproșa drept contra-argument nu depășesc sfera unor mici excepții nesemnificative.

Ironia poetului parcurge distanța dintre șarja amicală și mușcătura moralizatoare, dar neveninoasă, din răfuielei (cîțiși polemici) cu confracții, sau în constatarea unor stări de fapte sau de spirit, care îl supără: „Să nu te miri cînd birfitori / Izbesc în nobila ta muncă, / Copiii pietre nu aruncă / Decit în pomii roditori (Unui mare calomniat).

Volumul de față cuprinde cîteva „Improvizații” și producții „Pe rime date”, care dovedesc spontaneitatea prozodică a autorului, dar pe undeva se observă și schelăria edificiului. Salutăm încă o dată această apariție editorială și avem certitudinea că cititorul de toate vîrstele va gusta din plin farmecul și spiritul poetului care, „sub aparenta ușurătate ștregărească a versurilor — cum spunea George Călinescu — ascunde un suflet sensibil, uimît de misterul vieții”.

★



*Volumul de Epigrame al lui Cincinat Pavelescu a apărut sub îngrijirea poetului Tudor Mănescu, a cărui prefață impresionează prin justetea și calitatea informației și emoționează prin căldura tonului. Tudor Mănescu s-a apropiat de opera epigramistului cu nostalgie și cu o dragoste de frate. Prefața domniei-sale ne ajută să descoperim în Cincinat Pavelescu — omul.*

GABRIEL LIVESCU

**RADU LUPAN:** „HEMINGWAY, SCRIITORUL“ \*)

**D**upă o intensă și fructuoasă activitate de traducător al operei lui Hemingway în românește, Radu Lupan ne oferă o monografie compactă despre ilustrul scriitor american. Bazată pe o cunoaștere profundă a operei și a bibliografiei hemingway-ene, monografia se impune ca o cercetare temeinică și originală a uneia dintre cele mai tulburătoare și mai controversate figuri ale literaturii universale contemporane. Radu Lupan își axează studiul pe o analiză stringentă a operei, considerată ca o „lume mediată“ mult mai autentică și mai interesantă pentru cercetător decât lumea reală sau decât biografia exterioară a scriitorului. Respingînd tentația identificării lui Hemingway cu personajul real și adesea legendar care a fost scriitorul (tentație cu atît mai mare cu cît însăși opera lui are un pronunțat caracter autobiografic), criticul român se adresează de preferință cărților lui Hemingway, păstrătoare ale adevăratei sale personalități. El refuză categoric, și cu un îndreptățit dispreț polemic, latura anecdotică a biografiei acestui scriitor care, fiind și „om de acțiune“ (vînător, pescar, corespondent de război, „aficionado“ al luptelor cu tauri, etc.) a beneficiat, în viață, de o aură romantică, nu întotdeauna prielnică

principalei sale vocații, literatura. Ceea ce nu înseamnă că relațiile dintre om și operă sînt trecute cu vederea sau escamotate. Dimpotrivă, Radu Lupan se străduiește, și reușește, să reconstituie subtila interdependență dintre scrisul lui Hemingway și biografia lui și a epocii.

Mi se pare definitoriu în acest sens următorul pasaj :

„Scriitorul nu-și *transcrie* diverse episoade ale biografiei, și nu face literatură din substanța lor, ci pornește de la o anumită convingere *în puterea literaturii, a cuvîntului, de a crea viață...* Scriitorul reconstituie, cu elemente din viață, o nouă imagine a ei, care depinde exclusiv de o anume putere a cuvîntului, de o anume logică și ordine proprii nu vieții, ci *reprezentării* ei, care, dacă e *bine* și *curat* făcută, poate dăinui mai mult decît viața însăși. Nu e vorba aici de o elaborare literară artificioasă, cum ar putea fi aceste scrieri dacă s-ar îndepărta de *viață...* E vorba de o artă a cuvîntului, care nu se transformă într-o căutare sterilă, ci dimpotrivă are adesea un izbitor caracter vital, pentru că e o disperată încercare de a fi mai exactă decît viața, mai durabilă decît viața, mai viață decît viața, pentru că numai așa forțele confuze și amenințătoare care acționează în viața reală pot fi înfruntate și înfrînte eventual.“ (p. 108—109).

Este aici definită sugestiv însăși arta literară a lui Hemingway, artă dobîndită cu multă trudă, în condiții destul de vitrege (exilul voluntar al scriitorului, conflagrațiile la care a fost martor sau chiar participant activ, etc.). Radu Lupan analizează, nuanțat și competent, etapele principale ale luptei foarte anevoioase duse de scriitorul american pentru dobîndirea unui meșteșug, a unui *stil* capabil să creeze „iluzia imortalității prin scris“. Capitolele închinat uceniciei literare a lui Hemingway sînt deosebit de interesante, pentru că învederează una din trăsăturile fundamentale ale acestui scriitor, aparent facil : efortul lucid și

\*) Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.

perseverent de a-și făuri un limbaj și o tehnică, apte a-i exprima „mesajul“ către contemporani. Căci Hemingway a avut ceva de spus semenilor săi; iar Radu Lupan demonstrează că acest „ceva“ nu e de loc neglijabil: afirmarea curajului, a demnității, a prieteniei într-o lume structurală ostilă acestor valori, îl deosebește pe Hemingway de alți scriitori care au exaltat solitudinea omului.

„Hemingway — scrie Lupan — a încercat, și uneori a reușit, mai cu seamă în primele romane și povestiri, ca, izolându-și eroii de ansamblul social în care trăiesc, să sugereze posibilitatea parțială și individuală a aflării unor atitudini mai mult decât a unor valori, în virtutea cărora „să te simți bine“, să respingi lumea din jur și să nu accepți decât ceea ce îți dictează conștiința ca moral și drept. De aici și senzația de vitalitate, ciudată uneori, pe care ți-o comunică experiențele acestor eroi, singuri și izolați de societate, dar totuși nu învinși până la capăt. Desigur, când încearcă să depășească viziunea limitată a acestui erou și a valorilor sale morale, plasându-l într-un ansamblu de forțe sociale mai largi, Hemingway, de obicei, dă greș... Alteori, simțind propria sa imposibilitate de a situa într-un plan realist asemenea încercări, alunecă spre parabolizare, și ceea ce intenționează a prezenta drept preocupare socială se înscrie de fapt până la urmă și mai curînd în sfera mitului...“ (p. 307).

Analizînd limitele scriitorului american, criticul român se lasă uneori antrenat de tendința de a le absolutiza, prin desprinderea de contextul organic al operei. Firește, comparațiile sînt oricînd posibile, și ele pot da uneori mai mult relief locului ocupat de un

scriitor într-o literatură și într-o epocă. Dar mi se pare nedrept să-i opui lui Hemingway, așa cum face Lupan, pe un scriitor ca Faulkner, chiar dacă aceasta a mers într-adevăr mai departe și mai adînc decît primul în investigarea condiției umane. De fapt, criticul român reia unele reproșuri mai vechi formulate la adresa lui Hemingway, în propria sa țară; așa cita de pildă următoarele rînduri scrise de Norman Mailer, cîndva un adept fanatic al literaturii hemingway-ene: „Cuvintele lui nu mai trezesc nici un gînd în cei mai buni din generația mea revoltată. El nu ne mai e de nici un ajutor, el ne-a lăsat singuri în pustiu spiritual al unei lumi pe care, pînă la urmă, n-a încercat de ajuns de mult să o schimbe.“

Desigur că demontarea critică a operei lui Hemingway de către Radu Lupan are la temelie alte considerente decît cele care l-au determinat pe Mailer să-l renege pe fostul său idol. De altfel, în chip ciudat, monografia nu îți lasă, finalmente, impresia că ar fi constatarea unui eșec, a unei ratări, oricît ar afirma autorul, ici-colo, că Hemingway nu e un mare scriitor. Simți mai degrabă că Radu Lupan, meditănd asupra unei opere pe care o cunoaște atît de bine, a ținut să se elibereze, printr-un act critic, de o admirație apăsătoare. În orice caz, numai un admirator avizat al acestei opere putea să reconstituie cu atîta acuratețe și perspicacitate universul fictiv făurit de Hemingway în povestirile și romanele sale.

Un univers despre care, personal, cred că este unul dintre cele mai solid întocmite din literatura universală contemporană.

PETRE SOLOMON

## „Inchizitoriul” lui Robert Pinget

de **Ovidiu Constantinescu**

**I**n noua pleiadă a prozatorilor francezi contemporani, fiecare component al acestei originale constelații se manifestă ca un fenomen distinct, cu propria sa luminiscentă și structură. Deși aparent asociați într-o grupare iconoclastă, cu concepții menite să răstoarne legile de construcție ale romanului clasic, exponenții noului val și-au alcătuit, fiecare pe seama lui, un plan strategic, pornind concentric atacul împotriva bătrânei redute a prozei epice. Ca într-un ansamblu orchestral în care toți instrumentiștii ar avea un rol solistic, creînd o polifonie surprinzătoare, deși poate prea alambicată și confuză pe alocuri, și care, chiar atunci cînd nu este cu totul inedită, mărturisește o juvenilă vitalitate.

Robert Pinget este unul dintre acești concert-maeștri ai prozei franceze moderne, care s-a străduit să-și elaboreze o manieră proprie, sortită să dea cît mai deplin impresia de nemijlocită autenticitate, și care, dacă n-a reușit să evite unele similitudini și interferențe, s-a impus printr-o inepuizabilă, uluitoare invenție artistică. Vom recunoaște, astfel, în opera lui — încă de pe acum considerabilă, cel puțin ca volum — anumite reminiscențe, anumite procedee din literatura unui Robbe-Grillet sau unei Nathalie Sarraute, ori gustul (mult atenuat însă) de cenușă și nămol al romanelor lui Beckett. Fără a fi o personalitate puternic — așa zice chiar ostentativ — conturată, Robert Pinget rămîne totuși un virtuos plămuitor de ficțiuni literare, cu generoase resurse imaginative.

*Inchizitoriul* pare a fi deocamdată creația lui cea mai semnificativă. Un text compact ce se desfășoară aproape fără punctuație, ca o singură frază întreruptă ici colo de alineate sau, pentru a folosi din nou o referință muzicală, ca o fugă pe două voci. Lectura pare din capul locului rebarbativă, dar după primele pagini îți dai seama că proza aceasta infinită are un ritm specific și ideile se separă sau se îmbină în chipul cel mai simplu; iar alternarea celor două voci se lămurește a fi o discuție între două personaje, mai bine zis un interogatoriu luat martorului principal cu prilejul unei anchete al cărei obiect nu-l cunoaștem deocamdată și nu-l vom afla nici mai tîrziu. Martorul este un om simplu, un servitor de casă mare și, în virtutea îndeletnicirilor sale, se presupune a fi depozitarul celor mai intime și mai compromițătoare secrete ale stăpînilor lui, proprietarii unui fastuos castel, persoane cu relații pe cît de întinse, pe atît de pestrițe sau dubioase, obișnuite să ducă o viață de risipă, cu dineuri costisitoare și cu petreceri nocturne mai mult sau mai puțin licențioase.

Servitorul apare, așadar, ca piatra unghiulară a unei construcții (denumite de Pinget roman) foarte baroce și pline de sinuozități, cu un număr incalculabil de coridoare, ganguri și hrube ce se pierd în necunoscut. El este unica sursă

de informații, singurul în măsură să dețină cheia unui secret ferecat cu grele zăvoare, dintre care unul imposibil de urnit: infirmitatea martorului care este atât de surd încît nu poate să comunice cu cei din jur decît prin scris. De aceea depoziția lui prezintă destule lacune; martorul nu este totdeauna sigur de ceea ce declară, încurcă adesea faptele, șovăie, se contrazice, retractează sau ascunde cu bună știință o parte din ele. De altminteri sînt și copleșitor de multe și era firesc deci ca rugina timpului să fi măcinat unele dintre ele, alterîndu-le conturul sau prefăcîndu-le în pulbere.

În sfîrșit, cîmpul său de observație se limitează îndeobște la obiectele ce alcătuiesc mediul ambiant, mobilierul de stil și colecțiile de artă pe care este obligat să le șteargă zilnic de praf, potrivit unui lung și minuțios ceremonial. Ceea ce se află dincolo de această zonă îi scapă din vedere sau este înregistrat întîmplător și confuz. Omul știe că sînt lucruri care nu trebuie să-l intereseze și pe care o anumită corectitudine de slugă docilă și conștiincioasă îl obligă să le nesocotească, acceptîndu-le fără să se mire și fără să reacționeze în virtutea unei rutine ce l-a ajutat să se izoleze într-un fel de înțelepciune resemnată.

Cu un asemenea personaj principal autorul avea carieră deschisă pentru un abil roman polițist, cu o afabulație complicată și cu cele mai abracadabrante peripeții. Ingeniozitatea lui însă a mers mai departe: Pinget folosește aceeași aparentă tramă polițistă doar ca o momeală pentru a întreține curiozitatea cititorului, răspîndind pe tot parcursul romanului o pînză de ceață artificială ce se ridică sau coboară prompt, după împrejurări, astfel ca deznodămîntul să rămînă mereu în suspensie. Mai puțin ingenios însă se desfășoară interogatoriul; din cînd în cînd întrebările încep să se relaxeze, îndepărtîndu-se de prezumtivele scopuri ale anchetei, în evoluția căreia se produc timpi morți și nu e prea greu să-ți dai seama că în momentele acelea romancierul s-a substituit judecătorului de instrucție și că cercetările sînt continuate într-o altă ordine de idei. De ce i se pretinde bunăoară martorului să descrie cu atîta migală topografia cutărui oraș de provincie? Doar pentru verificarea memoriei sau spiritului său de observație? Ori pentru că asupra fiecărei case ar plana suspiciuni, ca și cum întreaga localitate ar fi împînzită de răufăcători? Ar fi desigur excesiv, cu toate că autorul nu s-a ferit să utilizeze destule comimente de grand-guignol: dispariții învăluite în taină, activități oculte, ședințe de spiritism, practici de magie neagră, cadavre îngropate în beciuri, necrofili, ba chiar și un neverosimil astronom uitat de vremuri și de oameni într-un turn din aripa veche a castelului. Distribuite însă cu socoteală, aceste amorse au totuși efectul scontat, reușind să prindă atenția în plasa unei intrigi factice pe care cititorul nu renunță s-o urmărească, fiind în același timp convins că nu este decît o amăgire.

Limbut din fire, martorul a devenit un element atât de docil în mîinile anchetatorului încît mărturisirile lui se deapănă aproape automat, ca și cînd ar fi înregistrate pe o bandă de magnetofon. Detaliile se revarsă într-o inepuizabilă cascadă, inundînd pagini întregi. Descripțiile din *Pielea de Șagru* sau din *Ursule Mirouet* par sumare în raport cu amănunțitele și laborioasele reconstituiri topografice din *Inchizitoriul* lui Pinget. Metoda de investigație a vizualiştilor devine aici în chip manifest un manierism. Privirea considerată drept unicul mijloc eficient de receptare a realității este solicitată în mod abuziv; ca și răbdarea cititorului de altminteri. Ceea ce nu constituia decît un punct de plecare pentru Balzac sau pentru Zola este erijat în postulat absolut de autorul *Inchizitoriului*, care ține cu tot dinadinsul să-și declare apartenența de școală.

Talentul unui scriitor însă trebuie să spargă pînă la urmă tiparele și să transfigureze cele mai încorsetate dogme; în privința aceasta o strălucită demonstrație o constituie cele treizeci de pagini în care piața centrală a orașului Sirancy

este înfățișată clădire cu clădire, magazin cu magazin, într-un tablou panoramic plin de atmosferă și gilgâitor de viață, în care detaliile urbanistice sau arhitectonice sînt împletite cu serii întregi de informații pitorești asupra patronilor sau locatarilor respectivi.

Treptat, treptat — trecînd peste somptuozitatea interioarelor ticsite cu obiecte prețioase pe care servitorul le inventariază pe îndelete, ca unul ce a trăit ani de-a rîndul în apropierea lor, dereticîndu-le în fiecare dimineață, obiecte care, dacă de cele mai multe ori sînt riguros detaliate ca într-un tablou din școala olandeză, alteori, privite cu optica omului de bun simț lipsit de rafinament se profilează burlesc, coborînd în categoria lucrurilor absurde și inutile (să menționăm numai savuroasa relatare a mariorului care povestește cît s-a chinuit să curețe de licheni statuile din parc, stîlcind cu o ireverențioasă familiaritate numele zeităților din Olimp) — ajungem să descoperim adevăratele semnificații ale cărții și resursele considerabile ale prozatorului. Fiindcă în acest cadru atît de complicat, în decorul atît de vast și atît de minuțios lucrat, trăiește, se mișcă, se îndeletnicește, cu o treabă sau alta, innădînd zilele, o lume întreagă, se întreșe sute și sute de vieți omenești.

Cu o prodigioasă fantezie, prin intermediul protagonistului care este un fel de cronicar oral al celor trei așezări din partea locului, autorul scoate la iveală ca dintr-un sac fără fund, cu iscusința unui prestidigitator, un număr copleșitor de biografii fugitive creionate, mulțumindu-se să le vînture din zbor cu aripa talentului său. Fiecare dintre ele ar putea constitui subiectul unei nuvele. Este atîta vitalitate în această abundență de fapte, încît s-ar putea crede că romancierul a încercat să concretizeze tendințele programatice ale unanimiștilor, acea ideală existență omogenă de grup, de colectivitate umană, în care, cum spune Jules Romains, „totul se întreșe, coincide, coabitează“. Nicidecum. Cu tot pilorescul ei efervescent, lumea descrisă de Pinget este plină de racile, promiscuă, venală și anarhică, o lume de sibariți, detracați, escroci, pușlamale și maniaci, printre care se însăilează existența cotidiană, rutinară și mediocră a unei alte lumi obscure, cenușii.

Spectacolul este haotic și deprimant, purtînd amprenta labilității hazardului. De aceea, după ce focurile de artificii ale ultimei chermese s-au stins, eroul, bătrîn acum și însingurat din pricina infirmității lui, rumegîndu-și gîndurile la o masă de cafea, încearcă zadarnic — aidoma tinerei moarte din *Orașul Nostru*, piesa lui Thornton Wilder — să reconstituie trecutul ce se destramă mereu ca o pînză putredă cu cît se îndărătnește să-i descopere un sens și, îndoindu-se de sine și de posibilitatea unei certitudini într-o viață precară, risipită în vane ocupații, găunoasă și fără orizont, în care n-a făcut altceva decît să ștergă praful, să bată covoarele și să servească la masă, nu-și permite să emită nici o judecată, să tragă nici un fel de concluzii. Singura licărire ce i-a luminat zilele searbede a fost dragostea lui nemărturisită, sfioasă, de adolescent, pentru Marthe, bucătăreasa castelului, ale cărei păreri le citează cu evlavie la tot pasul. Vîrtejul clipeiilor l-a sorbit pe nesimțite și tot ce mai poate face de aci înainte este să cutreiere solitar potecile cotropite de ierburi ale amintirii.

Acum titlul romanului își divulgă în sfîrșit înțelesul: teatrul acestui interminabil și istovitor interogatoriu este însăși conștiința protagonistului dedublat în martor și anchetator (să fie o reeditare a întîlnirii lui Ivan Karamazov cu diavolul?). Este de așteptat ca înlănțuirea de întrebări și răspunsuri să nu aibă nicidecum un final.

Mozaicat și plin de meandre, folosind un material informativ pletoric, din care o bună parte irosit fără cumpătare, stufos și îmbicsit pe alocuri pînă la plictiseală, îngreunat de sumedenie de amănunte parazitare, ridicînd o seamă de probleme de compoziție, unele rezolvate artificios, altele cu o incontestabilă virtuozitate, *Interogatoriul* lui Robert Pinget este o carte care atrage, derutează și în același timp dă de gîndit. Reușita ei cea mai deplină rămîne totuși portretul psihologic al servitorului (amintind cumva de cel realizat cu o mult mai strînsă economie de Flaubert în nuvela „O inimă curată“), care, în nobila lui simplitate, se străduiește să dea un sens și să pună ordine în modul cel mai echitabil în haosul din jur, ridicîndu-se ca o stîncă deasupra puhoaielor nămolose ce se retrag încetul cu încetul în trecut.

din țară

„CONTEMPORANUL“, nr. 1057/1967

**I**n acest număr Nicolae Manolescu inițiază cronică la două volume ale unor talentați și îndrăzneți scriitori — cred că am comis un pleonasm — respectiv George Bălăiță și Dumitru Tepeș — cu unele foarte interesante și judicioase considerații despre receptivitatea la evoluția necesară a prozei.

„Nu mi se pare de loc de invidiat situația prozatorilor: printr-un proces de compensație ale cărui legi îmi scapă, multe din prejudecățile, neînțelegerile, erorile, multe din mentalitățile strâmbe alungate din critica poeziei și, mai de curând, chiar și din critica criticii, au căzut, ca un stol de corbi cu aripile strânse, asupra prozei: autorilor de proză nu li se îngăduie nimic, orice evoluție e privită cu neîncredere. Fantezia, simbolul, parabola par nelalocul lor, într-un gen conservator și realist parcă prin natură. Dacă un prozator nu respectă logica povestirii, continuitatea psihologiei, dacă nu face „oameni vii“, n-are nici o șansă să fie luat în serios. Cititorul de proză — mult mai tiranic decât oricare altul — vrea să găsească neapărat o introducere, o intrigă, un punct culminant sau un deznodământ, altfel nu „înțelege“.

Subliniez observația generală și foarte exactă făcută în continuare de tînărul critic: „Nimeni nu s-a gândit să reproșeze că scriu ca Baudelaire, ca Rimbaud: e oarecum de la sine înțeles că nu mai pot scrie ca Musset. Dar se vorbește cu dispreț, despre proustieni, kaffkieni, joycieni, de îndată ce un prozator scrie mai puțin limpede decât Balzac ori Tolstoi sau își construiește romanul mai puțin rațional decât Dickens. Există fără doar și poate și în proză, ca și aiurea, epigoni: nu e de mirare că aceștia sînt arătați cu degetul, dar e de neexplicat rezistența îndârjită, fermă, la schimbare,

la călcarea regulilor narațiunii tradiționale“.

În același număr Ovid S. Crohmălniceanu face o sintetică exegeză prozelor lui Urmuz. Articolul debutează cu două acute observații. „Mecanismul lor antilogic, deși se distinge printr-o uluitoare noutate la data cînd fusese inventat, era totuși reductibil în ultimă instanță la un procedeu oarecum impersonal care va fi adoptat repede și de alții (Jacques Costin, Jonathan X, Uranus, Moldov, V. Cugler etc.). Misterul lui Urmuz e că el rămîne inimitabil în ciuda epigonismului stîrnit de factura insolită a prozei sale. Personalitatea autorului se păstrează întreagă, procedeu, în cazul de față, nediminuînd-o ci dimpotrivă, dîndu-i un deosebit relief. Impresia permanentă pe care textele o degajă că ele nu sînt o simplă farsă ci“ — și această observație mi se pare deosebit de prețioasă — „că încearcă o experiență unică, radicală, nelipsită de implicații grave și tragice. Actul care a pus brutal capăt existenței scriitorului în 1923, ca și mărturiile despre firea sa, confirmă această ipoteză.“

În continuare criticul scrie despre „comedia cuvîntului“ și despre „depistarea sistematică a mecanismelor“. „Urmuz“, observă Ovid Crohmălniceanu, „are obsesia locurilor comune în care cade orice descripție sau narațiune și renunță să mai lupte cu mecanismul scrierii. Conștient de tirania acestuia, încearcă să-și afirme libertatea spiritului, acceptînd-o și supunînd-o deriziunii“.

Și în sfîrșit o ultimă, acută remarcă: „Uluitoare e că în ciuda atonegării la care ajunge pas cu pas să fie supusă, proza aceasta se încheagă totuși în structuri epice autonome, de o vitalitate stranie. Urmuz reușește să construiască un fel de narațiuni vide cu o gradăție dramatică însă autentică și perfectă și creează *obiecte antiliterare*, așa cum Marcel Duchamp confecționa așa-numitele «ready made» în cîmpul plasticii.“

G. P.

**I**n acest număr, un eveniment tulburător : cinci poeme create de o mașină electronică.

Mecanismul inteligent și inspirat aparține „Centrului german de calcul“ din Darmstadt (R.F.G.). Traducerea, de o fluentă deplină, îi aparține lui Petre Stoica :

O, bucurie! Jubilează fulgii căzuți  
de zăpadă  
In ajunul Crăciunului ei cîntă din  
instrumente  
Veselă e pasărea mărunță și mărunță-i  
așteptarea  
Melchior și Albă-ca-zăpada cîntă aurii  
și însuflețiți  
Fiecare scîlpăt de lumină ocrotește  
pasărea mică  
Iar noaptea curată slăvește inima  
Acum preasfîntul flaut preaslăvește  
bucuria  
Sînt de aur viorile și luminările-s  
prietenoașe? — Nu!  
Se înfățișează și lucesc și aici și acolo  
Înghețul și cîntecul așteaptă luminările  
„Autopoem nr. 203“

Visele voioase plouă  
Inima sărută firul de iarbă  
Verdele risipește iubitul zvelt  
Depart-e imensitatea și melancolică  
Vulpile dorm liniștite  
Visul mîngîie luminile  
Somnul greu de vise cîștigă un pămînt  
Farmecul îngheață unde lumînarea  
flîrtează  
Magia dansează ciobanul prostănac.  
„Autopoem nr. 312“

Ion Caraion deplînge sugestiv o „absență :

N-o să mai bem pojarul obrazilor  
de ceară  
Tîrziu, în altă parte, va crește altă  
scară  
Tîrziu... cît o pădure în care dorm  
uitate  
Femeile iubite, femeile plecate.

O meditație sobru metaforică a lui Ștefan Aug. Doinaș :

Ca două toarte care țin un vas  
Așa cuprindeam dragostea : o apă  
Din care-ădeseori răcoarea scapă  
Pe lîngă buze și pe lîngă ceas.  
A cui e oare gura ce s-adapă?  
Ce mîna de olar, demult, a tras  
Distanța dintre noi, fără compas?  
Cît o să țină mistica agapă?

Frumoasă e acea „O zi de marți“ vibrată de Anghel Dumbrăveanu :

Intr-o zi de marți, mersul Alinei  
Iluminînd orașul ațipit în galben,  
Orele alunecate din arbori, fîntîile  
Răzlețite cu liniște, Podul Decebal  
Pe care s-a rătăcit o fată  
Speriată de strînsoarea moale a bluzei  
E o emoție de adolescent pe fața apei.  
E un zîmbet între mov și tăcere  
Pe turnurile blazate...

„Imnul“ compact al lui Mihail Sabin  
m-a determinat să-i rețin numele, după  
cum „Argonauții“ de o sugestivă simplitate ai lui Iordan Lucaci sînt pentru el, ca și pentru cititori, de bun augur :  
Sînt spațiul dobrogean  
Vibrînd în plaiuri ca-ntr-o orgă,  
Iar păsări călătoare visează-ntr-un  
picior

În trestie Pan tot cîntă  
Pe-aceeași trișcă lăsată de strămoși  
Iar apele încearcă euritmii  
Cînd ceamurile cu vîrfurile-n nori  
Întorc din Deltă vegetalele comori  
Ca Iason berbecele cu lîna lui de aur.

„Campania“ lui Ion Lazu are o anume gravitate care-mi place :

cînd încep să cunosc  
satul unei alte veri  
pînă la fumuri și la cocoși  
pielea pămîntului pînă la ultimul rid  
și sudoarea lui aspră, sărată  
zarea pînă la ultimul brad  
care apropie zarea cealaltă  
oamenii de la cruci la copii  
și cea mai recentă iubire  
cînd încep să cunosc  
mișcarea și zvonul, chemările  
coroana acestui sat în văzduh....

P. G.

## de peste hotare

„ZNAMIA“, nr. 12/1966

**I**n însemnările sale despre literatura lituaniană, criticul E. Knipovici relevă saltul remarcabil din ultimii 5—6 ani al prozei. O serie de romane s-au impus atenției publicului, printre care : „Pinul care rîdea“ de I. Marținkavičius, „O scară spre cer“ de M. Sluškis, „Șah înfînit“ de I. Meras, „Ne vom mai întîlni, Vilma!“ și „Poveste de dragoste la Kaunas“ de A. Belianskas. Toate sînt „Bildungsromane“, un fel de „istorie colectivă“, cum spune criticul, a procesului de formare și maturizare a generației anilor 1940—1960. E generația



care și-a făcut adolescența în anii războiului și s-a format în împrejurările deosebit de complexe în care s-a desfășurat opera de înnoire socială din Lituania imediat după război.

Relațiile sociale și etice socialiste în Lituania postbelică s-au desfășurat pe fundalul unor acute conflicte de clasă și au avut de înfruntat multiple adversități: conformismul perfid și ostilitatea fățișă, oportunismul și nepăsarea birocratică etc., exacerbate adesea de sedimentele lăsate de ocupația fascistă și de diverse alte fenomene negative. Viața generației tinere, angajată în opera de construire a socialismului, i-a oferit și mari satisfacții, fără să o scutească însă și de amărăciuni, erori și eșecuri.

Problematica „generației tinere a secolului al XX-lea”, atât de frecventă în literatura occidentală contemporană, și-a găsit unele ecouri și în literatura sovietică. Divorțul între „social” și „personal”, contradicția dintre individ și mediu, încercarea de a transfera întreaga răspundere pentru erorile și eșecurile individului asupra „epocii”, scoțându-se din cauză — și, ca atare, justificându-se — comportamentul și destinul celui dintâi, constituie esența acestei problematice. Eroii prozei lituaniene contemporane aparțin și ei „generației tinere a secolului al XX-lea”, însă nota comună tuturor operelor citate constă, dimpotrivă, în conștiința interdependenței dintre social și personal și în sentimentul răspunderii pentru actele proprii. Caracteristic pentru biografia complexă a acestei generații — căreia, de altfel, îi aparțin și autorii — e istorismul concret prin prisma căruia este tratată dezbaterea problemelor cardinale psihologice și etice ale vremii sub aspectul lor social și național, reliefaarea curajoasă a consecințelor dramatice la care duce încercarea individului de a se izola de istorie, de a separa destinul său personal de cel al poporului. Dacă scriitorii din trecutul recent atribuiau trecutului forțele „răului”, iar pe acelea ale „binelui” le plasau în viitor, scriitorii de azi le

caută în prezent, atacându-le frontal în numele răspunderii personale a fiecăruia pentru binele comun. Unii autori rămân datori cititorului cu răspunsuri mai explicite cu privire la geneza și motivarea tragediei unora dintre eroi, care cad „fără vină sub loviturile împrejurărilor”, sau cu privire la deigringolada morală a altora. Bancruta morală a fostului activist comsomolist, eroul principal din „Poveste de dragoste din Kaunas”, care abandonează o viață începută promișător pentru a eșua în mlaștina conformistă a unui mediu de carieriști, nu se explică suficient prin reducerea la factori exteriori. Criticul însă refuză interpretarea unor astfel de tragedii personale exclusiv prin fenomenul „alienării”, considerând nejustificate tendințele de extindere a acestui concept asupra oricăror fricțiuni între individ și societate, indiferent de determinantele lor concret-istorice. Meritul tinerei proze lituaniene constă, după părerea sa, în tratarea originală și îndrăznească, dar totodată și polemică, de pe pozițiile istorismului avansat, a problematicei „generației tinere a secolului al XX-lea”, care preocupă literatura tuturor țărilor.

Povestirea „Virtelul” („Caruselul”) de Boris Jampolski este o mică reconstituire istorică a marilor deplasări pe care industrializarea socialistă, începută în perioada 1928—1930 le-a determinat, în psihologia tineretului și în relațiile umane din societatea sovietică, în genere. E o poveste de prietenie și de dragoste, întâmplată într-un mic orășel din stepa ucraineană, atras în marele și profundul proces de disoluție a patriarhalismului și provincialismului, care păreau să imobilizeze pentru eternitate rînduierile vechi ale vieții, mentalitatea, aspirațiile și relațiile umane.

Tînărul erou al povestirii, devenit muncitor calificat, revine în orășelul natal pentru a-și regăsi o prietenă din copilărie, cu intenția de a întemeia o căsnicie. Il așteaptă însă un eșec, pentru că fata — crescută într-o familie de oameni „bine” — și-a ales între timp un drum nou în viață, acela al

întregului tineret al țării sale, spre calificare, spre munca productivă în industrie, renunțând deocamdată la tihna unui cămin în spiritul tradițiilor mediului. Tema nu e nouă în literatura sovietică, ea fost tratată, frecvent, de majoritatea scriitorilor sovietici, mai ales între anii 1925—1940. Atmosfera re-creată de autor nu-l amintește pe Malîșkin, pe Kataev (ca să nu-i amintim decât pe aceștia). Interesantă ni se pare reacția eroului la eșecul suferit. El pă-răsește orașul cu un sentiment de amă-răciune și de regret, fără a-și judeca însă cu asprime prietena pentru alege-rea făcută, dar și fără a se lansa în considerații retorice artificioase. Coti-tura făcută atunci de întreaga societate sovietică a avut urmări profunde în structurile sale social-economice, în concepțiile etice ale oamenilor, a gene-rat elanuri și valori etice noi. Ea s-a repercutat pe planurile existenței uma-ne, cu efecte ce nu pot fi subsumate unor scheme, ci se cer — mai ales în literatură — văzute în toată varietatea reflexelor lor. Privită de un scriitor de azi, prin prisma unor trăiri intime, sub-iective, reconstituirea atmosferei de atunci pe canavaua unui fapt divers, mărunț, este interesantă și povestirea se citește ca un document viu, în acest an al semicentenarului Revoluției din Octombrie.

#### I. P.

„POESIE VIVANTE (GENÈVE) — septembrie-octombrie 1966

A părut cu prilejul primelor Zile internaționale ale poeziei de la Geneva, numărul pe septembrie—octombrie 1966 al revistei polilingve *Poesie vivante*, consac-ră, în mod excepțional, aproape trei sferturi din cuprinsul ei vieții și ope-rei lui Ondra Lysohorsky, puternică personalitate artistică a Cehoslovaciei contemporane și poet de certă rezonan-ță internațională, în ciuda faptului că este încă relativ puțin cunoscut de pu-blicul larg. Faptul e explicabil, pentru că Lysohorsky și-a scris marea majo-

ritate a poeziilor într-o limbă puțin vorbită chiar în Cehoslovacia, și anume în dialectul lachic folosit de locuitorii provinciei sale natale, mica și indus-triala Silezie din nordul țării; și totuși, poezia lui a depășit granițele. Cele 25 de traduceri, apărute pînă azi în tot atîtea limbi străine, i-au săpat de pe acum un făgaș spre recunoașterea una-nimă, recunoașterea care, anticipată de un Mistral, Romain Rolland sau Albert Schweitzer, nu mai așteaptă decât con-sacrarea. Oricum, întreprinzînd o pre-zentare multiplă a omului și a operei, apelînd la nu mai puțin de 102 critici și bibliografi din diferite țări ale lumii, „Poesie vivante“ nu ezită să propună formal Academiei Nobel această consacrare a unei poezii ale cărei sub-stanțe sînt pacea și adevărul, acel adevăr pe care Jan Huss „l-a căutat, as-cultat, predicat, iubit, sprijinit și apă-rat pînă la moarte“.

Născut la Frydek în 1905, Ondra Lysohorsky, cel de al nouălea copil al minerului Josef Goy, nu și-a părăsit niciodată pămîntul natal, mica lui pro-vincie străpunsă de mine și împînzită de oțelării; nu l-a părăsit nici chiar atunci cînd, mînat de dorința de a cu-noaște sau silit, de vicisitudini și neîn-țelegeri, să colinde meleaguri străine, n-a încetat să-l cînte, proclamînd în numele lui veșnic umana speranță a fraternității universale, răsfrîntă în fiecare din multiplele, caleidoscopicele imagini ale acelei mici Silezii a nor-dului cehoslovac.

Doctor în filosofie, licențiat în limba și literatura cehă, licențiat în limba și literatura franceză, licențiat în limba și literatura germană, Ondra Lysohor-sky și-a altoit sensibilitatea pe o vastă cultură, pe investigații spirituale pro-funde și pe nu mai puțin adîncile im-presii gravate în inima lui de peisajul solului natal. Și poate tocmai această universalitate a minții i-a îngăduit, în momentele cele mai grele, să-și păstreze echilibrul:

*Cum de mi-am păstrat echilibrul? /  
Înrădăcinat în patria mea, / Imbrățișez  
lumea.*

Și, de asemeni, poate tocmai această universalitate i-a îngăduit să scrie o poezie de o puritate pe care nu o egalează decât necondiționatul ei umanism. Astfel se și explică orientarea net socialistă a poetului și curajul atitudinii lui protestatatoare, în plină isterie hitle-ristă.

Ceea ce îl caracterizează pe autorul *Pumnului care cîntă*, al *Vocii pămîntului*, al *Cintecelor Ostravei*, al *Sonetelor Tașkentului* sau al *Fluviilor Lachiei*, ce se varsă și ele în mare, pentru a cita numai cîteva din volumele ce i-au adunat poeziile, este o consecvență neobosită, impresionantă, de-a lungul unei vieți, față de un crez ce se confundă, în ultimă analiză, cu crezul umanității întregi.

Același număr al revistei mai cuprinde un interviu cu Miguel Angel Asturias, consacrat mai ales literaturii latino-americane, dar și semnificației mitologiei în lumea modernă, problemele păcii, și aprecierii marelui poet peruvian César Vallejo, mort la Paris și astăzi aproape uitat.

Un „domeniu italian“ și un „domeniu englez“, ambele consacrate poeziei, întregesc sumarul acestei reviste, care se consideră o tribună internațională de poezie, dornică pe de o parte să-i facă cunoscuți pe marii poeți ai lumii, de cele mai diferite tendințe, limbi și școli, iar pe de alta să afirme prezența poetului în miezul marilor probleme umane ale timpului nostru, prin abordarea unor teme cum ar fi, de pildă, foamea și setea, poezia împotriva rasismului, știința și poezia etc.

JEAN GROSU

„LES TEMPS MODERNES“,  
nr. 247/1967

**R**enée Saurel prezintă în numărul 247 piesele lui Harold Pinter. Scriitoarea pornește de la afirmația că teatrul lui este o repetată încercare de a se elibera de obsesiile care-și au obârșia în copilărie.

Prima piesă a dramaturgului englez se numește „Camera“, piesă „îngreunată de neplăcute elemente melodramatice și refuzînd orice explicație psi-

hologică“. Această „cameră“ este un adăpost cald, un fel de spațiu sigur și plăcut, din care bătrîna Rose și sotul ei Bert se tem să nu fie izgoniți. Atmosferă apăsătoare, plutește un fel de amenințare, nu se știe care. „Afară e primejdia, frigul, lupta, ceilalți, viața“. S-a făcut afirmația după care camera ar simboliza conștiința, acea „flacără subțire dintre neantul ce precede existența și mai ales cel ce o urmează“. Dar ar putea fi, afirmă Renée Saurel, „simbolul matricei calde și protectoare“.

O temă comună, a izgonirii individului din adăpostul lui din port, din sânul matern, unește piesele lui Harold Pinter.

În „The Birthday Party“ (Aniversarea) eroina Meg, conduce o pensiune, (are funcția de a „hrăni“) și resimte pentru unul dintre clienții ei, Stanley, un bărbat mult mai tînăr decît ea, o stranie afecțiune, maternă, posesivă, aproape incestuoasă. Pianist nefericit, Stanley se simte persecutat de lumea întreagă și se teme să nu fie obligat să părăsească pensiunea, în care se simte la adăpost.

Dar va fi totuși obligat s-o părăsească. Doi indivizi, Goldberg și Mc Cann, năvălesc în pensiune și sub pretextul de a organiza o petrecere cu ocazia aniversării lui Stanley, îl torturează cu întrebări acuzatoare și în cele din urmă îl iau cu ei, smulgîndu-l din liniștitul port. „Imbrăcat în haine negre și pantaloni reiați, ca un funcționar din City, pleacă, pe jumătate orb“ (deoarece ochelarii lui fuseseră călcați în picioare). Acest desnodămînt a fost interpretat și ca o alegorie a presiunii exercitate de societate asupra artistului.

Intr-o piesă scrisă pentru radio (O mică durere) personajul feminin, Flora, „pescuiește un vagabond“ și îl împune în căminul său conjugal, învăluindu-l într-o afecțiune dubioasă.

Eroul din „O seară în oraș“, Albert Stokes, este un mic funcționar plin de complexe, dominat de o mamă posesivă. După cîteva groțești și nenorocite peripeții la o petrecere și la un bordel, Stokes se întoarce acasă la maică-sa, „infernul lui paradisul lui“.

În „Paznicul“ personajele își dispută tot o „cameră“, un spațiu închis și protector. Izgonit din acest port, Davies, vagabondul, este zvîrlit într-o lume înspăimîntătoare.

Ultima piesă a lui Pinter se numește „Întorcerea“. Un bătrîn, Max, măcelar în retragere, locuiește împreună cu cei doi fii ai săi Lenny și Hoey. Mama a murit și se vorbește mult despre ea, cu un amestec de dragoste, de ură și de batjocură. Joey lucrează pe un șan-

tier și e și boxeur amator, Lenny este pur și simplu proxenet. Un al treilea fiu, Teddy, se întoarce acum din Statele Unite unde „a reușit“ devenind profesor de filozofie. Ruth, tinăra lui soție îl însoțește. „Prin mijloace foarte personale“ — scrie Renée Saurel — „cu cinism, brutalitate, cu răutate și o totală nerușinare, cei trei bărbați își vor apropia femeia. Faptul că Ruth e de acord ca soțul ei să plece fără ea, e puțin spus, căci datorită celor trei bărbați, masochismul ei este satisfăcut“.

În ce constă valoarea piesei, care sînt meritele ei? Renée Saurel afirmă că

Pinter „a adoptat un fel de procedeu proustian sau unul din cele folosite de noul roman: un anume detaliu e pus la microscop și studiat. Dincolo de analiza detaliilor, în aparență nesemnificative, transpar legăturile ambivalente care unesc pe cei trei oameni“. Apoi, scrie în continuare autoarea articolului, „acest teatru redescoperă valoarea tăcerii... O tăcere densă, adesea mai elocventă decît cuvintele. Cruzimea, fanfaronadele celor doi fii, grosolănia lor, ascund singurătatea și descumpănirea celor nematuri“.

E. P. G.

## PREMIILE ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA PE ANUL 1965

### SECȚIA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE

- PREMIUL „TIMOTEI CIPARIU“ — Lucrările : a) Individualitatea limbii române între limbile romanice. Autor : **Alexandru Niculescu** ; b) Studii de stilistică eminesciană. Autor : **Gheorghe Tohăneanu**.
- PREMIUL „B. P. HAȘDEU“ — Lucrările : a) I. Slavici. Autor : **Pompiliu Marcea** ; b) Gheorghe Șincai. Autor : **Mircea Tomuș**.

### SECȚIA DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

- PREMIUL „MIHAIL EMINESCU“ — Lucrarea : Cintece tăcute. Versuri în proză (2 volume). Autor : **Adrian Maniu**.
- PREMIUL „ION CREANGĂ“ — Lucrarea : Francisca. Autor : **Nicolae Breban**.
- PREMIUL „ION ANDREESCU“ — Lucrările : a) Pentru pace, pentru prietenie (pictură). Autor : **Virgil Almășanu** ; b) Cîmp de flori în violet, Lan de grîu, Cîmp cu pădăii (și pentru toată activitatea din anul 1965). Autor : **Vasile Grigore**.
- PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Lucrările : a) Cîntec apelor țării. Autor : **Gheorghe Costinescu** ; b) Simfonia. Autor : **Zoltan Aladar**.
- PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU“ — Lucrarea : Suita și sonata. Autor : **Dumitru Bughici**.

## PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 1966

- PROZĂ : **Laurențiu Fulga**, pentru romanul „Alexandra și infernul“.
- POEZIE : **Cezar Baltag**, pentru volumul „Răsfrîngerii“ ; **Ion Gheorghe**, pentru volumul „Noapți cu lună pe Oceanul Atlantic“ ; **Oscar Pastior**, pentru volumul „Versuri“ (în limba germană) ;
- DRAMATURGIE : **Radu Boureanu**, pentru poemul dramatic „Satul fără dragoste“ ;
- CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ : **Vladimir Streinu**, pentru volumul „Versificația modernă“ ;
- REPORTAJ ȘI PUBLICISTICĂ : **Pop Simion**, pentru volumul „Orga de bambus“ ;
- TRADUCERI : **Etta Boeriu**, pentru traducerea operei „Divina comedie“ de Dante ;
- LITERATURĂ PENTRU COPII : **Fodor Sándor**, pentru volumul „Piticul furios“ (în limba maghiară).

## UMANISM, UMANISME, „UMANITĂȚI“

**M**ultiform pînă la proteism, diacronic pînă la disoluție, termenul umanism s-a încărcat în timp cu atîtea sensuri, ori, în alte epoci, a fost atît de sărăcit de ele, încît un istoric al ideilor nu s-ar hotărî să-i reconstituie devenirea decît dacă, alături de spiritul unei nobile aventuri intelectuale, ar fi înarmat cu o inepuizabilă răbdare și cu tot atîta încredere în sine.

Fără îndoială, nu e vorba de un caz unic. Concepte mai clar definite la început au naufragiat pînă la urmă în confuzie din cauza lărgirii silnice a sferei și a conținutului sau prin diluarea, tulburarea ori de-a dreptul înlocuirea vinului autentic din cupa cuvîntului. Situația umanismului ne apare însă oarecum deosebită dacă, aromînd nectarul erudiției, nu ne lăsăm totuși purtați de eterurile ei, prea departe de epoca în care ne ducem viața.

Echivocurile umanismului durează încă din antichitate, după cît știm de la criteriul „om“ statuat de Protagoras ca „măsură a tuturor lucrurilor“. Un anume înțeles al acestui principiu se precizează în secolul nostru, prin excesul subiectivist al școlilor pragmatisto-convenționaliste. Interesul practic imediat al omului și nu omul însuși este promovat acum ca unitate de măsură și aceasta duce la relativizarea sau chiar înlăturarea oricărui criteriu de adevăr obiectiv al judecării. Și să nu uităm că F. C. S. Schiller — reprezentant de seamă al mișcării pragmatiste — folosește tocmai termenul de „umanism“ în titlurile citorva din lucrările sale.

Tot filozofia elină însă — și anume prin Socrate — a întreprins și un efort disciplinat, substanțial, poate prima dată teoretizat în Europa, pentru a realiza conștient condiția umană. Deși unilateral atît în finalitățile sale de ordin exclusiv etic, în metoda sa speculativ-rațională, cît și în viziunea imanentistă care nu ținea seama de raporturile omului cu mediul (omul ca ființă rațională apărînd drept un „universal“, o esență anistorică) socratismul a contribuit la fundarea științelor umaniste (nu întîmplător denumite uneori și „morale“). În același timp însă el a lăsat pe evoluția lor ulterioară pecetea celui „gnoti tē agatōn“ interpretat ca o căutare a adevărului prin mijloace strict și numai raționale și cu scopul de a îmbunătăți cunoașterea printr-un efort iarăși numai intelectual de ameliorare metodologică. Tradițiile speculației, ale retoricii, ale „dialecticelor medievale“ — care au avut importanța lor în dezvoltarea logicii — aici își au izvorul.

Această antichitate, din atîtea puncte de vedere anticipativă pentru dezvoltarea ulterioară a gîndirii europene, a fost readusă la viață, la gradul de evoluție unde se oprise, de umaniștii renascentiști ai secolului al XV-lea. Era evident o operă de cultură să îndepărtezi de pe valorile grecești și romane straturile dense de uitare așternute cu bună știință de autoritatea feudal-teocratică. Totodată însă restauratorii au încercat să reintegreze în acest mod demnitatea umană în drepturile ei la cunoașterea adevărului și prețuirea frumosului. La modul utopic, în stilul lui Th. Morus, ori la modul satirico-hiperbolic al lui Erasmus, „barbaria medievală“ este fără milă denunțată.

Eroziunea insidioasă din partea unora sau atacul mai fățiș al altora trebuiau să provoace neliniște. Nu atît fiindcă evocarea politeismului, ale cărui mituri aveau rezonanțe în popor prin tradiție orală, relativiza, cel puțin virtual, reprezentările religioase, ci mai ales fiindcă afirmarea rațiunii ca forță capabilă să dea soluții salvatoare deschidea calea moralei laice, în timp ce ideea de natură umană, ca valoare în sine dincolo de insignele puterii și averii, provoca o deplasare periculoasă a axului cosmologilor, sistemelor metafizice și ierarhiilor sociale constituite.

Cu toate acestea, pe atunci, la începuturile erei moderne, lovitura de grație i-a venit umanismului renascentist din partea propriei lui structuri. Prin descă-

tușarea unor energii comprimate secole de-a rândul și galvanizate acum în jurul conștiinței născînde a individualității de ființă și de limbă, mai mulți factori sociali, printre care și războaiele religioase, au dus la constituirea culturilor naționale, mult mai vii, mai autentice și, ca atare, mai viguroase decît copiile bine intenționate ale unor opere din trecut de necontestată valoare, dar cu greu expresive pentru o sensibilitate nouă, pentru preocupări și aspirații noi. La drept vorbind, festinurile suculente ale lui Rabelais sau săgețile bine țintite ale lui Montaigne nu încearcă numai să compenseze, uneori prin răsturnarea exceselor, printr-o expansiune îndelung așteptată a firii omenеști, toate schilodirile la care o supuseseră monahismul coercitiv, mărginirea intelectuală și falsă prudenție a Evului Mediu oficial; ca și Villon, cu ștregările lui pipărate dar alteori neașteptat de suave, ca și Boccaccio sau Chaucer, dar cu mijloace de expresie și lingvistice mai evolute, ei au modelat și afirmat limba națională.

Pe măsură ce experiența Pleiadei de a pastișa antichitatea eșuează, iar progresele cunoașterii aruncă o umbră tot mai deasă de îndoială pe sistemele cosmogonice din antichitate, sensul umanismului se restrînge la „umanități”, adică la studiul detașat al limbilor „moarte”, al literaturilor elină și latină.

Mijlocul prin care Petrarca, Ulrich von Hutten, Valla, Budé, Dolet încercaseră să exalte valoarea om, părea definitiv compromis. Tentativa lor nu se sincronizase cu epoca, privise prea mult spre trecutul luat ca un bloc și, floare firavă crescută sub oblăduirea pergamentelor, nu rezistase la curenții de aer și de viață ai istoriei. Scopul lor, incomod prea adesea fie pentru confortul intelectual, fie pentru ordinea stabilită, a mai fost reamintit cîteodată, cînd „persoana umană”, după expresia lui De Rougemont, s-a văzut primejduită de regimurile totalitare.

Raționalitatea specifică societății moderne în expansiune economică rezervă o sferă restrînsă „umanităților”. Nenumăratele forme de umanism amintite mai sus, estompate acum și numai în parte cunoscute, converg însă spre un umanism difuz. Poate fi transformată această stare de spirit într-o atitudine?

Incoercibile necesități economice aduc omul, în plină revoluție științifică și tehnică, pe primul plan al preocupărilor. Productivitatea muncii, indicator esențial al progresului economic, validează obiectiv valoarea om în plan axiologic.

Ergonomia, menită să adapteze tehnica la om; ekistica, disciplină nouă chemată să optimizeze sistematizarea teritorială și concepțiile urbaniste; „științele mediului înconjurător” care studiază printre altele impuritățile din apă și din atmosferă în orașe sau microclimatul din întreprindere — toate aceste discipline și încă multe altele se străduiesc să cunoască mediul creat de om, relațiile omului cu acest mediu, diferit de cel geografic și, în ultimă analiză, omul în integritatea ființei și relaționalității lui.

Se simte în științele sociale, după cum arăta și P. Sorokin la Congresul de la Evian, o tendință tot mai pronunțată spre sinteze. Pe plan metodologic, această tendință are drept corolar cercetarea interdisciplinară și multidisciplinară, destinată să ducă la cunoașterea omului ca structură unitară și interdependentă cu o sumă de determinante sociale, psihice și biologice. În acest spirit au fost concepute unele lucrări recente ca „L'organisation humaine de l'entreprise” (Paris, 1965) de P. Jardillier, „L'épanouissement de l'homme dans la perspective de la politique économique” (Paris-Köln, 1965) de G. Ankerl sau „The study of society. A multidisciplinary approach” (New-York, 1966) de A. Kuhn.

Se conturează astfel un nou umanism cu rădăcini adînc înfipte în economia modernă, un umanism militant, aplicat. În lumina acestor elemente, ar putea fi considerată încă actuală definiția dată umanismului la simpoziioanele de la Poligny din 1924 și 1927 și citate de A. Lalande în Vocabularul său filozofic:

un antropocentrism rațional care, pornind de la cunoașterea omului, are ca obiectiv punerea lui în valoare și înlăturarea oricăror forțe care îl înstrăinează, fie supunându-l unor adevăruri sau forțe supraomenești, fie degradându-l printr-un tratament inuman.

În această concepție realistă, științifică, raționalistă, umanismul nou, militant, invigorat de aportul investigațiilor multilaterale ale epocii noastre, apare la antipodul formelor de iraționalism și negativism acut, exacerbat, de nuanță Nietzsche sau Kierkegaard, cât și al teoriilor lui O. Spengler, Ortega y Gasset, Th. Veblen sau A. Weber despre „criza culturii“.

Emananție a realităților moderne și a cunoașterii lor științifice, el ar putea deveni din veleităate, criteriu pentru direcționarea întregului efort de cercetare contemporan spre valoarea om și mijloc de dezvoltare echilibrată, armonioasă a omului însuși și a creației lui materiale și spirituale.

VL. KRASNAȘESCHI

## FAPT DIVERS ?

Citesc într-o revistă franceză: „Se anunță că joi dimineată a murit scriitorul René Louis Doyon. Găsit fără cunoștință în stradă, a fost transportat la spital unde și-a revenit pentru câteva zile. Era într-o asemenea stare de mizerie încît prietenii lui au trebuit să intervină pe lângă directorul general al artelor și literaturii. S-a alarmat și dl. André Malraux, care-a scris bătrînului scriitor muribund că... de-acum încolo viața lui materială va fi asigurată, ceea ce a făcut ca omul să moară liniștit. A fost înmormintat, nu prin colectă, ci de către direcția generală a artelor și literaturii“.

Una din multiplele tragedii a scriitorilor în regimul capitalist.

Nu e singura. E chiar parcă o repetiție a soartei multor scriitori și de la noi, sub vechiul regim. Acest René Louis Doyon mi se pare frate bun de soartă cu romancierul de altădată, Donici, ale cărui romane au apărut în paginile revistei noastre, care fusese luat în odăița lui de portarul fostului hotel Modern din București care-l și întreținea cu ce apuca de la restaurantul hotelului. Tragedia aceasta de la noi a rămas necunoscută, ca și aceea a poetului Enășescu.

Și acest fenomen, lăaturalnic oarecum marelui torent al vieții sociale, poate marca, singur, diferența uluitoare de preocupare umană și spirituală dintre capitalism și socialism.

Cazul lui René Louis Doyon ar fi rămas și el pierdut în noianul faptelor diverse, dacă în viața lui, cu toate greutățile pe care le-a avut de înfruntat scriitorul, nu ar fi avut prilejul să-l cunoască, printre alții, pe André Malraux.

Acest René Louis Doyon, de care, la noi, puțin am auzit, a avut în tinerețe o activitate curajoasă și cutezătoare, care, și aceasta, își găsește pereche la noi, în vechiul regim. În goana după puținul necesar existenței, în lumea frământată a uriașului Paris, își făcuse o editură a sa, „Cunoașterea“ și scosese o revistă cu același nume, efemeră ca și revistele din trecut, ale visătorilor de la noi.

Dar, așa cum se întimpla și la noi înainte de eliberare, oamenii aceștia care aveau temeritatea să scoată o revistă pe contul lor, aveau pasiunea literaturii și gustul acesteia, și aveau simțul sigur în alegerea colaboratorilor. Cu bani agonisiți din truda lui, acest scriitor născut, nu făcut, a publicat în cele câteva luni de apariție a revistei sale, prin 1920—23, prima nuvelă a lui Jouhandeau, primele încercări literare ale lui Malraux, André Gide și Jean Paulhan.

Poate că atîta nu era de ajuns ca să cadă de mizerie, în stradă. El a scos și o ediție critică a lui Port-Royal de Sainte-Beuve, studii asupra mai multor scriitori,



printre care Barbey D'Aureville, și a publicat patru romane, două volume de povestiri, o culegere de poezii, „Memoriile unui om“ etc. În 1956 a primit premiul buchiniștilor, — desigur premiul cel mai lipsit de intrigi și de combinații ale marilor case de editură.

Atunci, premiul i-a fost înmănat de dl. André Malraux.

D.

## EDITORUL ȘI POETUL PIERRE SEGHERS

**A**n cu an, Editura „Pierre Seghers“ din Paris devine tot mai mult o casă de întâlnire a poezilor de pretutindeni, de toate limbile și de toate rasele.

În două colecții destinate numai poeziei: „Poètes d'aujourd'hui“ și „Autour du monde“ apar într-un ritm tot mai susținut, traduse în limba franceză, culegerile de versuri ale celor mai remarcabili poeți din toată lumea. Parcă, aici, prin intermediul limbii franceze, poeții de pe glob și-ar fi găsit un limbaj comun, în care să se înțeleagă și să se cunoască. Pentru un poet de pe orice continent, un volum de versuri în colecția „Poètes d'aujourd'hui“ sau „Autour du monde“ este o foarte onorabilă carte de vizită, cu care se poate prezenta, fără nici o altă recomandare, unui confrate din celălalt capăt al lumii.

Colecția a ajuns în scurt timp la sute de titluri și poeți, de parcă ea ar fi un fel de apel nominal internațional al poezilor, un fel de almanah Gotha al lor. Înregistrarea în catalogul colecției înseamnă un fel de pașaport internațional al operei cu drept de liberă circulație pe tot globul. Adevărat că, metafizic și mitologic vorbind, poezia are aripi, dar, odată ajunsă la graniță, dacă e scrisă într-o limbă de circulație restrînsă, dincolo de frontieră devine indescrifabilă și cu aripile pleoștite.

Editura „Pierre Seghers“ a făcut să apară în limba franceză mai multe culegeri de poezii de ale poezilor streini de cît toate celelalte edituri, mari și mici, laolaltă, căci acestea, conduse numai de obsesia ciștigului maxim, se feresc de volume de versuri ca de niște cărți damnate.

Dacă n-ar fi existat Pierre Seghers, poezia universală ar fi fost lipsită de o importanță posibilă de a fi cunoscută. Poeți de seamă, în stare să dea și celui mai pretențios cititor o satisfacție și o delectare estetică deosebită, ar fi rămas necunoscuți opiniei mondiale, iubitorilor de poezie din întreaga lume, — această castă de înaltă nobleță sufletească.

La început, temerara inițiativă a d-lui Seghers era privită cu oarecare scepticism chiar de poeți, dar mai ales cu neîncredere și ipocrită compasiune de către unele case de editură franceze. Dar dl. Seghers a persistat. Nu aș putea spune cum anume a făcut, dar rezultatul este că aceste colecții de poezie au viețuit, s-au impus și astăzi au căpătat un prestigiu pe care nimeni nu-l mai neagă. „Editions Pierre Seghers“ este acum o editură cunoscută în toată lumea, și, ceea ce este destul de rar, deși nu exclusiv, o editură iubită de poeți, o editură care a stabilit cu autori raporturi de tip nou, de „conviețuire pașnică“, aș putea spune de „confraternitate“.

Acest ultim epitet ar fi chiar cel indicat de realitatea lucrurilor, fiindcă Pierre Seghers, el însuși, este un poet valoros, de mare originalitate și de o sensibilitate vizuală cu totul deosebită.

Mi se pare că aceasta explică totul: un poet a încercat și a izbutit în chip magistral să-și editeze confrății, făcîndu-se intermediarul ospitalier pentru toate limbile babilonului.

Că un poet a luat această inițiativă, ar fi, să zicem, firesc. Dar a o realiza atât de bine și cu atîta persistență, aceasta nu mai este trăsătură de poet. Confratele nostru Pierre Seghers are deci și alte calități mai practice, care l-au ajutat să izutească acest miracol. Căci ceea ce a făcut el, la Paris, în limba franceză, adică într-un mare centru editorial și într-o limbă cu o atît de mare circulație, este un miracol. La Paris sînt case de editură mari și puternice, și în concurența de tip capitalist nu încap menajamente. Însăși natura întreprinderii de editură este, prin ea, dificilă și purtătoare de mari riscuri. În anul trecut chiar, o serie de edituri „istorice“ au fost nevoite să-și închidă ușile, sau să deschidă alte uși, pe dîndos, care să dea în localul unei alte edituri mai puternice, în care a fuzionat.

În aceste împrejurări general neprielnice, Seghers, sfidînd adversitățile timpului, scoate tot alte colecții. „Les romanesques“ este, poate, cea mai recentă, cărțile apărînd sub această titulatură propunîndu-și să răspundă dublei nevoi, cea de evadare și de adevăr, pe care orice lector caută să le satisfacă.

Pierre Seghers, care a vizitat de mai multe ori România, este un îndrăgostit de țara noastră, în care numără, ca prieteni, mulți poeți. Se știe că el este cel care a editat în franceză un volum de culegeri din poeziile lui Arghezi, întovărășite de o amplă prezentare a maistrului, apoi unul de Beniuc, dar nu se știe decît de foarte puțini că în acest an va tipări alți patru poeți români: Lucian Blaga, Gh. Bacovia, A. Al. Philippide, Maria Banuș.

E ceea ce n-a făcut nici un editor strein.

Poate că morbul concurenței se va strecura și aici. Loc este și pentru alți editori. Și poeți sînt. Numai că poeți editori nu prea știu.

D.

## „ADAM“ — FIȘĂ DE ISTORIE LITERARĂ

Cercetătorul mișcării românești de avangardă nu poate ignora revista *Adam*, redactată de I. Ludo. Apărută în luna mai 1929 la București, *Adam* și-a continuat viața, în caiete lunare de douăzeci de pagini, aproape un deceniu, trecînd în ultimii ani sub o altă conducere. Redacția n-a crezut de cuviință să-și precizeze o conduită și nici nu intenționa, după cum aflăm dintr-o notiță a numărului doi, să-și elaboreze un program.

Fără să fie o publicație de avangardă propriu-zisă, în primii doi ani de existență, *Adam* a făcut loc în coloanele sale, cu o receptivitate puțin obișnuită în epocă, producției artistice a avangardei românești grupînd vremelnice, dintre colaboratorii periodicelor: 75 H.P., *Punct*, *Integral*, pe M. H. Maxy, Marcel Iancu, Victor Brauner, Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, F. Aderca, ș.a.

Proza promovată de revista *Adam*, chiar cînd se datorează cunoscuților prozatori de avangardă, rămîne tradițională. F. Brunea-Fox semnează, de pildă, pitorești „Note din Maramureș“, de fapt, niște reportaje bogat ilustrate; I. Călugăru, schițe și nuvele. Aici își publică I. Ludo scenetele și numeroasele pamflete de unde își va trage seva mai tîrziu ciclul de scrieri *Paravanul de aur*. Sporadic, colaborează Gala Galaction cu schițe și traduceri din *Biblie* și Tudor Arghezi cu fragmente din *Poarta neagră*. Numai o dată îl întîlnim pe Paul Zarifopol, semnînd, în numărul 4, articolul intitulat: *Pentru proza lui Heine*.

Singurii poeți, înconjurați cu deferență de redacție, sînt Ilarie Voronca și B. Fundoianu. Lui Voronca, V. Brauner îi face portretul și i se reproduce o poezie cunoscută (*Sfîrșit*), precum și nostalgia inedită *Punct*: „Ecuator, fruntea sub sărutul amar / Tren spre trecut, gestul ca album sau vis / Fuse versul prin

șomi, început de Făurar / Amforă surisul tău în coaste închis...". Din Fundoianu sînt tipărite versurile *Lui Taliarh*, iar în numărul 17—18, Brunea-Fox îi aducea prietenului său un omagiu: *Poetul B. Fundoianu*, cu prilejul editării volumului de versuri *Privești*.

Pe o altă latură, *Adam* continuă, la o scară redusă însă, efortul *Integralului* de a face cunoscute în țară personalitățile artistice străine. Sînt reproduse din Modigliani două nuduri (nr. 6/1929; nr. 9/1930) și într-un medalion, pictorul este prezentat cititorilor. Din Marc Chagall a fost reținută *Nunta* (nr. 5), iar Arthur Segal e prezentat cu desenul constructivist *Helgoland* (nr. 2) și esul *Subiectivitatea și obiectivitatea criticii*, însoțite de elogiile lui Maxy: „Astăzi constructivismul, încheagat complet în arhitectură, nu mai prezintă pentru noi decît un sistem de constructivitate (compoziționare specifică spiritului vremii), pentru viitoarele plămîmuri, realitatea pe care Arthur Segal și-o dorește, se prezintă pentru noi fără de prea mari făgăduieli, căci ultimele sale cercetări mărturisesc tendința însăși a preocupărilor noastre: integralismul care-și valorifică existența din toate frămîntările uceniciei laboratorului sufletesc actual, în care Segal e încă un pionier de marcă” (M. H. Maxy: *Arthur Segal*). Se mai reproduceau decorurile cu linie modernă a diferite piese de teatru și demne de tot interesul sînt portretele colaboratorilor (printre care ale lui Argezi și Galaction), realizate de Maxy, Iancu, Vivi Max, I. Ross. Cîteva numere găzduiesc ciudatele reptile ale lui S. Perahim.

ION BALU

## FLAUBERT ÎNTR-O IPOSTAZĂ EXISTENȚIALISTĂ \*)

**P**eriada 1837—1843 include un Flaubert între 16—22 ani aflat într-o criză de creștere împletită însă cu o adîncă și complicată frămîntare ce va zămisi artistul de mai tîrziu.

Interesul cu care șeful existențialismului francez dezbate „cazul Flaubert“, procesul de devenire al acestuia, corespunde, de dată aceasta, pe planul istoriei literare, predilecției manifestate de d-sa în literatură pentru „caractere în plină formare, în momentul alegerii, al hotărîrii libere ce angajează o morală și o viață întreagă“ și este pus în slujba determinării „problemelor esențiale pe care arta de a le scrie i le creează tînărului Flaubert“.

Faptul că laboratorul său ne înapoiază un Flaubert cu o fizionomie și un comportament existențialist se explică nu prin aceea că Sartre l-ar fi modelat „după chipul și asemănarea sa“ cum, după propria-i mărturisire își creează personajele, ci mai ales ca o consecință a folosirii unor anumite instrumente de investigație, acea metodă sartriană în care elementele de psihanaliză și structuralism se îmbină într-un mod caracteristic cu elemente existențialiste.

Conflictul în viața lui Flaubert, adolescentul bolnav de orgoliu, care este și se vrea poet (debutase precoce la 9 ani) se produce cînd acesta ia cunoștință de existența sa burgheză — o situație oarecum similară cu a lui Roquentin —, cînd constată că născîndu-se în sînul acestei clase (ai cărei oameni, obiceiuri și instituții îi repugnă de altfel) a fost destinat, împotriva voinței și aspirațiilor sale, unui obiectiv fatal: acela de a face carieră ca orice burghez, la nivelul pretențiilor familiei Flaubert, devenind notar, medic, procuror, avocat etc. Faptul că asupra lui se operează din afară, că i se restrînge cîmpul de posibilități, per-

---

\*) Jean-Paul Sartre: „Flaubert, du poète à l'artiste“, studiu publicat în „Les Temps Modernes“, nr. 243, 244, 245 din 1966.

sonalitatea sa reducându-se pînă la anulare (revelație dureroasă pentru tînărul solitar și orgolios) îi apare ca o condamnare. „Maledicție paternă“, conchide Sartre — omenirea, recte clasa de care aparține și care operează asupra lui, o reprezintă tatăl, supra-eu al copilului. E posibil ca în Flaubert Sartre să fi văzut o variantă-replică a propriei sale situații descrisă în „Les Mots“.

Așadar, adolescentul descoperă o realitate care-l vulnerează și cu care se declară incompatibil. Scopul care îl va angaja de acum înainte va fi scăparea de condiționarea impusă de clasă, „anomalie sa“ cum o numește Sartre.

În aceste împrejurări în Flaubert se naște artistul. Are loc o reconsiderare a scrierilor anterioare. Acestea nu-l mai satisfac. Scurte povestiri spontane scrise după capriciul inspirației, acestea constituiau „poezia“ flaubertiană. Le declară pasive și prea subiective. Mijlocul cel mai eficient, apt să-l salveze, va fi arta care, în concepția sa, trebuie să aibă un rol activ, să opereze asupra realului „instituire“ ceva, să-l devalorizeze, iar acest lucru nu poate fi făcut decît prin „totalizare“.

Scrierile anterioare ale adolescentului (natură aparte în care „un pesimism a priori“ se împletește cu o „ipohondrie congenitală“ — folosim chiar termenii lui Sartre), relatau istoria eșecului unui ins care murind opunea călăilor săi — lumea — un refuz zadarnic.

Acum intervine „totalizarea“: „universalizînd acest refuz zadarnic Flaubert va clarifica lumea și condiția umană. Îl va institui prin cuvinte păstrîndu-i însă neputința sa, îl va înscrie în materialitate ca un imperativ ireductibil: strivit de lume omul are demnitatea de a-și refuza destinul ce i-l impune universul. Literatura este făcută pentru ca protestul uman să supraviețuiască naufragiilor individuale“.

Refuzul însă, cu toate că-i demn, rămîne zadarnic, iar individul naufragiază într-o lume care însemnează infernul <sup>1)</sup> și este dominată de Răul radical <sup>2)</sup>.

Rolul artei fiind de „a institui“ ceva în lume, acest lucru Flaubert va căuta să-l demonstreze folosind cîteva procedee, fiecare reprezentînd cîte o opțiune, alegerea unuia fiind determinată de eșecul celuilalt. Le voi reda mai jos urmînd sistematizarea făcută de Sartre :

— totalizarea universului în „interioritate“, în cadrul căreia subiectul universal rezumînd în el toată experiența umană moare protestînd zadarnic.

— totalizarea în exterioritate; subiectul universal, ridicat deasupra lumii și Ego-ului său empiric, asistă impasibil la distrugerea acesteia și a propriei sale persoane <sup>3)</sup>.

Prin a treia opțiune scriitorul își propune ca printr-o muncă răbdătoare să dezvăluie deșertăciunea iluziilor oamenilor iar printr-o demoralizare sistematică a cititorilor să le impună acestora credința în neant ca un imperativ estetic. Cele trei procedee corespund fiecare unei anumite atitudini a scriitorului față

---

<sup>1)</sup> Asemănarea dintre flaubertianul „Le Monde c'est l'Enfer“ și concluzia existențialist sartriană „L'Enfer c'est les autres“ este izbitoare: amîndouă traduc același înțeles, la Flaubert mai explicit chiar. Aș observa însă că este vorba de o asemănare mai mult formală devreme ce concluzia lui Flaubert s-a născut într-un moment cînd pentru el raportul scriitor-opere se afla într-o conjunctură nefericită și deși o menține are un caracter *subiectiv* în timp ce la Sartre constatarea se vrea „obiectivă“ ca decurgînd din relația om-lume. Că Sartre nu face deosebirea respectivă este explicabil.

<sup>2)</sup> În ultimă analiză Sartre consideră acest lucru drept o prejudecată. Pe măsură ce procesul de alienare a scriitorului se va accentua, Flaubert va ajunge pînă la absolutizarea conceptului.

<sup>3)</sup> Această detașare imaginară a subiectului care-i permite să contemple lumea și totodată pe el însuși ca obiect, Sartre o numește „*survol*“; în această situație subiectul capătă „*conscience de survol*“. Termenul îi aparține lui Merleau-Ponty.

de lume, respectiv activitatea pasivă, orgoliul și resentimentul și Flaubert le va experimenta succesiv. „Alegerea“ procedeele (corespunzătoare schimbărilor de atitudine, consecință a eșecurilor acțiunilor întreprinse) asupra căreia Sartre insistă ne arată un Flaubert aflat mereu într-o anumită situație, în fața unei alegeri fiecare soldată cu câte un eșec, acționând deci după coordonate existențialiste. Procedeele folosite vizează salvarea scriitorului de „anomalie“ discutată, dar eșuează.

Cîteva exemple :

În „Agonies, pensées sceptiques“ se încearcă demonstrarea *parti-pris*-ului după care desfășurarea vieții conduce omul în mod neabătut către disperare. Acest lucru ar putea fi redat ideal numai dacă povestirea, rămînînd subiectivă, ar avea capacitate de obiectivizare absolută. Terminînd lucrarea Flaubert constată că toate acestea au rămas doar în stadiul de intenție.

Completarea la „Agonies“, „Voyage dans l'Enfer“, reușește o totalizare în exteriorizare prin „survol“. Memnon, subiectul abstract, care meditează plasat deasupra lumii, este răpit de Satan care îi dezvăluie tarele vieții omenești. Constatarea impersonală că „lumea este măcinată de Răul radical“ trebuie să ducă implicit la concluzia că „aceasta înseamnă infernul“.

Procedeele folosite este dificil : narînd la persoana I scriitorul intenționează să prezinte cele constatate drept o experiență proprie, iar acțiunea de totalizare este făcută de Satan, cel mai competent în a releva tarele lumii. Dilema, din care nu poate ieși scriitorul, este că dacă ar încerca să redea ceea ce vrea raportat la experiența sa proprie acest lucru n-ar avea forță generalizatoare și întreprinderea ar eșua, iar dacă ar elimina mijloacele subiective, demonstrîndu-și concepția prin experiența altuia, ar risca să cadă într-o teoretizare abstractă care ar avea același rezultat.

„Memoires d'un fou“ — totalizare în interioritate — se vrea „un roman intim în care scepticismul să fie împins pînă la ultimele limite ale disperării“. Flaubert se găsește din nou într-o poziție dificilă față de clasa din care face parte : nu vrea nici să-și refuze „anomalie“ fără de care demonstrația ce-și propune ar fi lipsită de un temei, dar nici s-o accepte, căci aceasta ar însemna să se supună destinului ce i-l impune clasa care-i dă conștiința imposibilității de a fi om<sup>1)</sup>.

Aici scopul : a-i face pe cititori să se identifice cu subiectul, impunîndu-le credința în neant, Flaubert vrea să-l atingă printr-o „scriere-pledoarie“ fără a renunța însă la spontaneitate. Aceasta face ca pe parcursul lucrării scriitorul să treacă de la un „eu“ formal la unul personalizat, adică să devină ceea ce este, un burghez care-și povestește cu sinceritate necazurile. În tot cuprinsul „Memoirilor“ se întîlnește o ambiguitate, o oscilație permanentă între sinceritate și nesinceritate, autorul neizbutind niciodată să fie el însuși, deși lucrarea se vrea autobiografică.

Schimbînd tactica în „Smarh“ totalizează în exterioritate, numind procedeul „redresare în urma căderii“. Este perioada cînd Flaubert are revelația infinitului și cu ajutorul orgoliului întrevide o realizare deplină. „Misterul“ Smarh este voit de autor ca ceva „nemaiauzit, gigantesc, absurd, neinteligibil pentru el și pentru alții“. Alegoria este oarecum similară cu „Voyage“ : Smarh, călugărul, înregistrează ce i se arată prin totalizare (făcută tot de Satan), și trăiește o experiență progresivă a disperării. Ideea generatoare, „lumea înseamnă infernul“, consecință a dominației acesteia de Răul radical, prin forța magică ce ar trebui s-o aibă arta, urmează a opera asupra cititorilor somați să se identifice cu

---

<sup>1)</sup> Toată lumea o are iar cei care evită să se gîndească la aceasta Flaubert îi va numi „burghezi“, iar de la ei pînă la „les salauds“ ai lui Sartre nu este nici măcar un pas.

subiectul, să trăiască aidoama suferința lui, să se lase infectați de această suferință și demoralizați să sfârșească în disperare și abjecție <sup>1)</sup>).

Dificultatea pe care Flaubert o resimțise în celelalte încercări eșuate devine acum mai acută ca oricând și scriitorul o sesizează: „nu în a spune se manifestă gândirea artistului ci în felul în care se spune“. Insuficienta adaptare a expresiei artistice la idee, resimțită de autor ca o incapacitate, fusese cauza tuturor eșecurilor anterioare. Dacă pentru poetul care era la început în Flaubert forma nu avea prea mare importanță, esențial fiind melodia interioară, pentru artist problema devine capitală, mai ales în perioada lansării în infinit, a concepției subiectului absolut. În fond e vorba tot de o schimbare de tactică: dacă ideea, în speță Răul radical, nu poate fi impusă rațiunii cititorului, se recurge la punctul nevralgic al acestuia, sufletul, care poate fi mai ușor impresionat, și acest lucru se poate realiza prin stil, care devine acum problema cheie. El presupune din partea artistului „sesizarea detaliului, urzelii, contexturii, a miezului materiei, demitentelor, finețe, ritm, unitate“, iar scriitorul își reproșează tocmai lipsa acestora, a „gustului“ și procedează exact invers.

Stilul din Smarh, „plin de pretenții“, marcat de oratorie, avânturi lirice, imagini și metafore abundente, incompatibil cu noua concepție, îi este natural însă în sensul că obiectul este a doua natură și-l face pe Flaubert să constate cu amărăciune un nou eșec. Va trebui deci să scrie contra lui, contra a tot ce-i place, bucuria artei fiindu-i pentru totdeauna interzisă căci ea presupune o anumită complicitate cu sine însuși, ceea ce el nu-și poate permite.

Descoperirea rămâne pentru viitor.

Într-o scrisoare din 1852 Flaubert declara: „Ceea ce mi se pare frumos, ceea ce aș vrea să fac, ar fi o carte despre nimic, o carte fără legătură cu exteriorul, care s-ar menține ea însăși prin forța internă a stilului, ca pământul care, fără să fie susținut, se menține în aer, o carte care n-ar avea aproape de loc subiect sau cel puțin în care subiectul să fie aproape invizibil, dacă aceasta se poate“.

Oricum declarația reprezintă o profesiune de credință a viitorului maestru al formei. Nu putem să nu remarcăm însă că Flaubert își proclamă idealul după ce trăiește o experiență progresivă a eșecului, în urma constatării că viața este o damnație, că destinul insuportabil ce-l are fiecare e o cruce purtată în spate și nu se poate face nimic în acest sens, pe scurt gratuitatea existenței, iar similitudinea cu idealul vag al lui Roquentin (aflat la capătul unei experiențe aproximativ asemănătoare), cartea care „ar trebui să fie frumoasă și dură ca oțelul și să-i facă pe oameni să le fie rușine de existența lor“, devine frapantă și chiar dacă Sartre n-o face se întrevede.

Dar metoda lui Sartre lucrează, amintim, în slujba determinării particularităților artei lui Flaubert iar dacă eșuarea procedeele încercate de scriitor îl face pe existențialist să interpreteze lucrurile în spiritul său, nu-i mai puțin adevărat că deasupra tuturor acestora, alegerea, eșecul, încercarea pot fi înțelese ca o strădanie continuă de perfecționare artistică și, devreme ce numai prin arta desăvârșită se poate creea frumosul, acesta, chiar dacă are la bază o intenție malignă, prin ființa sa o anulează. Se cunosc destule opere care și-au depășit creatorul, iar Flaubert poate fi unul dintre ei. La fel de bine și Sartre.

DUMITRU IONCICA

---

<sup>1)</sup> Efectul vizează, desigur, burghezia, clasa pe care Flaubert o urăște atât dar căreia-i aparține. Alături de „dolorism“ acest „sado-masochism“ cum îl numește Sartre constituie una din trăsăturile scrisului.

## TIPARUL ȘI LITERATURA DRAMATICĂ

Publicarea pieselor de teatru scrise recent rămâne încă o problemă deschisă și soluționarea ei pare să întârzie nejustificat. Este adevărat, orice text destinat luminilor rampei nu-și poate găsi adevărata împlinire decât în spectacolul pe care-l presupune. Dar nu e mai puțin adevărat că aceleași scrieri se pretează și discuțiilor anterioare spectacolului, necesită uneori revizuirii parțiale evident posibile chiar înaintea premierei, pot să rețină atenția mai multor teatre din țară, dacă, bine înțeles, difuzarea lor este asigurată. Ori, așa cum devine ușor de înțeles, izolarea pieselor de lumina tiparului împiedică vizibil animarea unui important sector al activității literare.

Nimeni nu va susține — incontestabil — să se tipărească orice producție dramatică înaintea valorificării ei scenice. Există și împrejurări care nu permit totdeauna apariția într-o revistă de specialitate (bunăoară când autorul lucrează cu un teatru asupra textului, iar pregătirea spectacolului se află deja în desfășurare). Precum se știe însă, revista „Teatru“ are menirea de a oferi cititorului asemenea piese originale, indiferent de momentul premierei. Și publicația se achită, în limita unor posibilități nu tocmai prielnice, de această imperioasă misiune a sa. Numai că revista apare lunar și oricâtă bunăvoință ar dovedi redactorii ei, mai mult de 12 piese pe an nu vor fi tipărite. Acesta este un aspect al problemei. Ne gândim totuși că — în afara creației românești — publicul larg este interesat să cunoască în traduceri onorabile, și o serie de piese străine, valoroase, substanțiale, cu o problematică majoră. Nici din acest punct de vedere nu avem prilejul să fim satisfăcuți de situația care se menține constant. Nici o publicație — cu excepția sporadică a revistei Secolul XX — nu acordă spațiu traducerilor de piese. Inconvenientul are implicații mai serioase decât s-ar putea deduce la prima impresie și permanentizează în zona traducerilor din dramaturgia contemporană străină improvizația, întâmplătorul. Munca migăloasă și dificilă de traducere a unor piese apte să pătrundă în repertoriile teatrelor noastre nu beneficiază de o coordonare binevenită.

Tipăriturile efectuate „pentru uz intern“ de A.T.M. nu circulă în rândurile cititorilor, lipsindu-i fără motiv de cunoașterea unor opere adesea remarcabile. Teatrele ar putea orienta spre tipărire o serie de lucrări cu reale virtuți scriitoricești, dar neachiziționate imediat din motive obiective, (asociind atât piese românești, cât și traduceri). Ne-am permis să sugerăm editarea pentru publicul iubitor de literatură și teatru a unui buletin de informare (cu o eventuală apariție lunară). Un astfel de buletin ar conține în primul rând texte dramatice românești, dar și piese traduse (bine înțeles dintre acelea cu ecou amplificat în contemporaneitate). Lucrările apărute (mai multe într-un singur număr) trebuie completate, suplimentate de fișe (aducând date bibliografice despre diverși autori, prezentând rezumate ale unor texte încă netraduse, etc.). Credem că nu este cazul să se manifeste îndoială în legătură cu utilitatea unei asemenea publicații.

MIHAI B.

MANUSCRISELE NEPUBLICATE NU SE ÎNAPOIAZĂ

REDACȚIA : Bd. Ana Ipătescu Nr. 15, Raionul 30 Decembrie, București.  
Telefon : 11.88.85, 11.94.91 și 12.20.40.

ADMINISTRAȚIA : Șoseaua Kiseleff nr. 10, Raionul 30 Decembrie, București.  
Telefon : 17.79.46.

ABONAMENTELE SE PRIMESC PRIN DIFUZORII DE PRESĂ DIN ÎNTRERINDERI, INSTITUȚII, FACTORII POȘTALI ȘI OFICILE POȘTALE.  
ABONAMENTUL LA VIAȚA ROMÂNEASCĂ ESTE DE LEI : 120 PE 12 LUNI ; 60 PE 6 LUNI ; 30 PE 3 LUNI.