

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

L

anul

XXI

ianuarie 1968

editorial

RADU BOUREANU	3	gînduri despre unire
EUGEN IONESCU	4	jurnal în fărîme (fragmente)
LUCIAN BLAGA	21	vîrsta de fier; timp fără patrie ; balada mierlei ; doamne, îngăduința ta ; thâlatta ! thâlatta ! ; inscripție pe o grinda ; înaintarea lor și întoarce- rea noastră
HORIA STANCU	27	elenco (fragment de romanj

T. Vianu, 70 de ani de la naștere

TUDOR VIANU	53	revelare autobiografică închinare breviar
AL DIMA	58	primii ani
EDGAR PAPU	60	profesorul
VERA CĂLIN	66	cultul clarității
MATEI CALINESCU	69	elogiul discreției
NICOLAE RAȚĂ	71	stilisticianul

cronica literară

PAUL GEORGESCU	79	al. piru : „g. ibărăileanu”
OV. S. CROHMĂLNICEANU	86	ion caraion : „dimineața nimănu”

pe marginea cărților

VIRGIL NEMOIANU	91	i. negoifescu : „poezia [ui eminescu”
VALERIU CRISTEA	95	florin mugur : „mituri”

actualitatea literară

M. PETROVEANU	98	poezia în 1967
---------------	----	----------------

cronica ideilor

NICOLAE BALOTĂ	110	expresie și non-expresie
VL. KRASNASESKI	120	problemele antropologice ale bele- tristicii

cronica muzicală

SEVER TIPEI	126	critica noastră muzicală
-------------	-----	--------------------------

miscellanea

cornelia comorovski : **cîteva impresii de la congresul comparaștilor**,
leonid dimov : **bilanș subiectiv** — paul georgescu : **ceva despre poezie** —
d. fepeneag : **despre ambiguitate** — d. botez : **f.r.** — aurel stoicanu :
poemul în proză și poezia modernă — virgil tănase : **happenings** 131

cărți noi

LIVIU H. OPRESCU : Eugeniu Sperantia : „**Amintiri din lumea literară**”
— CONSTANTIN CRISAN : Jacques Byck : „**Studii și articole**” — GEOR-
GE TIMCU : Ovidiu Bîrlea : „**Povestirile lui Creangă**” — REMUS LUCA:
Papp Ferenc : „**Omul coborît pe pămînt**” — H. ZALIS: Ben Corlaciuc :
„**Moartea lîngă cer**” — FLORIN MUGUR: Grigore Arbore: „**Exodul**”
— RODICA OPRESCU: Sorin Titel : „**Valsuri nobile și sentimentale**” 143

revista revistelor din țară

„Contemporanul” nr. 45/967 (**e.p.g.**) — „lașul literar” nr. 9—10/967 (**p.g.**)
— „Tomis” nr. 11/967 (**ș.c.**) 152:

revista revistelor de peste hotare

„Voprosi literaturi” nr. 10/967 (**i.p.**) — „Neue Deutsche Hefte” Oct. 1967
(**P-i.**) 157

radu boircanu

i»înduri despre unire

Cînd punem condeiul pentru clădirea primului cuvînt, al întîiei fraze care să slăvească faptul „Unirii”, aceeași emoție ne încearcă, aceeași senzație ne vizitează, ca atunci cînd, elevi, am rostit, modulînd pe inspirata muzică a imnului, versurile : „Hai să dăm mină cu mină”...

Inconștient, atunci, intuitiv înălțat pe culmile emoției, apoi cu fiecare an, receptiv, grav, meditînd, ajunși, am zice, uneori, ia o acceptare mecanică a clipei solemne, dar oarecum cu un profil patinat de repetarea habituală, acum, din ce în ce reclamați de o mai adîncită înțelegere a sensului vast al noțiunii, care își lărgiște sfera semnificației și adîncimea fenomenului.

Este fără îndoială una dintre marile sărbători ale românismului, este punctul de plecare spre absolutul istoric al statului român modern. A fost încă o dată și pe vecie consfințit de către cuprinderea și înțelegerea istorică a spiritului recluditor al Partidului Comunist Român.

Noile generații încerca-vor oare aceleași sentimente, emoții, nu ase-

mănătoare celor ale eroilor acelor zile cînd s-a înfăptuit „Unirea”, ci doar cu acelea ale tîrziilor generații, distanțate de înălțătoarele zile ale Unirii ?

Nu căutăm să facem o socoteală contabilă a consemnărilor în presa timpurilor, a însemnătății istorice, a valorii filosofice istorice desprinse din marea sărbătoare a națiunii. Dar credem că nîcînd, precum cu prilejul sărbătoririi centenarului istorice date, n-au apărut în presa cotidiană și în toate publicațiile din țară mai multe mărturii, articole, evocări, poeme, aceasta în anul de grație 1959, aceasta petrecîndu-se la imboldul partidului.

„Istoria are rapsozii ei, ca și poezia”. Vorbim de istoria care devine confină legendelor. Aceasta este scrisă pe suflet și memorie de nenumărații și anonimii cronicari ai faptelor excepționale petrecute în viața oamenilor, în viața popoarelor. Scrisul lor nevăzut, apropiat cu documentele istorice, crește poezia întâmplărilor de înaltă pomenire.

Nu avem încă un roman al „Unirii”. Este un lucru greu de înfăptuit dacă gîndim că trebuie să iasă din cadrul didacticismului istoric.

Dar cu atît mai semnificativ i-ar fi locul în literatura noastră dacă ar fi fixa în pagini dimensiile largi, epoca, oamenii aceiui fragment de istorie românească, spre care converg toate frămîntările unui neam, desfăcut în particule pînă la acel prag de unde, peste simbolul unei sfuri de ape, pornește aglutinată spița adunată a poporului orientat pe linia unui destin evolutiv.

eugen îonescu

jurnal în fărîme *i

(fragmente)

Efectuînd un sondaj psihanalitic impresionant, Eugen Ionescu se expune cititorilor săi așa cum este — cu fantasmemele, cu obsesiile, cu angoasele și totodată cu imensa lui sete de adevăr — și cum, poate, ne vine mai greu să-l detectăm din opera sa dramatică. În aceste „Fărîme” de jurnal, el a realizat unul din cele mai uimitoare autoportrete — am spune un autoportret psihic rembrândtian, la granița dintre vis și realitate, în adîncurile clar-obscur ale subconștientului.

SE ÎMPLINEȘTE UN AN de cînd, practic vorbind, am întrerupt acest jurnal și această căutare, această explorare în pădurea încîlcită, atît de greu de pătruns, pentru a mă găsi pe mine-însumi., Deocamdată n-am impresia că am înaintat, nici că am construit ceva, nici o hotărîre în perspectivă. Impresia mea e că n-am reușit să cunosc decît ceea ce cunoșteam deja. întrebarea e dacă e ceva sau cineva de cunoscut, dacă există vreun suflet ascuns oe s-ar revela. Poate că altceva decît această încîlceală, acești spini, acești bolovani nici nu există. Poate că sufletul nu e decît un teren ocupat de tot felul de lucruri, de tot felul de forțe. Există, în el, poate, numai o serie de evenimente, de ciocniri de evenimente, de umbre. Nimic din Psyche, o viață psihică ca un cîmp unde se înfruntă un număr de forțe. Nimeni. Eul n-ar fi, așadar, decît un nod de principii antagonice într-un

echilibru dinamic. Desfac nodul — forțele se împrăstie, nu mai rămîne nimic. Poate că nici nu există altceva decît mișcarea.

Rămîne, însă, această angoasă. Altminteri spus, un semn că există, acolo, o ființă. Și că această ființă reacționează. La ce bun să cunoaștem ceva? Poate că totuși am izbutit să defrișez cîțiva metri pătrați de pădure virgină. Dacă defrișam mai departe, n-aș fa reușit decît să împing înapoi limitele necunoscutului, acest necunoscut care o ia la fugă cînd mă apropii.

Să înțelegi umbra : să elucidezi. Ce lucru penibil ! Mă întreb dacă poate fi măcar înfăptuit acest lucru care cere un efort constant — și pentru a ajunge unde ? Masa neagră, compactă, zidul va rămîne întotdeauna în spatele zidului pe care l-ai dărî-

*> Ed. Mercure de France, Paris, 1967.

mat. Ca să mă rostogolesc în prăpastie, ar trebui să-mi dea cineva un brînci. Să acorzi încrederea, adică să te lași dus. Eu acord neîncrederea. Curentul mă duce la vale, deși mă împotrivesc, deși caut să mă agăț de teren. Sînt tîrît totuși și, cum nu accept să fiu dus de nimeni, ei mă duc și pe mine mă doare.

VISEZ că mă plimb de-a lungul zidului unei cazărmi. Trec prin fața cazărmi. În fund, zăresc clădirile principale, de un cenușiu trist și sumbru, abia mai puțin sumbru ca cerul. Un soldat iese din curtea cazărmi, sau a și ieșit. Merg în spatele lui. Din nebăgare de seamă, mă ciocnesc de el. Se întoarce spre mine. Ii cer scuze. Are pielea foarte închisă, e un mulatru sau un indian. Pe falca stîngă, o cicatrice. E Schäffer, fără îndoială. Nu-mi acceptă scuzele. Se încăpățînează. Nu-i pasă de cuvintele mele. Totuși o iau înaintea lui. Merge în spatele meu, îmi dă un pumn zdravăn în ceafă ca să mă pedepsească, să se răzbune, crede că m-ăm ciocnit de el înadins, ca să-i arăt că-l disprețuiesc și, chiar dacă nu m-am ciocnit de el înadins, a fost totuși un semn de dispreț.

Soldatul impenetrabil, implacabil ca un zid, ca zidul cazărmi ce se întinde la nesfîrșit. Mereu forța asta oarbă sau această lege sau destin de neînțeleș ; ordine absolută, ferecată, încăpățînată, cu oare nu mă pot înțelege. Cine e ? Nu știu dacă e celălalt eu-însumi sau, pur șâ simplu, ceilalți. Oricum, e acel ceva de care mă ciocnesc : un necunoscut periculos, stupid poate, de legea căruia ascult. E însăși încarnarea legii. Un

jandarm. Un soldat — nu un polițist, căci nu reprezintă conștiința, morala, e surd, orb ca un zid.

RECUNOSC ACEASTA CASA. N-am mai fost pe acolo de mult. În vis, însă, am fost de mai multe ori. Pe pantă, aporoape de poalele colinei, la răscrucea unor drumeaguri noroioase, se află casa în care am locuit cu maică-mea. Ambianța e sumbră. O casă mică, albă, alcătuită dintr-o cameră, a mea, cu fereastra spre colină, spre pantă, aproape la nivelul solului ; un coridor desparte camera mea de bucătăria totdeauna destul de murdară, cu ustensilele ei negre. De cealaltă parte a coridorului se află camera mamei și, poate, încă o cameră.

Apariția acestei case în visele mele îmi dă totdeauna o senzație de neliniște. Acum cîțva timp era mai intrată în pămînt, ca un sub-sol cu pereții de chirpic jilavi, cu crăpături. Casa asta e totdeauna gata să se scufunde, să se disloce. E amenințată din toate părțile.

Venisem s-o văd pe mama ? În fața casei mă aflu acum cu nevastă-mea, care e cînd mama, cînd ea însăși, și mama în același timp. Mai e și fiică-mea, care e, concomitent, cînd mare ca azi, cînd mică așa cum era atunci cînd am fost nevoiți să locuim, șase ani, în această casă din vis. Spre sfîrșitul visului, ea redevine mică și nevastă-mea nu mai e mama. Spun (vrînd să combat un oarecare pesimism, atît al meu, cît și al lor) : eram totuși foarte fericiți cînd locuiam aici. Foarte fericiți. Casa era curată, înăuntru era cald, sobele noastre

combăteau umezeala. Chiar dacă umezeala mai rămăsese în pereții de pământ, era o umezeală caldă și plăcută. Aveam prieteni. Am ieșit din casa pe oare voșem s-o revedem și pe care o vizitasem. Pământul drumagurilor e clisos, cafeniu. De o parte și de cealaltă, iarba pajiștelor, arborii, dar cerul e acoperit, iar copacii stufoși și iarba sînt foarte sumbri. Împreună cu nevastă-mea și cu fiica mea, pe care o țin de mîna (mai e și altcineva? Mi se pare că da, vaga siluetă subțire a unui bărbat, o voce vagă) urcăm pe o cărare, cea care duce în vârful colinei. Nu înaintăm ușor, pământul ni se lipește de tălpi.

Dacă ne-am urma drumul, știu unde am ajunge. Îmi amintesc, în vis, de orașul văzut în mai multe visuri, și care se află pe creastă; e un oraș mic, cu case joase, în mijlocul grădinilor, căsuțe curate dar modeste. Ceva mai departe, știu, de asemenea, că trenul trece din vârful colinei pe cealaltă colină, cu — pe o porțiune de parcurs — șinele suspendate, fără traverse, în vid. Această călătorie aeriană, însă, face parte din alt vis. Fiica mea îmi spune că ea cunoaște foarte bine drumul. Pe acolo, adaugă ea, ne duceam deseori să ne plimbăm la Fabregue (să fie chiar *Fabregue?). Într-adevăr, îmi raduc și eu aminte. Aici, drumul se îngustează mult, mărginit fiind de gardurile înalte, pământul e jilav, cerul totdeauna foarte acoperit.

Coborîm spre fosta noastră casă pentru a o vedea încă o dată înainte de a pleca. A intervenit o schimbare. E tot casa noastră, totuși nu mai e izolată, o altă casă, dinspre urcușul colinei, e lipită de a noastră. Coborîm mai departe pe potecă

pentru a vedea fațada casei: e aceeași și nu e aceeași; are încă un etaj? Ferestrele etajului superior au o formă mai elegantă, casa e albă de tot, ferestrele sînt puternic luminate, lumina e aprinsă și totuși nu e nimeni înăuntru. Îmi dau seama că lumina vine de la flăcările unui incendiu ce mistuie interiorul casei. Casa e în întregime albă, ferestrele au culoarea focului în peisajul foarte sumbru, cerul e aproape negru.

TALMEȘ-BALMEȘ, cîte imagini, cîte cuvinte, cîte personaje, cîte figuri simbolice, cîte semne, toate buluc, aproape același lucru, niciodată același, o încîlceală de mesaje dezordonate pe care, pînă la urmă, le recunosc, dar care nu mă ajută să înaintez deloc și problema fundamentală: ce e lumea? Ce anume mă înconjoară? Eu sînt cine? „Eu” este și, dacă „eu” este, încotro mă îndrept? Ce fac, ce fac aici, ce trebuie să fac? Din totdeauna mi-am pus aceste întrebări, din totdeauna sînt pus la zid. Din totdeauna în fața porții zăvorite. Nicăieri, nici o cheie. Aștept răspunsul, ar trebui să mi-l dau singur, să-l născocesc. Aștept din totdeauna un miracol ce nu se arată. După toate probabilitățile, nu e nimic de înțeles. Trebuie să raționezi, să cauți rațiunea. Sau să-ți pierzi rațiunea.

DESCHIDE larg ușa camerei mele, unde am venit să mă îngrijesc. Deschide larg ușa, abia dacă mă mir văzînd-o. Are o mină excelentă, pare foarte tînără. „Să nu spui nimănui că sînt aici, nici măcar infirmierei”. Intră aici fiindcă camera mea e a ei și fiindcă eu sînt casa ei, camera ei.

I-aș deschide încă și mai larg ușa inimii mele. Trebuie să intre, s-o las să intre. Nu pot închide ușa casei sale.

UN VIS FOARTE SCURT. O imagine în culori. Pe o câmpie imensă stau în picioare într-un vehicul descoperit ce lunecă lin pe șine; deasupra, bolta cerului foarte pură și albastră, la stînga, — la dreapta, iarba verde. În depărtare, în fața mea, galbenul griului confundîndu-se cu soarele. Un drum îngust, pustiu, străbate câmpia.

SINT ACUZAT, în același timp acuzator. În banca acuzaților mă apăr, pledez. Sînt eu cel ce pledează acuzînd? E altcineva. Acuzatul acuzator e mai degrabă scund, destui de vînjos, cu fața stacojie, vociferează în fața băncii acuzaților, banca aceea a acuzaților e formată dintr-o tețghea cu legume de culoare închisă: cartofi, sfeclă, salată, ca la piață, și asemenea culorilor pămîntului.

Acuzatul acuzator se asmute împotriva unei femei, căci în cîteva procese politice, depusese mărturii false referitoare la societate, spunînd că totul mergea bine și că acuzatul calomnia țara. Pentru asta e judecat. Dar acuzatul se apără cu vehemență. Femeia pe care o combate acuzatul are părul negru, e sfrijită, pe cap poartă un bariș negru.

îmi amintesc un alt vis, în care mă certam cu o precupeață căreia vroiam să-i dau bani ca să cumpăr niște legume, pe care ea nu vroia să mi le vîndă. Era tot o femeie sfrijită ou părul negru. E clar că acuzatul sînt eu însumi, dar cine e femeia și ce caută aici legumele?

SINT UN ASASIN, am ucis niște copii, Nu-ș singurul acuzat: Beckett e și el acuzat, și un al treilea autor dramatic, poate Pinter, poate Genet, care se topește, pe oare-l văd într-adevăr topindu-se și volatilizîndu-Se într-un cer cenușiu dar fără nori. Beckett își recunoaște crimele, nu regretă nimic. Chipul lui e aspru, va mai ucide și alți copii dacă n-o să-l împiedece nimeni. Eu am re-mușcări, sînt răscolit de un invincibil simțămînt de culpabilitate. Și totuși n-am ucis copii. Sau i-am ucis fără să vreau. Sau poate că am avut numai dorința să-i ucid, căci cine nu are dorința să ucidă copii? Dar nu mi-am realizat proiectele. Dovada e că, de fiecare dată cînd eram ispitit să ucid copii sau cînd, din nebăgare de seamă, îi uciseseam, chemam singur poliția. Efectiv, iată venind la chemarea mea duba neagră a poliției. Iat-o în fața mea, la dreapta e un teren semănat de-a lungul Senei. Din pămînt răsar germeii, chiar și mici flori albe cu frunză verde, lăcrămioare.

AVEA o pereche de bocanci grei, sărmanul. M-am certat de atîtea ori cu bietul meu tată tocmai din pricina acestor bocanci. Nu-i plăceau pantofii, așadar iată-ne în dosul poștei, în dosul poștei mari, amîndai, mulțimea. Nevasta lui de-a doua, nora lui, cumnatul lui Mișu, și Tănase, toți sînt morți. Mi-e foarte milă de tata, parcă trăiește, cu toate că a murit de nouăsprezece ani. Ce-au devenit jocurile lui de cărți, tabinetul, a murit o dată cu ele, murise împreună cu ele și iată-l trăind singur, singur și trist, nu făcea parte din lumea lor. Mulțimea, între poștă și anticari, aici, în ime-

diata apropiere a Dîmboviței, a Dîmboviței, a Dîmboviței sau a Senei. E Sena sau Dîmbovița. E palatul poștelor, bătrînule neghiob. În fine, ne trebuie o mașină, un taxi oa să ne ducem la restaurant. Trec prin coridorul îngust unde știu că se află o stație de taxiuri, coridorul unui spital, la stînga mea e Sena și trebuie să sar peste bolnavii bătrîni și la capătul coridorului e o fundătură : mai departe nu e voie să mergi, atunci mă întorc la tata, în mulțime, între palatul poștelor și biroul anticarilor din apropierea Dîmboviței sau a Senei.

Au murit, v-o spun, și maică-mea, și metresa ta, și tontul ăla de căpitan, imbecilul ăla de Buruiană, o tată, sărman neghiob !

ÎN VISURILE MELE e,e,e mulțimea din apropierea râului, e pictorul acela de pe malul Senei, îmi spune : sîntem în 1938, îți dai seama 1938, revoluția nu s-a terminat. Marele suflu al lui 1789 mai trece și azi printre locuitori... Franța continuă să existe, oamenii aceștia cinstiți cred în ea, spunea pictorul. Sîntem în 1938. Cît de vioi și de inteligenți sînt francezii, din fericire sîntem în 1939, iar 1945 n-a sosit încă. Privește-i pe francezii aceștia din 1945 cît de stupizi sînt și cît de învinși ! Da, acești francezi din 1945, cu intelighentzia lor de cretini sordizi. Am ajuns cu bagajele mele pe malul Senei și aștept trenul sau metrourul ca să mă duc la hotel, 1938, un Paris viu sau 1945, sau 1950, deja un Paris mort... Cîntecul lebedei pe această Senă murdară, neștiind dacă sînt în 1938 sau în 1950, îmi pun bagajele pe mai și aștept, și aștept... Trebuie să vie cineva să le ia.

E O POVESTE încurcată. Sîntem acolo cîtiva membrii ai familiei, înghesuți unii în alții. Sînt cu soția mea, cu fiica mea la vîrsta de șase ani, cu mama, cu tata, cu mătușă-mea, cu bunica ? Aflu că maică-mea, care îmi vorbește, nu e maică-mea, nevastă-mea îmi spune că mama fiind moartă, fiică mea e orfană, alcătuim într-adevăr un ciorchine așa cum ne-am înghesuit unii într-alții, în picioare pe platforma unui vehicul care lunecă. Fiica mea are vasăzică șase ani în această viziune, dar nu seamănă cu fiica mea adevărată, are o față albă, un ochi mare, negru, oriental, japonez. Aflînd că a murit mama, căreia i se substituie nevastă-mea, simt o mare durere. Fac un mare efort și-mi amintesc că e moartă de aproape treizeci de ani, de aproape treizeci de ani. Văd un hău adînc, mă cuprinde amețeala, iar durerea se înzecește: de atîta timp singur, de atîta timp, biata, scumpa mea măicuță ; pe urmă o altă doamnă îmi vorbește de moartea mamei, de moartea tatii ; tata ? E mort, dar l-am văzut în ajun (în realitate, s-a prăpădit acum optsprezece ani); sînt foarte nefericit, și întrucât, așa cum spune nevastă-mea sau doamna cealaltă, fiică-mea e orfană, înseamnă că nevastă-mea e și ea moartă ? Nu-mi dau bine seama și mă întreb dacă a murit taică-meu sau eu. Înaintăm. Cîteva capete cad ca strugurii unui ciorchine. În cîteva clipe de vis am aflat că am pierdut toți membrii familiei, unii după alții. Cum de n-am știut asta sau cum de am putut ști atît de rău, fără a suferi din pricina golurilor de oare acum iau cunoștință cu o forță, cu o luciditate dureroasă. Viața nu mai poate fi aceeași ca înainte. Scena

se petrece afară, un peisaj sumbru, o pădure. Platoul funicularului sub care ne aflăm toți, morți și vii, se mișcă mai repede la coborîre. În dreapta mea, casa asta joasă, de culoarea lutului ! O fi cavoul care ne înghite pe toți.

NU MA VOI MAI REÎNTOARCE, desigur, niciodată, în clinica asta. Cultul vegetarianismului. E un fel de religie mediocră, un fals ascetism, o morală sordidă și sordid ipocrită. Naturismul. Sînt acolo de două săptămîni și comportamentul meu uimește. A nu fi ca toată lumea, a fi bolnav, a te simți rău, e scandalos. Aici e o clinică pentru oameni sănătoși, sau pentru maladii cuminți. Am făcut, ceea ce se cheamă, un fel de depresiune, o scădere de tensiune. Trebuie să plec totuși. M-ar mai fi reținut dacă aveam o boală normală, o boală sănătoasă — da da, a nu fi mediocru e o crimă, e însăși crima. Totuși, doctorița L., zîna morcovilor, nu e o doctoriță proastă. Nu aveți nimic grav, îmi spune, organismul dvs. reacționează favorabil (în ciuda scăderii de tensiune !); ce nu merge deloc e psihologia. Spune asta pe un ton care mă face să înțeleg că e inadmisibil ca psihologia să nu meargă deloc. Trebuie să trăiești în conformitate cu natura. Ce e natura ? Pentru ea, natura e într-adevăr asta, mediocritatea și nimic altceva, altminteri spus, prostia, orbirea, ipocrizia. Morala cercetăsească nu e totuși natura, ci o apărare împotriva naturii : natura e primejdia, sînt vulcanii care erup, sînt furtunile, ciclonii, prăpăstiile, pericolele, moartea, e condiția inadmisibilă a existenței, aproape infernul — în nici un caz paradisul. Oricum, nu mai pot sta mult aici, nu

poți fi reținut prea mult, căci primele zile aduc clinicii câștigurile cele mai grase, în răstimpul primei săptămîni faci analizele cele mai costisitoare. Poți vedea fotografia bătrînului șmecher pe carnețelele oferite pensionarilor acestui han de mîna a doua. Un specimen de profet al prostiei, al moralismului care se dă drept morală și, pînă la urmă, al unei imoralități mult mai profunde. Doctorița L. disprețuiește tot ce nu e mediocru. Totuși, medicina și psihoterapia au fost inventate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de niște oameni care nu erau mediocri ; ele sînt mereu perfecționate de oameni animați de o angoasă, care îi silește să acționeze. O întreb pe doctorița L. : cum procedați dacă cineva, internat în clinică, face o criză tocmai în ziua a treisprezecea ? îmi răspunde : „găsim noi o soluție, îl trimitem într-o clinică”. Vasăzică, asta nu-i o clinică, e un hotel care costă foarte scump și a cărui terapeutică e mereu pusă pe tapet, e depășită. E o înțelepciune stupidă, adică o falsă înțelepciune care vindecă tot, o falsă asceză, și dietetica. Preparatul culinar salvator e o rnîncare pe bază de mere. Atîtea crudități nu priesc stomacului și intestinelor. Iar mărul e interzis diabeticilor : atunci, doctorița L. scrie o carte groasă ca să explice că toate fructele sînt bune, chiar, și mai cu seamă, pentru diabet : nu pot crede în obiectivitatea științifică a acestei negustorese de mere. Merele sînt vândute în întreprinderea asta înflori-toare profitîndu-se de credulitatea oamenilor cumsecade care-și pun speranțele în vindecarea cu ajutorul mediocrității. Pavilioanele se înmulțesc unele lîngă altele, grădinile de legume sînt cultivate, negustoria

merge bine, întreprinderea e prosperă, dar femeile de serviciu câștigă abia cât să-și potolească foamea, iar dietetica e interesantă întrucât hrana nu costă mai nimic.' întreprinderea e condusă de fiica bătrînului șmecher, o femeie scheletică, urîță dar care — mi se spune — e o excelentă și aprigă administratoare. Nu cunoaște îndurarea : dacă cineva ar trebui să mai rămînă două zile, nu se poate, trebuie să vină aiți clienți care să plătească bani grei și să contribuie la îmbogățirea nelimitată a întreprinderii. Să mai adaug că secretul profesional nu e respectat ? E chiar necesar ca între ei, medicii ca și infirmierele, să-și povestească totul, despre bolnavii veniți să se îngrijească ? îi vorbesc doctorului Z. despre inutilitatea acestei instituții, întrucât pot face masaj și acasă sau oriunde în altă parte, pot cere să mi se facă analizele în orice laborator și să-mi prepar singur morcovii. Z. e psiholog și aveam impresia că e mai accesibil. Ii spun părerea mea despre cupiditatea conducătorilor instituției, îi spun că mitul acesta trebuie răsturnat. Ii mai spun că lucrurile n-ar fi chiar atît de grave dacă în spatele unui moralism ipocrit n-ar exista imoralitatea, dacă n-ar exista disprețul față de tot ceea ce nu trebuie disprețuit, dacă ar exista aici și altceva decît supraestimarea a ceea ce e sub orice stimă : conformism, atitudine anti-spirituală, neînțelegere a ceea ce e omenesc, adică toate cusururile pe care medicii nu trebuie să le aibă.

Z. mă întreabă dacă am de gînd să public criticile pe care i le aduc la cunoștință.

îi spurr că da. îmi răspunde să fiu cu băgare de seamă, atent, s-ar

putea să am neplăceri. Ei nu s-ar da înlături să-mi facă un proces — îmi spune. Așadar, mă amenință. Pe Dumnezeu îl putem critica, dar odioasa, cupida mică burghezie și tămăduitorii ei nedeinteresati, pentru nimic în lume.

Am, brusc, revelația sufletului lui Z. Acest medic al spiritului exercită șantajul. Cum de mi-am putut pierde vremea aici. Dacă acestea ar putea barem constitui un avertisment pentru cei dornici să se vindece prin mediocritate! Mă simt din ce în ce mai prost. Numai neliniștea mea crește și se dezvoltă. Banalitatea nu e un scut favorabil, nu te poți orbi singur. Falsa austeritate, falsa asceză, morala cercetășească cărora li se adaugă apriga sete de cîștig a bogatei administrații nu fac decît să-mi agraveze indispoziția ; decît să agraveze tot răul de care sufăr. Totul iese la suprafață. Toate problemele apar din nou. Se întorc toate fantomele, și tata, și mama, și restul. Și angoasa fundamentală. Problemele se personifică. Asta nu vrea să spună că pot fi rezolvate. Cu cît sînt mai acute, cu atît sînt mai puțin rezolvabile. Totuși, voi continua să-mi dau toată silința, nu trebuie să renunț. Asta poate să devină interesant, noaptea aceasta îmi poate aduce o lumină. A izbuti să te cunoști cît de cît, a ști să te dirijezi înseamnă a cunoaște lumea și a ști încotro se îndreaptă lumea. Toate astea nu-s decît vorbe, și nu numai ele, căci rămîne angoasa de nesuportat, absolut insuportabilă. Se lasă seara. Și totul se reia de la început. Beția niu servește la nimic, nici psihologul elvețian. Nu îndeajuns de eficace;

SPRE SFIRȘITUL VISULUI cu tata, cînd am văzut că purta botine negre ca ale mele, sau mai degrabă că botinele mele semănau cu ale lui, am rîs și ne-am veselit împreună, îmi dădeam seama că se simte singur, viu printre atîția morți, descumpănit, pierdut. În afara lumii. O lume întreagă, toți din jurul lui, în prăpastie.

CE CAUTĂ AICI toate legumele astea, și fructele astea întunecate, și germenii, și pămîntul? Niște muguri. Se poate spune că există două nivele de cenzură: o cenzură a vieții diurne, care înăbușe simbolurile. Și o cenzură în interiorul viselor care determină visele să dezvăluie numai o parte din ce ar putea dezvălui, din ceea ce vor să dezvăluie. O cenzură în vis. Există un inconștient al inconștientului: există, în desfășurarea viselor, ceva care își croiește un drum. mijește, ca germenii aceștia ieșind la suprafață, discret, e ca și cum visele ar pune accentul pe ceea ce e mai puțin important, ca și cum ar cere o compensație, ca și cum ar vrea să ascundă esențialul și esențialul apare numai într-un ungher al decorului, în ciuda cenzurii visului, împotriva cenzurii. Iată ce aș dori să înțeleg, semnificația acestor lucruri mărunte, a acestor germeni care nu fac altceva decît să încolțească.

Să știi ce se află la fund. Iată ce e important.

ZIDURI fnălțindu-se, zidurile impenetrabile pe oare mă încăpățînez să le sparg sau să le dărîm, nu sînt poate, decît rațiunea. Rațiunea a ridicat aceste ziduri ca să ne apere de haos. Căci dincolo de ziduri nu e

decît haosul, neantul. Dincolo de aceste ziduri nu e nimic. Ele sînt granița între ceea ce am izbutit să facem din lume și vidul. De partea cealaltă e moartea. A nu sări peste ziduri.

IN MINE e infernul. Acum știu ce înseamnă infernul.

O NOAPTE NELIMITATA. Un fel de nebuloasă, un fel de lumină rotundă, dar nu foarte puternică, o licărare oare nu luminează, o sferă gata să se dizolve: sau, o naștere. E o manifestare a faptului că neantul reintegrează sau e germenul, nașterea? Sfirșitul e aidoma începutului.

Sînt hărțuit între dragostea pentru mine însumi și dragostea față de semen. Asta mi-e drama, acesta infernul. Incapabil să renunț la mine pentru ceilalți, nici să renunț la ceilalți pentru mine. Ar trebui să-mi repet, ar trebui să mă conving că atît eu cît și ceilalți nu contăm. Nu contăm de loc. Dar, oricît îmi spun lucrul acesta, nu pot suporta să-i frustrez pe ceilalți de dragostea pe care le-o datorez. Nu mă pot frustra nici pe mine însumi. În fine, mult n-o să mai dureze.

SE PRACTICA, totuși, aici, un fel de asceză. Cîteva restricții numai, ușor de suportat, nici un fel de post alimentar, o hrană ușoară. Vi se pare că sînteți într-o cazarmă? — îmi spune. O cazarmă mai blîndă — îi răspund — o cazarmă pentru bogătași, urîtă dar confortabilă. Și scumpă. Mi se spune, îmi dau seama că a fi sărac în Elveția e un păcat, e imoral. Bogătașii au deci parte de un tratament privilegiat, pentru ca astfel să li se dea onorurile cuvenite și să-și primească răsplata averii.

Dimpotrivă, săracii sînt pedepsiți. Trebuie să fie pedepsiți. Și, efectiv, sînt : ceva mai departe, în pădure, există un alt sanatoriu, pentru săraci, și el aparține tot familiei. Acolo nu e de glumit, disciplina e severă : dormitoarele sînt comune, săracii sînt puși să-și facă educația fizică în grup, se duc la plimbare în rînduri compacte, au obligația să cînte în mers, deseori desculți prin iarbă, băile de aburi se fac colectiv, în timp ce, în clinica bogaților, băile și masajele sînt individualizate și mai discrete. În rezumat, o pedeapsă, o cazarmă, devălmășia. Asta nu mai e asceză, ci cazarmă-sadea. Ca în regimurile totalitare, unde se folosesc metode mai puțin atrăgătoare și unde stăpînește coercitiv o poliție sanitară și morală care, dacă în esența ei nu e chiar concentraționară e aproape concentraționară.

MA AFLU într-un loc greu de descris. Sînt, aici, două sau trei camere întunecoase. Nu se distinge conturul mobilelor ce se pierd în semi-obscuritate. Cîteva siluete, umbre, voci înnăbușite, cîțiva oameni pe care nu-i disting, mi se adresează. Camerele duc spre un drumeag cu pămînt bătătorit. Petrec în camera cea mai mare a casei o femeie oacheșă, vîrstnică — să fie mama, îi seamănă foarte puțin. O instalez într-un fotoliu cu spătar negru. E destul de bine dispusă, îmi arată afecțiune. Fac cîțiva pași spre ușă. Întorc capul înainte de a ajunge. Expresia feții sale s-a schimbat brusc. E neliniștită, și, în același timp, furioasă pe mine. Sub părul negru, privirea i s-a înăsprit. Și rochia ei e neagră. Are o poșetă neagră care

s-a deschis și din ea ținesc afară mari cantități de mici pilule albe. Sînt pilule cu otravă. Răstorn poșeta, o golesc. Zeci, sute de pilule albe acoperă parchetul de culoare închisă și pînă și drumeagul din fața ușii. Le adun, o opresc să le adune ea, eu trebuie să le adun pe toate, una cîte una, nu trebuie să mai rămîna nimic pe jos. În patru labe caut peste tot, pe jos, sub masă, în toate ungherele, pe drumeag. Nu trebuie să mai înghită nici una, căci fiecare din pilulele astea minuscule e primejdios de eficace. Femeia mă privește sălbatec, mă înjură.

CÎTEVA FRÎNTURI DE IMAGINI. Mă aflu în prezența unei femei slabe ; are o pălărie, o sacoșă. E îmbrăcată în negru, are și un colier ? Femeia asta s-a prostit cu vîrsta, căci — îmi spune o rudă — în anumite împrejurări „toți ai noștri *se scrîntesc*”. Odinioară, femeia era foarte politicoasă. Are treizeci și cinci, poate patruzeci de ani. Eu găsesc că a rămas destul de politicoasă. E producătorul uneia din piesele mele, la a cărei realizare am venit să asist, căci fotul are aerul că se petrece într-un teatru. M. joacă rolul principal, pe care n-a avut timpul să-l învețe. Încerc să deslușesc ce spune, dar se face numai că vorbește, rostește cuvinte lipsite de sens, sau cuvinte lipsite de semnificație. Mă supăr, plec. Vine spre mine. M. se scuză și-mi explică că n-a avut timp, că piesa trebuie montată foarte repede ca să se poată profita de banii doamnei, care i-ar putea retrace, altminteri.

M. și altcineva încă îmi confirmă că toți membrii familiei acestei

femei înnebunesc (*se scrîntesc*) la un moment dat. Toată familia e extrem de bogată, proprietara unui întreg cartier al oraşului, Cînd unul din membrii familiei înnebuneşte, cînd se scrînteşte, îşi pierde partea, pierde proprietatea, casele se deteriorează, ameninţă să se prăbuşesc în prăpastie. Atunci ceilalţi membri ai familiei (în special, un unchi), care nu s-au scrîntit încă, răscumpără lotul pierdut, construiesc din nou, pentru ca averea să rămînă în familie. Se pare că unchiul nu se scrînteşte, e singurul care nu se scrînteşte.

Pe un plan al oraşului mi se arată vastul cartier care le aparţine, cu semne negre, cruci, pe loturile în pericol să fie pierdute. Linii negre transversale barează tot ce a fost răscumpărat, salvat. Mi se arată de asemenea cât s-ar pierde dacă această doamnă, producătorul meu, s-ar sminti de-a binelea (tot ce e aici). Unchiul s-a prezentat, a împrejmuţat totul cu un gard de sîrmă ghimpată, ce se zăreşte pe plan. Cît o să mai dureze? Cit?

Odinioară, doamna asta era inteligentă, politicoasă. Acum a rămas politicoasă numai, şi-a pierdut inteligenţa, face prostii. Bunele ei maniere mai pot înşela încă. Şi, deodată, ia te uită, nici politicoasă nu mai e, căci, urcînd treptele sălii de spectacol, ca să plece, întoarce capul, la dreapta, la stînga, înspre spectatorii din stal. Le spune cele mai straşnice nerozii despre piesă şi cît de mult i-a dispăcut piesa. Bine înţeles, piesa e a mea. Iar capitalul, al ei. Dărîmă tot ce a construit. Contribuie la propria-i ruină.

Iat-o din nou în faţa mea. îmi vorbeşte despre piesă, mie, autoru-

lui. Nu mai respectă nici măcar buna cuviinţă. Numai prostii. Şi-a pierdut inteligenţa. A pierdut şi buna cuviinţă... S-a scrîntit de-a binelea. Cum o să mai poată unchiul aranja totul? Cum va mai putea recupera averea ameninţată a doamnei? un teren cu case gata să se surpe? Sîrma ghimpată va fi destul de rezistentă?

FILozOFUL gîndeşte filozofînd. Pictorul gîndeşte pictînd, pictura e forma gîndirii sale, e gîndirea sa. Arhitectura sau ştiinţele constituie alte forme specializate ale gîndirii. Asta dovedeşte că lumea apare sub multiple aspecte unor temperamente multiple, sau diverse, că aceste temperamente resimt lumea potrivit firii lor, şi că o vor restitui, o va recrea, o vor reconstrui potrivit mijloacelor proprii fiecăreia din aceste vocaţii diferite, din aceste multiplicăţi de persoane ce se exprimă diferit şi, exprimîndu-se (întrucît creaţia este expresie şi vice-versa) dau o anumită formă concretă sau abstractă, filozofică sau literară, sau matematică, sau arhitecturală, sau muzicală, realităţii. De aceea există moduri de expresie diferite, de aceea există o infinitate de limbaje.

Cînd filozoful filozofează, cînd pictorul pictează, primul filozofează asupra filozofiei, cel de-al doilea îşi pune întrebări asupra picturii. A filozofa şi a picta sînt întrebări asupra acestor forme de gîndire.

Pentru mine, un autor e cel ce gîndeşte scriindu-şi dramele sau comediile, după cum filozoful gîndeşte filozofînd. în acelaşi timp, opera dramatică e un mod de a reflecta asupra operei dramatice în genere.

Dialogul și mișcarea în teatru sînt modul lui specific de a explora realul, de a se explora pe sine-însuși, de a înțelege și de a se înțelege.

Limbajul literaturii, și în deosebi limbajul literaturii dramatice nu poate ilustra un alt limbaj care i-ar fi superior și pe care l-ar vulgariza. O gîndire concretă, o gîndire în imagini, o gîndire în evenimente și în mișcări e de asemenea valabilă, adică e un instrument de cercetare mai mult sau mai puțin apropiat, ca limbajul conceptual discursiv. Prin aceasta vreau să spun că, deseori, se crede că pentru a scrie o piesă de teatru ai, sau trebuie să ai o idee, cîteva idei pe care ești obligat să le traduci în imagini scenice ca să poți ilustra aceste idei sau aceste doctrine, ca să le faci mai bine înțelese de un public pe care trebuie să-l informezi. În realitate, limbajul cel mai complex, cel mai încărcat cu semnificații e, de cele mai multe ori, limbajul creației artistice; departe de a trebui să fie determinat de nu știu ce gîndire exterioară sau superioară căreia ar fi obligat să i se supună, de cele mai multe ori limbajul artistului e cel ce propulsează, dă naștere gîndirii celorlalți, după cum tot el creează noi moduri de a vedea, așa dar o nouă mentalitate. Ideologiile și sociologiile și esteticile se hrănesc din opera de artă. Nu poate exista o filozofie a culturii fără cultură. Nu poate exista o teorie filozofică fără pildele vie ale psihologiei, care sînt operele de artă, autorii acestora neavînd de ce să cunoască sau să ție seama de experiențele închise ale trecutului. Altminteri, nici n-ar mai apărea nimic nou. Acest nou, care înseamnă cunoaștere a ceva, e, de la sine înțeles,

tot o construcție, întrucît orice cunoaștere, orice întîlnire a eului cu lumea înconjurătoare e o proiecție a eului în materia care e lumea; proiecție, adică imagine, formă, arhitectură.

Pentru a rezuma toate astea, să spunem că artistul poate că nici nu are vreo idee îndărătul capului sau în cap sau peste cap, idei pe care ar avea să le demonstreze.

În realitate, poetul are idei în cap și ele apar ca niște posibilități sau ca niște germeni vie, care încolțesc, se dezvoltă după propriile lor legi, după natura lor, după modalitățile proprii creației care înseamnă o gîndire concretă, autonomă, explorare și totodată construcție a lumii — căci orice cunoaștere înseamnă proiecție.

Un întreg univers se construiește sau ni se dezvăluie pe măsură ce artistul îl redă și îl concepe.

Toate acestea, însă, Raymond Queneau le-a spus mult mai precis, mai simplu și mai amuzant:

„Devii fierar bătînd fierul, devii scriitor scriind”.

DE FOARTE MULTE ORI sînt pus în imposibilitatea de a avea o părere despre un fapt sau un lucru, o persoană. Totul fiind numai o problemă de interpretare, alegi cutare interpretare, mai bine spus o vrei: voința mea de a defini în modul acesta și nu în altul face ca persoana sau lucrul sau evenimentul să-mi apară așa; fiindcă așa îmi convine mie, vreau să dau interpretarea conformă interesului meu, voinții mele, conștiinței mele. Știu că e subiectivitate, nu o judecată obiectivă, dezinteresată: simt atunci că orice judecată se dezarticulează, că

orice interpretare se dizolvă. Am dreptate *dacă vreau*: asta însă nu e de ajuns ca să fiu autorizat a avea o opinie, a avea dreptate. 'Prea scrupulos ; nu îndeajuns de egoist ca să-mi impun punctul de vedere. Nu pot stabili o judecată obiectivă, „justă”, decît asupra mea-însumi.

„Realitatea” nu e pentru mine decît ceea ce eu impun realității, acelui ceva care este, acelui soi de materie exterioară sau în care sînt scufundat : eu însumi sînt totodată plămădit din ceea ce mă înconjoară și din care, bine înțeles, provin, filozofia actuală ne vorbește prea îndeajuns despre asta.

IN MOD CATEGORIC, deci, interpretarea pe care o dau unui lucru sau altuia e propria mea proiecție. Intr-un mod mai particular, fiecare interpretare pe care o dau unui lucru, unui fapt, unui eveniment, e expresia interesului propriului meu grup, apoi a interesului meu personal, a pasiunii mele. Așa dar, fac o interpretare în interesul meu, bine înțeles (dau semnificație, cum se spune în zilele noastre), după propriile mele dorinți și acord acestui eveniment, acestei ființe, acestei persoane propriile mele intenții sau cele care îmi convin mie mai bine : așa încît, a face portretul cuiva, înseamnă a face în realitate — deși nu conștient — propriul tău portret. Dăm lucrurilor un sens după posibilitățile fiecăruia, după forța imaginației noastre, aceste posibilități reprezentînd totodată și interesele cuiva.

Cum să fii obiectiv ? Cum să fii drept ? Cum să fii exact ? Cum să spui adevărul ? Cum să procedezi ca

să ai un adevăr ^adevărat”, nu pe cel pe care-l vrei, pe oare-l impui ? Exigența aceasta să fie, în mod categoric, un non-sens filozofic ? .

Știind aceasta (un mod al meu de a interpreta, nicidecum un adevăr absolut), sînt indecis, conștient de subiectivitatea tuturor și de a mea proprie și, realizînd că orice judecată e relativă, adevărată și falsă, imposibilă etc., nu pot face altceva decît să refuz să judec, să dau o anumită interpretare unei anumite persoane, faptelor ei, acțiunilor ei, împotriva mea, nu pot impune un adevăr care nu e decît ce vreau eu să, fie, fiind p-oiecția interesului meu, a egoismului meu, a agresivității mele (nu a celui alt), a dorinței mele de a trăi, a vitalității mele, a pasiunii mele, a subiectivității mele. Subiectivitatea, pasiunea, dorințele celorlalți valorează cît și ale mele. (Științele pure, fizice, matematice, sînt subiective numai în măsura în care, corespunzînd structurii spiritului nostru, îl reflectă, bine înțeles, aprehensiunea fizică sau matematică a realității exercitîndu-se numai conform resurselor și configurației mentale omenești ; ele sînt totuși relativ „absolute”, obiective, în măsura în care interesul primar, pasiunea vulgară, interpretarea afectivă, politică, sociologică, etc. sînt excluse; corespunzînd așa dar structurilor mentale ne-afective, ele sînt terenul unei înțelegeri unice, indiscutabile, universale. Toate acestea ne sînt cunoscute, desigur, așa că mă refer numai la psihologia noastră).

SINT SIGUR (acesta e un adevăr obiectiv) de propria mea subiectivitate (și de subiectivitatea celorlalți) și în același timp de faptul că ea e

determinată de un „dinafară”, achiziționat și el în mod subiectiv, un „dinafară” care, achiziționat în mod subiectiv, e un înăuntru. Din acest inextricabil subiect obiect nu va ieși decît un neo-neoplatonicianism (idei = esențe pure = adevăruri într-adevăr obiective); sînt pregătit să cred în el, dar fără prea multă încredere, căci există și aici o dorință a mea : din nou propria subiectivitate.

RAȚIUNEA e dementa celui mai puternic. Rațiunea celui mai slab e demență.

DESPRE ROMANUL NOU

Romancierii acestei școli își imaginează sau scriu despre lucruri în locul meu. Sînt prizonierul lor, cum prizonier sînt la cinematograful (teatrul, de pildă, îmi mai lasă o particică de libertate imaginativă).

Descripția obiectală îmi răpește deci orice libertate, nu mai pot face nimic, de vreme ce nu mai am ce imagina, sînt transformat într-un captiv al lucrurilor, al obiectelor, sînt capturat într-un bizar univers românesc imaginativ, obsesional.

Cînd citesc : iată o ușă, văd foarte bine ușa. Cînd mi se spune : o mîna răsuște cheia în broasca ușii ca s-o deschidă, văd foarte bine o mîna, o cheie, o broască, o cheie răscucindu-se. A spune mai mult e de prisos. Mai mult înseamnă a-l împiedeca pe cineva să mai vadă. Ești cu nasul acolo : perspectiva a dispărut; perspectiva, în cazul de față, o dă imaginația liberă.

VENEAM de foarte departe. Străbătusem cîteva orașe sumbre. Trebuia să spun adevărul (ce adevăr ?

și cui ?). Nu găseam decît niște parabole uzate.

M-am întors, iat-o, o revăd la capătul călătoriei pe care am făcut-o ca marinar (probabil ca să achit costul/ drumului) la bordul unui vapor pe un fluviu murdar, aproape negru; și puntea vaporului e sumbră și murdară, căci e spălată cu zoaie... O regăsesc (mă aștepta ? știa că mă întorc ?) debarcînd în portul K...

— Am bani, îi spun, să mergem să ne plimbăm în oraș. Am mulți bani, teancuri de bancnote, am putea să ne refacem viața. Dar ea plînge și nu o pot consola. A îmbătrînit. O sărut, e de tot goală în mijlocul oamenilor, pielea ei e castanie, are un colier de perle la gît ? O cuprind afectuos în brațe, o sărut tare de tot, ou disperare, te iubesc îi spun, vom redeveni amîndoi profesori... Șterge-ți-i lacrimile, nu-ți înghiți perlele, te implor.

Din cînd în cînd, foarte rar, mă trezesc în vis, în viața asta unde nu fac altceva decît să dorm. Mă trezesc în vis, o recunosc.

MARILE SIMBOLURI favorabile care răsar din străfundurile psihicului sînt pentru mine răsturnate, defavorabile, malefice. Să fie subconștientul meu cu totul diferit ?

Astfel, în mod obișnuit, imaginea tatălui e favorabilă, binefăcătoare tatăl e ghidul; pentru mine tatăl e monstrul, tiranul. Bunăoară Schäffer, brutarul, maestrul de balet sînt tați, dar sînt tirani. Pentru alții focul înseamnă lumină, purificare, viață, strălucire, soarele; pentru mine e simbolul și chiar prevestirea morții : visez că mama mea e împresurată

de flăcări și nu o pot salva. Face o congestie, a doua zi moare. Visez că bătrînul meu unchi pătrunde într-o casă care arde : se îmbolnăvește și peste trei luni moare.

, Pentru mine pămîntul nu reprezintă hrana, e noroiul, descompunerea, moartea care mă îngrozește. Pivnițele, interioarele caselor sînt pentru unii cuiburi, adăposturi, pentru mine ele sînt morminte. Cînd visez interiorul unei case ea se scufundă adînc în pămîntul umed. Pentru mine pămîntul nu reprezintă siguranța. E descompunerea. E elementul împotriva căruia lupt.

Apa, pentru mine, nu reprezintă abundența, nici liniștea, nici puritatea, în genere, îmi apare murdară. E o imagine a angoasei. Apa înghite, sau cel puțin m/urdărește (a murdări înseamnă a amenința ou moartea) Și ea e tot descompunere.

CEI MAI MULȚI OAMENI cînd vor să-și povestească visele le interpretează, le explică, le redau, intervin în ele.

Visul e o poveste sau o împrejurare pe care trebuie s-o istorisești la modul cel mai despuat cu putință, sau pe care trebuie s-o descrii, în definitiv, nu e nevoie să-ți povestești visele, trebuie să încerci să le descrii, visul nu e un discurs, el e imagini.

CINE ÎȚI DA DREPTUL să pretinzi ca alții să-ți încarneze visele, să-ți materializeze imaginile, cine îți dă dreptul să inventezi personaje și lumi ?

Invențiile sînt oare „adevăratare” ? Sînt atît de adevăratare, încît, cît e

ziua de lungă și în toate locurile pămîntului nu se face altceva decît literatură, poezie, pictură, teatru. Nu se mai vorbește decît despre personaje imaginare, se face prea puțină literatură și mai multă literatură despre literatură și literatură despre literatura literaturii. Lucrările de psihologie, de psihanaliză, de sociologie, de metafizică, de estetică bine înțelese, de filozofia culturii se bazează aproape toate pe opere imaginare.

PRIETENUL nostru a murit. Iată-i biroul pustiu, cărțile, fotografia. Din cîtă lume am cunoscut, morții sînt de pe acum mai numeroși decît cei vii. Vom învăța oare, vreodată, să nădăjduim moartea în loc să ne temem de ea ? Trebuie să ajungem la starea de spirit a vechilor mexicani > pentru care moartea era un prilej de desfătări. În acest sens trebuie reeducată întreaga omenire, civilizația a pornit greșit cînd a mizat totul pe existență, pe viață, pe Istorie și politică. Tocmai fiindcă am mizat totul pe viață nu putem trăi,

UISEZ o călătorie. Au trecut cîteva ore de cînd m-am trezit din somn și aproape toate imaginile s-au destrămat în abisul luminii diurne, acest alt soi de noapte. Puntea unui enorm vapor sumbru. Ni se va da o cabină bună ? în nici un caz nu accept să stau într-un dormitor comun. Nu, nu e puntea vaporului, nu sînt decît întinsele cheiuri ale gării maritime acoperită, iată de ce e atît de întuneric. Nu putem face călătoria, căci, din trei valize, una s-a rătăcit. Nu mi-am lăsat numele, nici inițialele în valiză, totuși, totul e în așa fel organizat încît deobicei vali-

zele nu se pierd. Dealtminteri nici oamenii care își transportă singuri valizele nu au inițiale pe ele. Acestea să fie, într-adevăr cheiurile? Sau sîntem pe enorma punte a vaporului? Dacă e așa, atunci unde e valiza cu costumele mele? Din fericire, valiza cu manuscrisul e aci, asta contează, îmi spune ea, aici e adevărata noastră bogăție. În valiza aceea nu mai era altceva, nici alte manuscrise, caiete. — Valiza durnitale trebuie să fie la Lyon — îmi spune un călător. De altfel, dacă ți-neți să faceți această călătorie în Orient, trebuie să plecați din Paris. — La Paris îi spun, există aeroportu, nu există gară maritimă, poate că ar trebui să plec cu avionul pînă la o gară maritimă ce se află în altă parte. Nu-mi place să călătoresc cu avionul, mi-e frică în avion, totuși, dacă trebuie, îl voi lua, nu mi-e permis să fiu mai poltron decît tinerii ăia în uniformă.

Mă întreb dacă există într-adevăr o gară maritimă la Paris; există, sau nu o gară maritimă? Caut să-mi amintesc, nu reușesc.

Visul acesta face parte dintr-un ciclu de vise. Cîndva, am mai călătorit pe acest vapor mai mult larg decît lung: atît de larg încît, în una din ultimele călătorii în vis, aproape că ne-am ciocnit de cele două maluri ale Bosforului. Călătoriile pe acest vapor sînt de obicei agreabile, agreabile, dar în același timp neliniștitoare, vag neliniștitoare, ca și cum argeabilul ar fi o aparență, ar masca o capcană.

De o parte și de cealaltă a Bosforului vedem case de un verde închis, de un roșu și mai închis, aproape negru, apoi, brusc un fel de

baraj despre care cineva îmi spune că ar fi granița, sfîrșitul Bosforului. Nu mai eram pe puntea vasului, ci pe un mal. De acolo zăream celălalt mal în lumina unui asfințit care incendia orizontul. Pe puntea imensului vapor descoperisem altădată panta ducînd în sala de festivități, plină de oameni, de femei îmbrăcate în rochii de dantelă albă în negrul din jur, de scufii de dantelă, de mirese de toate vîrstele.

De data aceasta n-am văzut marea; nici în această noapte n-am văzut-o. Căci era acoperită de partea din față a vaporului sau a cheiului, sau a interiorului gării. Și, în timpul călătoriei spre Constantinopol, cea pe care o vedeam nu mai era marea, ci mai degrabă un rîu, aproape în întregime acoperit de vapor, puțină apă verde la dreapta, puțină apă verde la stînga; apoi barajul cu spumă albă. Am visat oare vreodată marea?

GÎTA DREPTATE are omul ăsta de pe stradă, probabil filozof, care îmi spune:

— Cu cît ar fi totul mai ușor și mai vesel dacă n-ar exista boli, dacă n-ar exista moarte și dacă oamenii s-ar înțelege între ei.

— Și dacă soarele ar străluci tot timpul, dacă n-ar fi niciodată nici prea cald, nici prea frig...

— Oh... ar însemna să fim prea pretențioși!

SE FAC ACUMA REPETIȚIILE la *Setea și Foamea*. Prima fază, a mării neliniști de a nu fi trădat, e depășită. Cînd îți vezi personajele concretizîndu-se, cînd îți vezi coșma-

rurile materializate, nu le recunoști, și-e frică să le recunoști, nu vrei să le recunoști...

IUBIRE : a iubi înseamnă a te lăsa fubit, a accepta să devii proprietatea cuiva, a renunța mai mult sau mai puțin la tine însuși, a accepta ca cineva să dispună într-un fel de tine, nu fiindcă ai avea vocația supunerii, nici din masochism, ci pentru a nu-l deposeda pe celălalt, căci celălalt s-ar putea să sufere sau să moară. Definiția dată de Valery iubirii : a iubi înseamnă a dispune de cineva pentru satisfacerea unei nevoi imaginare... este la antipodul definiției mele.

E o eroare, sau mai degrabă un punct de vedere tipic occidental. Pentru că gîndesc așa (căci această definiție a lui a iubi e tocmai contrariul lui a iubi, iubirea adevărată fiind dăruire și nu posesiune) francezii, de 'exemplu, nu iubesc, nu vor să fie trași pe sfoară, vor să-și păstreze libertatea sau să-și exercite dreptul de posesiune, s-a făcut o atît de mare confuzie între a avea și a fi. Fapt e că francezii au ajuns să nu se iubească între ei ; să nu-i iubească pe ceilalți, să se deteste pe ei-înșiși în ceilalți și pe ceilalți în ei-înșiși ; francezii nu iubesc fiindcă nu cunosc decît spiritul posesiunii.

Asta explică, deci, cît se poate de clar, ura lor față de ceilalți, teama de a nu deveni instrumentele lor. Aici găsim îngustimea franțuzească, aici egoismul ce se manifestă în politică. Această politică se poate rezuma într-o frază sau două: îmi este egal dacă îi fac pe aceia să sufere, sau să se enerveze, dacă reușesc să-i

enervez pe aceștia. În numele justiției și al milei, o imensă meschinărie mic-burgheză, stîngistă. Dreapta avea curajul urilor ei, nu pretindea că are exigența unei morale absolute.

JEAN D. îmi vorbește de acel mare scriitor contemporan care nu poate fi mult mai în vîrstă ca mine. Sîntem la niște prieteni care au invitat mai mulți prieteni.

Am băut puțin alcool. Jean D. a băut mai mult. Toată lumea a băut. Totul se desfășoară în vacarmul, aburii și vaporii alcoolului. Cînd îți amintești de o seară ca asta, imaginile amintirii sînt nedefinite. O lume cu contururi nehotărîte, goluri de memorie, neguri, ca în amintirile viselor.

„Știi, îmi spune Jean, s-a șubrezit de tot. E alb ca varul, nu se mai ține bine pe picioare, mâinile îi tremură, e un om sfîrșit”.

Cunosc oameni, intelectuali, care își păstrează luciditatea intactă și vitalitatea timp îndelungat. La ce bun. Aproape tot ce aveai de făcut, aproape tot ce puteai face e făcut. Trebuie să intri în joc. Să faci de cîteva ori turul scenei și să bați în retragere. Acest la-ce-bun mă paralizează din nou. Nu tocmai, îi opun rezistență acestui la-ce-bun. Atîta timp cît fiecare zi nouă mi se pare un miracol, atîta timp cît mai pot iubi, atîta timp cît mai pot gîndi, atîta timp cît îmi mai pot aminti, atîta timp cît mai pot scrie... Atîta timp cît nu mă repet... Știu, totuși, că ultimele zile ale vacanței mele sînt pe sfîrșite. Poimîine voi fi un moșneag, poate sănătos, dar nimic

nu mi se pare mai odios ca un moșneag tânăr. Nu mă văd devenind un moșneag înțelept. Mi-a mai rămas ziua de azi, ziua de mâine, totuși pînă la urmă, va trebui să mă retrag în culise. Mă instalez în prezent, mă înconjor cu zidurile prezentului, mă pun la adăpost sub acoperișul prezentului. În fond, a avea înaintea ta treizeci de ani, sau douăzeci, sau doi, sau numai două zile, e deocamdată totuna. Nu vreau însă ca descompunerea să mă surprindă pe negîndite, să mă înhațe perfid, să mă strîngă în brațele ei putrezite aducînid cu ea putrefacția, înainte de a ajunge să fiu orb sau surd ar trebui să mi se facă

un semn, ar trebui să fiu vestit printr-un strigăt.

E imposibil ca totul să nu reînceapă de la capăt. Atîtea roluri de jucat. Voi redeveni sămînța, voi renaște. Va trebui să încep mai devreme. Va trebui să iubesc mai mult, mai bine, să respir mai adînc, mai iiber.

Privesc. Mă liniștesc. Sînt acelaș de ieri, de alaltăieri. Dar vai, privind în fața mea văd prăpastia apropiindu-se, văd stîncile de care capul rru se va zdrobi cînd mă voi prăbuși și mă voi rostogoli fără oprire.

In romănite de L. Daniel

lucian blaga — inedite

vîrsta de fier

*Să ieși pe stradă ți-e dat,
dar nu fără griji, ca-n zilele de altă dată.
La fieștecare pas, la fiece colț, te-niimpină : timpul.
Ăst timp ce veni peste noi,
înfii ca pustiul Gobi, apoi cu tumultul miei urniri
de ape și continente,
sălbatic ca o revărsare peste toate
a magmelor din noapte.*

*Unde, în ce întuneric
ți s-au ascuns mulții semeni și frații, surorile
cu suferințele lor, te întrebi.
S-aude sumbră o șoaptă adusă de vînt
că, deși în viață încă,
noi suntem o amintire doar, fabulă,
desnodămînt așteptînd între veac și mormînt.*

*Fericită-i acum numai valea ce are un sfînt!
Un sfînt de la care umanele umbre să-nvețe
cum trebuie între pămînt și tărîe să stea.
Un sfînt neclintit care cată mereu la aceeași stea
și-n spaima de pretutîndeni
nu-și absoarbe în trup aureola.*

tîmp fără patrie

*Tîmp fără patrie : rîu fără ape,
secetă-n albie, și subt pleoape.
Tîmp fără patrie : inimi învinse,
vîrste nerodnice, cugete stîinse.
Tîmp fără patrie : sură poveste,
vuet de cetină neagră pe creste.*

*Timp fără patrie : țarini ne-ntoarse,
zboruri defuncte și suflete arse.*

*Timp fără patrie : stingerea torței,
boltă neprietenă, clopot al sorții.*

*Timp fără patrie : dragoste-amară,
roiuri tinjind după raiuri și ceară.*

balada mierlei

*Ce te miri că-n Cluj, prin soc și nuc,
mierla fluieră ca un haiduc ?*

*Pune mierla-n glas și-n cât ce știe.
Fost-a Clujul scaun de domnie.*

*Unde-s turnuri în paragini, lupte
fost-au, trudă, jurăminte rupte.
Fete-n șea luînd, învingători
treceau vaduri tulburi și strîmtori.*

*Scîrșiau în sus pe deal rădvane.
De la curți fugeau în codri Ane.
Fost-a, unde zidul poartă spini,
vrajbă ca de foc, printre calvini.*

*Unde-i cimitir, erau podgorii,
struguri frămîntau în căzi feciorii.
Li s-a dat de-atunci la toți să-și culce
crucea oaselor în humă dulce.*

*Unde-i caldrîm, erau livezi.
Lucruri fost-au, unde umbre vezi.
Fost-a Clujul scaun de domnie.
Mierla fluieră în vînt ce știe.*

(Din ciclul „Vîrsta de fier” 1940—1944)

doamne, îngăduința ta

*Îngăduința Ta nu are nume
cînd de-ale mele griji și fapte-mi văd.
S-ameninți cu avan, ceresc, prăpăd,
nu e-n ființa Ta un gînd anume.*

*Nu osîndești că umbletul mi-e strimb
(dece-ai spori cu-această notă drama ?)
de vreme ce la Tine nu iau seama
mai mult decît la floarea de pe cimp.*

*Oglinda nu Te vede — și la rîndu-mi
nici eu. Te faci simțit așa-ntr-o doară.
Cînd micile isprăvuri măsurîndu-mi
eu la cîntar încerc pe-ascuns să-nșel,
o piatră pe tipsia prea ușoară
Tu lași să-ți cadă tainic din inel.*

(Din ciclul „Corăbii cu cenușă”)

thâlatta ! thâlatta!

*La tîmple prea de timpuriu cărunt
am fost de fuță oare pe la răsîntii,
în zilele cînd zece mii
de Greci se osteneau spre Trapezunt,
venind pe-ntoarse căi din Babilon ?
Ceace lăsau în urma lor
praf ridicat din mers — un ncr,
văzînd în zare dunga mării, albăstrie,
în strigăte au izbucnit, curmînd un dor:
Thâlatta! Thâlatta !
Marea! Marea!*

*De-aftă-mi amintesc, de cazne și pîrjol,
prin toate țările,
de-un vuet larg ca mările.*

*Sau am citit cindva povestea
în cronica lui Xenofon — și toate-acestea ?
Oricum, nebunul chiot, iureșul de bucurie
închis în mine l-am păstrat, în amintire vie :
Thălatta ! Thălatta !*

*Greci, zece mii, ostași purtînd poveri
de scuturi și de lănci, cîndva plugari, păstori, năieri,
deserturi străbăteau, pe unde mielul
nu paște, roua firavă nu cade, asfodelul
nu înflorește. Gloatele-ndurată
prin țărna arsă rătăciri, prin mlaștini miasme,
foc vertical, amiezi de vară,
pe la confînii, între gînd și moarte.
Marea zărind apoi, lucind, Grecii strigară
din adîncimile ființei lor, din spulber,
cătrec liman, pînă departe :
Thălatta ! Thălatta !*

*Se îngînau talazuri. Fost-am eu de față ?
Sau vntîmplarea mi s-a-ntîpărit
prin tainițe de suflet — ca un mit ?
Bătînd tărîm prin crunte văi
și prin netrebnic timp,
adesea amăgit de dunga sinilie
a unei izbăviri mereu visate,
se face uneori că însumi scot
nebunul strigăt, chiotul de bucurie,
și, fără mare-n față, vestea mării mi-o repet
cu ochi pierduți, ca un netot:
Thălatta! Thălatta!*

*Prin vremi, de mult cîndva sau nu de mult,
mi s-a-ntîmplat aceasta iarăși.
Prin val-vîrtejul anilor mi s-a-ntîmplat.
Mă-ntorc, mi-ascut auzul și ascult.
A fost aceasta — cînd ? Să nu spui: ieri.
Sub alte cumpene a fost, sub alți Prieri.*

*A fost cînd Asia, cu pulbere de oase,
se-ntinse peste creștetele noastre,
peste meleaguri mîndre și cetăți frumoase,
pină la holdele bătrînului Danubiu.*

*.Unde umblam,
umblam vădit spre ziua mea din urmă.
Cuprins pe la răscruci de spaimele ce scurmă,
mă furișam prin soartă și rumoare.
O umbră doar în dezolare.
Sub neguri rătăcind, printre paragini.
trecem prin rele vînturi, care
cătau ființa să mi-o stingă,
cătau și ochiul să mi-l sece,
ce nu-i decît o lacrimă mai mare.*

*Nu Marea-albastră, nesfîrșita fără șoapte,
ci mulcomul surîs
cu care o femeie de lumină poate
să-nîmpine o inimă în noapte,
mi se ivi atunci în cale.
Nu Marea, nu !
Dar zece mii de Greci, ca în vechime
scuturi de aur ridicînd, strigară-n mine
c-un singur chiot:
Thălatta ! Thălatta !*

(Din ciclul „Cîntecul focului”)

inscripție pe o grindă

*Suflet și grai,
vatră de trai,
darul ce-l dai,
mîndra ce ai,
praguri de rai.*

(Din ciclul „Ce aude unicornul”)

**înaintarea lor și
întoarcerea noastră**

*Dăinuind în noi
mai mult decât în morminte,
pe drumul lor viu*

strămoșii se uită, sub soare, mereu înainte.

*Prin besna fierbinte
a păcatului nostru de seară și dimineață,
dorind cunoaștere și veșnică viață
.strămoșii se uită mereu înainte.
Pe același drum uneori noi ne-ntoarcem
pînă-n mijlocul caldei, aevei
lumini, care-n ea ține șerpui
și basmele Evei.*

1960.

horia slane u

elenco*

Prin 1842 sau '43, toamna, o slugă desculță și îmbrăcată în niște haine țărănești cam sărăcuțe, veni să mă cheme la stăpînu-său, care avea grabnică trebuință de ajutorul unui doftor. Cum în acea seară n-aveam nimic mai deosebit de făcut, și cum afară aștepta o birjă hodorogită, luată cu ceasul, mă hotărîi fără șovăire să răspund chemării.

Amurgea, iar septembrie prelungea zilele fierbinți și secetoase ale trecutei veri. Bucureștii erau încă pustii : boierimea nu se întorsese de pe la moșii și de pe la vii, negoțul lîncezea, sezonul de baluri și de soarele era încă departe.

Sosisem abia de vreun an de la împărăteasca Viena, în care, după dorința trecută în adiată, răposata maică-mea poftise să mă vadă urmînd învățatură înaltă. Nu studiasem nici dreptul, nici filosofia, și nici măcar vreo școală de ingineri hotărînici, cum era pe acea vreme obiceiul. De la început mă atrăsese medicina, cu tainele și cu primejdiile ei, cu ascunsele desfătări și înfrîngeri, și cum neamurile nu se împotrîviseră, putusem să fac ceea ce mă tăia capul. Învăătura se arătase cu folos, mai ales că averea

moștenită nu mi-ar fi îngăduit să trăiesc într-o nepăsătoare și lipsită de griji trîndăvie. Îmi dobîndisem curînd după întorsul acasă oarecare faimă. Negustorimea, — toptangii bogați și prăvăliași cu amănuntul, — îl știa pe moșu-meu Iorgu, fratele mamei, din legăturile de afaceri. Boiernașii se bucurau că nu sînt un doftor scump. Protipendadei îi plăcea că studiasem în capitala Austriei, acolo unde toate lucrurile erau orînduite temeinic, unde profesorii erau solemnii și unde domnea împăratul. Dacă aș fi venit din tumultuosul Paris, orașul răscoalelor de la 1830 și 1832, orașul unde abia cu o jumătate de secol în urmă capul unui uns al lui Dumnezeu căzuse sub cuțitul mașinei numită ghilotină, m-ar fi privit poate cu aceeași neîncredere cu care îi privea pe tinerii care studiaseră acolo dreptul sau filosofia și pe care îi bănuia că vîntură idei „înoitoare”. Anii petrecuți la Beci, cum încă îi spuneau pe atunci unii Vienei, păreau o cheazășie de seriozitate și de credință față de lucrurile așezate odată pentru totdeauna. De fapt mie anii lungi de studenție petrecuți la Viena nu-mi plăcuseră, ou toată veselie locuitorilor și cu toată frumusețea orașului și a Dunării. Așa vrusese însă moșu-meu Iorgu, fratele mai mare al mamei, în a cărui grijă rămăsesem după moartea acesteia. Bătrînul încăpățînat și morocănos nici nu ascultase protestele mele și cum încă eram tînar de tot, încercarea de împotrîvire ținuse puțin. Pe atunci, înfățișarea ciudată și vocea hîrîitoare a unchiului mă intimidau și nici nu prea știam eu bine ce deosebire e între orașele acestea depărtate, — Parisul și Viena. Mai tîrziu, mi-am dat seama că mă trimisese acolo din-

*) Fragment de roman.

tr-o prevedere bătrânească, instinctivă sau informată, tocmai ca să „nu mă stric”, să nu mă leg de tinerii flușturatici și vînturatici rdin Paris. Dacă ar fi știut însă Iorgu că și în capitala împărăției se găseau tineri de aceștia, poate nu m-ar mai fi lăsat ou inimă ușoară atîția ani acolo. Dintru început Viena mi se păruse cenușie, cu palatele ei greoaie și înalte, cu străzile pașnice, cu grandoarea apăsătoare a catedralelor. Pe urmă mă obișnuisem, mai ales că moșu Iorgu mă ținuse acolo și în vacanțe. Îmi petreceam vremea în amfiteatrele de anatomie, în aulele facultății, în bibliotecă și în sălile lungi ale spitalelor. Seara, găseam aproape de Dunăre mici biruri cu bere amară și gustoasă, în care oamenii îmi arătau îngăduința pe care o arătau tuturor studenților. Totuși, cu toate încercările unora și ale altora, nu izbutisem să îndrăgesc orașul. Mi se păruse că îmi rămîne tot timpul departe de suflet. Pînă și rarele și recile scrisori pe care mi le trimetea moș Iorgu îmi erau scumpe numai fiindcă erau de acasă. Printre străini îmi făurisem treptat despre unchiu-meu o imagine nouă, aceea a unui bătrîn ursuz din pricina beteșugului său, dar care mă îndrăgea și care era singura mea legătură cu țara. Cînd mă întorsesem, după ani, acasă, îl găsisem altfel, îmbătrînit și alb, mai încovoiat, cu încheiturile umflate dar tot încăpățînat și aspru, fără o urmă de duioșie.

— Banii lăsați de răposata maicăta — mama era sora bună a lui moș Iorgu — s-au cam isprăvit cu învățătura asta prin străinătăți; ba am mai pus și eu de la mine cîte ceva...

Am dat să-i mulțumesc M-a împuns cu o privire rece, și mi-a în-

tins spre buze o mîină uscată, pe care, după o clipă de ezitare, am sărutat-o.

— Aici ai sooteaîa, a "adăugat, arătându-mi un vraf de hîrtii, pe care deși nu-mi trecuse prin gînd să-mi arunc ochii, le-a ascuns pe dată în buzunarele adânci ale ante-riului ponosit.

Cînd i-am vorbit moșului Iorgu de dorința mea de a lucra la unul din cele două spitale ale Bucureștilor, s-a înnegrit la față.

— Nu te-am ținut la învățatură să îngrijești de calici pentru cîțiva gologani. Slavă Domnului, familia noastră, deși a sărăcit, mai are destule legături în boierime și în negustorime. Tu trebuie să fii doftor de oameni bogați.

Și fiindcă j se părea că n-a vorbit destul de limpede, adăugă cu un chicotit ciudat:

— De altfel, trebuie să-mi întorci ce am cheltuit cu tine peste banii maică-ti... Mulți galbeni m-ai mai costat...

— Am să ți-i întorc, unchiule, pînă la cel din urmă, i-am făgăduit. Nu puteam să mă arăt nerecunoscător față de omul care avusesese grijă de mine, față de fratele mamei...

Și așa, de peste un an locuiam în oasele lui Iorgu, vedeam bolnavi și prescriam leacuri la spițerie după formule latinești aduse de la Viena, cu izbîndă mai mare sau mai mică, după cum mă ajuta priceperea sau norocul. În fiecare seară, îi înmînam aproape cu nepăsare lui Iorgu banii primiți din mîna vreunei mame sau a vreunui soț grijuliu, grăbit să mă înfund în cărțile aduse de mine de la Viena sau comandate cu dărnicie de Iorgu la Brașov și Sibiu.

Mă gîndeam la toate astea, în vreme ce zadarnic își întindeau grădinile răcoarea de seară peste uluci : aerul rămînea înăbușitor, iar birja se tălăzuia pe ulițele prăfoase și înguste care mă duceau nu știam * unde.

Sluga uitase să-mi spună cum i se numea stăpînul, și eu însumi stînd parcă în așteptarea unei întîmplări neobișnuite, nu-l întrebam. Pînă acum mai călătorisem astfel, tăcut, dar ascunzîndu-mi în adîncul inimii curiozitatea. La capătul unui drum de o jumătate de ceas găseam o domnișoară cu cloroză, un bătrîn boier cu dropică sau o cucoană umflată de gută. Mai călătorisem astfel, și la sfîrșitul unei consultații și al unei rețete lungi, cu prafuri și cu tonice scrise pe latinește, găseam galbenii atît de plăcuți moșului Iorgu. Dragostea de aur i-o observasem din tremurul mîinilor adunîndu-l de pe masă și turnîndu-l în pungi, din grija cu care trecea cel mai mărunt cîștig în catastife groase, mulțumit. Avea și de ce. încet, încet, pierea moda babelor doftoroaie și protipendada întîi, mai apoi boierimea mai mică și negustorimea cu stare se îngrijeau cu doctori care studiaseră prin străinătăți. Aveam ceva clientelă. Citeodată mă cuprindea și pe mine teama că pînă la urmă voi ajunge și eu Un fel de Iorgu, îndrăgostit de ochii rotunzi ai banilor de aur, de atît și numai de atît.

În seara de care vorbesc, bolnavul mă rupsesse de la lectura unui tom gros, primit abia de cîteva zile, care mă prinsese. Nu regretam. Sluga, deosebită de vătafii marilor case boierești îmbrăcați în caftane cu găietane și plini de obrăznicie, birja hodorogită, alta decît trăsurile ca-

selor mari, graba cu care fusesem pornit de acasă, mă făceau să sper ceva neobișnuit dar să mă și aștept la un cîștig modest. Nu puteam să-mi izgonesc gîndul acesta din minte, ca toate că el mi se părea rușinos și nedemn.

Birja se opri în fața unei case ceva-ceva mai arătoase decît cele din mahala, cu ferestre mari spre stradă și marchiză, așa cum începuseră să se construiască încă de prin 1830 în București, dar păstrînd prin curtea largă și prin acareturile din fund un aer gospodăresc. Totul avea un aer de părăginire timpurie, fără leac. întîi în joacă, mai tîrziu în serios, mă obișnuisem să prețuiesc după înfățișarea exterioară averea bolnavilor care mă chemau și după această de început prețuire scriam rețete mai lungi sau mai scurte, leacuri mai ieftine sau mai scumpe, sau prescriam costisitoare cure de băi dincolo de munți, în Transilvania sau tocmai în Austria, așa cum mă învățaseră profesorii vienezi. Să fi fost toate acestea urmările viețuirii zilnice lîngă Iorgu, veșnicilor lui litanii despre puterea bogăției, necontenitelor plîngeri de sărăcie și de amenințările zilei de mîine ? De multe ori încercam să mă scutur de obiceiul care începea să mă stăpînească, dar a doua sau a treia zi o luam de la capăt. De data aceasta socotii — atît cît se putea vedea în semiîntunericul amurgului — că ajunseseam la o casă de boiernași; poate sărăcuți, în orice caz nu stăpînii unor moșii întinse. Domnea tăcere, nu se frămîntau slugi și doar cîteva geamuri luminate arătau că sîntem așteptați.

Am pătruns înăuntru, în urma slugii. Îmi lăsai în marchiză bastonul și pălăria, luîndu-mi cu mine

doar trusa cu instrumente. Gustul meu se îndrepta așa cum am mai spus, mai mult spre medicină decât spre intervențiile de chirurgie, dar trusa nouă, din piele scumpă, făcea impresie bună. Vă spun încă o dată, eram pe atunci foarte, foarte tânăr, și pe deasupra trăiam de un an și mai bine alături de Iorgu, îi ascultam sfaturile zi de zi, încercam să pătrund într-o lume în care hainele și înfățișarea erau nespuse de prețuite. Până în camera suferindului nu mă întâmpină nimeni, nici mamă îngrijorată, nici soție neliniștită, nici rubedenii gălăgioase. Doar sluga mă însoțise pe nesimțite să nu mă rătăcesc, poate.

Primul lucru care mă izbi nu fu odaia, ci bolnavul care zăcea întins, încă îmbrăcat, pe o canapea. La capul lui, în picioare, un tânăr pe care îl mai văzusem undeva, nu țineam minte unde și" când. Mai târziu, la celelalte câteva vizite pe care le-am mai făcut mi-am dat seama că primul diagnostic asupra stării materiale a stăpînilor fusese bun.

— Domnul doctor, cred?...

Și cel care stătea în picioare îmi rosti numele.

Am înclinat capul.

— Mi se pare că ne-am cunoscut la o soarea, nu de mult.

Într-adevăr, acum îl privii mai atent și îl recunoscu. Îl întâlnisem la una din rarele soarele la care mă duceam, mai mult împins de moșmeu Iorgu decât de propria mea dorință, și la care rostisem câte ceva despre cuceririle științei medicilor. Mă urmărise cu ochi aprinși, puțin ficși, ca și cum cele ce spuneam l-ar fi interesat deosebit de mult. După ce rămăsesem singur, îmi pusese câteva întrebări și-i răspusesem cu politețea mea obișnuită, cam rece,

deprinsă la Viena. Nu schimbasesm prea multe cuvinte — fiindcă aveam de făcut o vizită la fata serdarului Ghiță, care boala. — și trebuise să plec.

— Nu trebuia să-l fi tulburat pe doctor, frate Sandule.

Vocea bolnavului era slabă dar avea un sunet metalic, pătrunzător.

— Mi s-a mai întâmplat, știi doar ca nu e prima dată...

— S-ar fi convenit de mult să te cauți, să te vadă cineva. Niciodată n-a fost ca astăzi...

Bolnavul încercă să se ridice pe jumătate, îmi întinse mâna.

— Bălcescu. Nicolae Bălcescu.

Am tresărit. Știam acum cine mă chemase. Era un nume care se rostise în ultimele luni măcar de câteva ori prin saloanele prin care trecusem, legat de numele altora sau singur. M-am grăbit să-mi încep examinarea, după toate regulile artei, așa cum mă învățasera maeștrii mei, vestiții profesori de la școala de medicină din Viena. Oficiam cu toată demnitatea și cu toate amănuntele pe care ani întregi de practică mi ie vîrșiseră în sînge. Treptat însă, interesul cazului m-a prins, mâinile mi-au devenit mai prevenitoare, mintea mai atentă. Nu mai țineam să fac impresie, ci să lămuresc boala, să găsesc cel mai potrivit tratament. După treizeci de minute eram lămurit. Semnele erau limpezi, așa cum scria în tratate. M-am ridicat de pe scaun și am rugat bolnavul să se îmbrace. Când sfîrși, îmi adresă un zîmbet de încurajare ca și cum aș fi fost cu mult mai tânăr ca el: „Ei, doctore, ce zici?”

— Domnule Bălcescu, i-am spus, cred că suferiți de o formă de început a bolii numită phtizia pulmonaris. Dacă asemenea pier-

dere de sînge se mai repetă de cîteva ori, prevăd o agravare serioasă a bolii.

— Vezi, Nicolae ? izbucni celălalt. Și iu voiai să nu chem nici de data asta pe nimeni.

— Poate era mai bine.

Fraza fusese murmurată numai pentru sine, dar în tăcerea care se lăsase printr-o coincidență neașteptată pe uliță și în odaie, răsună mai tare decît s-ar fi așteptat cel care o rostise. Cînd își dădu seama, o ușoară roșeață îi coloră pomeții palizi.

2

— Te rog să mă ierți, domnule doctor, dar n-am avut cîtuși de puțin intenția să te jignesc, nici pe dumneata, nici știința dumitale. Ce-mi recomanzi ?

Pe atunci știam despre ftizie mai puțin decît astăzi, dar eram mai sigur, mai plin de încredere în rețetele pe care mi le dictaseră maeștrii, în sfaturile peremptorii. Întîiul lucru de făcut era prevenirea unei noi pierderi de sînge. Am prescris gheață pe piept, băuturi reci, liniște și odihnă deplină, hrănirea cu lichide și lapte, cît se poate de ușoară, timp de cîteva zile.

— Trebuie să stați toată vremea culcat în pat, am insistat eu.

Pe urmă am vorbit cîteva minute despre necesitatea liniștei, a evitării oricăror emoții, a unei vieți în aer liber, a unei diete consistente și sănătoase, și aceasta n-am făcut-o la întîmplare, ci fiindcă numele pacientului îmi era cunoscut. Domnul Bălcescu și prietenul său ascultau în tăcere, atenți, — unul ridicat în picioare, celălalt întins, cu fața mai albă decît alba pernă pe care se odihnea. Țin minte că se făcuse seară deplină și parfumată, mirosul florilor de toamnă, — crizanteme și

chiparoase, — intra prin geamurile larg deschise ale odăii. În jurul sfeșnicelor, fluturi de noapte dădeau ocol luminii aprinse, căutînd parcă, cu o lacomă nepăsare, să se contopească, să se amestece în ea. Nu-mi plăceau fluturii care se învîrteau în jurul luminărilor pînă-și ardeau aripile. Cînd am sfîrșit mica mea prelegere, de care eram deosebit de mîndru în timp ce o rosteam, mi s-a părut că surprind în ochii pacientului o măruntă licărire de ironie stinsă pe dată.

La poartă mă aștepta birja. Am pornit spre casă, nemulțumit de mine, fără să știu pentru ce anume. Diagnosticul fusese fără îndoială bun. Slăbirea, pierderea de sînge, pielea umedă și fierbinte pe care o văzusem de atîtea ori. O hemoragie mare, pricinuită de o sfortare, de c* puternică criză de tuse sau de cine știe ce altceva. Prescriseseam tratamentul după cele mai noi cunoștințe căpătate la Viena și după cele mai științifice recomandări ale lui Laennec, marele descoperitor și marele înnoitor al științei despre bolile de piept. Cei mai mulți autori erau de acord că se poate produce vindecarea, deși acest lucru nu-l văzuseră decît puțini — dar numai cu păstrarea regimului și a liniștii, o liniște absolută. Astăzi, după mai mult de treizeci de ani, știu că aveau cel puțin într-o măsură dreptate. Dar cum să-și capete și cum să-și păstreze tihna omul acesta pe care, deși istovit, îl simțisem vibrîndu-mi sub mină, care se supunea cu greu, vrînd să treacă peste boală, să o ignoreze, să o ascundă celor din jur ? Auzisem despre el în casa agăi Mano, unde fusese chemat pentru bătrîna mamă a stăpînului, lovită de dambla și care se stîngea pe încetul. Aga

și ai lui vorbeau în familie grecește, — bătrînii veniseră prin 1780 din Fanar, — și făceau parte din protipendadă. În iatacul bătrînei care abia se mișca, se adunau nenumărate „moaște”, cu neamuri și cunoștințe la curte și printre marii dregători ai țării. Veneau nu atît ca să vadă cum îi mai merge bolnavei, cît pentru a sta la taclale și la povești, vînturînd tot felul de întâmplări și de păreri, de cele mai multe ori adevărate, nu născocite, — poate doar înflorite pe ici pe colo. Aici aflasem că „bonjuriștii” — cum li se spunea în batjocură de către cei care se salutau cu „kali-mera, psihi mu”, ori de cîte ori se întîlneau, — se agită și visează răsturnarea stăpînirii, că sînt niște ființe blestamate, sortite iadului, fiindcă se ridică împotriva stăpînirii lăsate de Dumnezeu, împotriva domnului țării, împotriva mîritului pa-dișah. Că, deși mulți *de* cin boieresc, se amestecau cu tot felul de coate-goale și urzeau răzvrătiri. La început mi se păru ciudată simpatia acestor greci pentru sultan și pentru toate autoritățile constituite. Mulți puteau să înumere rude tăiate în trecut la Edikule, sau neamuri în Eterie. Și disprețul lor pentru cei fără averi mi se părea ciudat. Doar aga și prietenii lui se trăgeau din niște bieți pescari din arhipelag, îmbogățiți de comerțul cu peștele Dunării sau din foști cămătari și ridicați nu prea de multe zeci de ani în slujbe și ranguri. Mai tîrziu însă aveam să înțeleg.

Studiile mele în Austria, clientela, zilnicele sfaturi ale moșului Iorgu, posibilitatea de a pătrunde cîndva la curte ca medic al domnitorului, fluturată înaintea ochilor de către aga, ar fi trebuit să mă facă pru-

dent în relațiile cu „complotiștii”; doar Bălcescu și alții ca el erau periculoși pentru stat. Dar nimic din toate acestea nu mă frămînta acum.

Mă întorceam de la un om ceva mai în vîrsta ca mine, cu ochi de adolescent, ou obrazul palid, cu poameții înfloriți de trandafirii roșii ai ftiziei, care scui-pase a nu știu cîta oară sânge, și căruia fără nici o îndoială închisoarea de prin 1840 îi pricinuisese boala. Încă de pe atunci începusem să meditez la o lucrare pe oare o plănuiam — „Legătura dintre sănătate și întîmplările vieții”, — lucrare ce nu are să vadă niciodată lumina tiparului, deși parte din ea ar merita-o și acum, la atîția ani după cîți a fost scrisă. Lipsa de hrană, frigul, supărările, descurajarea — ajutau bolii să prindă rădăcini în pieptul acesta agitat de o răsuflare înfierbîntată. Oricum, ftizia era altceva decît guta îmbuibărilor cu mîncăruri grele, altceva decît boala de zahăr a celor care făceau abuz de dulcetuiri, decît inima încată în grăsime a celor prea grași, — mai mult o boală a sărăciei, a oamenilor fără hrană și fără lumină, deși nici cei cu stare nu erau ertați de atingerea ei. Atunci? Lucrurile nu erau încă lămurite, dar lumina trebuia să vină.

Învățasem — și pentru mine părerile maeștrilor mei era literă de evanghelie — că sînt dator să vindec și să alin suferințele conform învățaturii facultății, docenților, magistrilor. Dușmanul cel mai de seamă, boala, putea fi combătută, înfrîntă sau izgonită numai cu leacuri...

Peste cîteva zile m-am dus din nou să-mi văd bolnavul. Mă înțelesesem ou el să mă vestească prin slugă cînd îi va fi din nou rău. Nu știu cum s-a făcut, că n-am avut

răbdare mai mult; de două-trei zile. Omul mă atrăgea mai mult decât -oricare altul îngrijit de mine pînă atunci. Mă simțeam mândru de știința mea, încrezător, optimist, sigur de mine. Vroiam în cazul acesta un "succes răsunător, nu doar fiindcă eram pe atunci la vîrsta cînd visezi și nădăjduiești succese răsunătoare. E drept, avusesem cîteva, și asta îmi adusesse pomenita faimă în lumea negustorilor și a celor cîtorva familii boierești în care mă introdusesem. De data asta îmi doream aproape cu patimă încă unul. Credeam pe atunci că toate, toate bolile se pot vindeca. Mai tîrziu aveam să-mi schimpbărerea.

L-am găsit de data aceasta singur. Sta în fața ferestrei deschise, cu o cuvertură ușoară pe genunchi și cîtea. Era tot seara, și fluturi de noapte se învîrteau în jurul luminărilor aprinse, gata să-și ardă aripile de mătase. Cînd m-a văzut, a dat să se ridice din jilț.

— Lasă, domnule Bălcescu, nu te osteni, i-am spus. Cum merge ?

— Mai bine, mi-a răspuns. Mulțumită celor recomandate de dumneata.

— Tușea ?

— Mai rară și mai puțin chinuitoare.

Riscai o întrebare :

— Ai mai pierdut sînge ?

— Aproape de loc. Cîteva picături, ieri, după un efort mai mare.

— Te-ai ostenit!

— Am citit puțin. Nu pot să stau fără să citesc. Acolo — și înțelesei despre ce vroia să vorbească — a fost îngrozitor fiindcă în primele luni n-aveam nici o carte... De altfel, multă vreme în chilia mea n-am avut nici lumină... Dumneata, ca om cu carte, înțelegeți asta, nu ?

— Da.

I-am luat mîna care era călduță și umedă. În lumina lumînării jucăușe, amestecată cu ce mai rămînea din lumina zilei, mi s-a părut că fața îi este mai puțin palidă.

— Sînt încredințat că mergi spre bine. Sigur, și natura dumitale, care pare aceea unui temperament puternic, are să permită înfrîngerea bolii...

Zimbi pe jumătate :

— Crezi ?

— În cazul cînd suferința trupei-că poate fi dominată de rațiune, da.

— S-ar spune mai degrabă că pînă aoum natura mea nu m-a servit prea bine. Ce zici ?

Era vădit că se referea la acel lucru pe care și eu și el îl numeam la fel, și oare de fapt reprezenta pentru noi noțiuni diferite, acel lucru îl împinsese să-și complice existența și să aleagă un drum pe care întîlnise întîi închisoarea, pe urmă boala, iar mai tîrziu...

M-am simțit obligat să-l previn.

— Trebuie să știi, domnule Bălcescu, i-am spus cu o inconștientă senină, oă suferi de una dintre bolile cele mai serioase ale timpului nostru.

— Îmi dau seama. Se poate face ceva ?

Ochii lui mă țintuiau întrebători și aprinși. I-am dat asigurările de rigoare, cu tonul cel mai doctoral cu putință.

— Acum s-a sfârșit pentru totdeauna ou imprudențele de orice fel, am inoheiat.

A tresărit și m-a întrebat aproape ânverșunat:

— Ce vrei să spui ?

Greșisem. Îi provocasem, fără intenție, o iritare pe care nu o dorisem și pe care eram în măsură să

o consider nefavorabilă dar mă credeam îndatorat să continui :

— Sănătatea dumată, șubrezită, trebuie ferită de orice alte zdruncinări viitoare. Liniște, foarte multă liniște, hrană bună și la timpul potrivit, plimbări...

Și deodată ceva mă împinse să-mi rostesc deschis gândul.

— Orice repetare a detențiunii îți pune viața în pericol. Asta am vrut să înțeleg prin imprudență.

M-a privit o clipă țintă, drept în ochi, și pe urmă mi-a răspuns cu vocea scăzută dar limpede:

— Am fost eliberat prin mila măriei-sale. Nu mai sînt considerat periculos.

Mai apoi a adăugat:

— Imprudență ? Una singură : totul a fost cunoscut prea devreme. Asta numesc eu imprudență...

Ultimele patru cuvinte le-a rostit ca o sfidare, adresată mie și altora.

Schimbul de cuvinte ar fi putut să pară tăios, dacă nu am fi fost așezați unul lângă altul, el pe jumătate întins în jilțu-i de bolnav, eu alături, pe un scaun scund, și dacă vorbele nu s-ar fi spus cu cele mai liniștite glasuri. I-am luat încă o dată mîna și am încercat să vorbesc mai convingător. Doar nu venisem să discut în contradictoriu cu el, ci împins de o nestăpînită și inexplicabilă atracție față de o personalitate pe care voiam s-o descifrez, s-o înțeleg.

— Eu nu pot să fac decît recomandări, domnule Bălcescu. Dacă pacientul le urmează sau nu, asta depinde de el. Te rog să mă crezi : doresc să-ți fiu cu adevărat de folos.

— Mulțumesc, domnule doctor. Trebuie să mă vindec. O vreau mai mult decît poate cineva să și-o în-

chipuie. Mai am cîte ceva de făcut în viață...

Minutele care au urmat s-au scurs în pace. Am repetat sfaturile, de data asta pe un ton mai puțin doctoral, încercînd să ocolesc toate acele lucruri care față de bolnavii mei obișnuiți îmi aduceau succesul și încrederea lor. Mă întrerupse însă, fără nici o legătură cu cele ce-i spuneam, și întrebă :

— Ai învățat la Viena ?

— Da. De unde știi ?

— Așa.. Există ceva care îmi sugerează asta, în felul în care vorbești, dacă nu și în cel în care gîndești... De ce nu Parisul ? E astăzi centrul cel mai înalt al științei.

— Moșu-meu Iorgu, care m-a ținut la învățătură, socotea Parisul drept un loc nepotrivit pentru studiu și periculos pentru tineri...

Zîmbi pentru a doua oară în seara aceea.

— Adevărat. Ecoul revoluțiilor de la 1830 și 1832 la care au luat parte atîția studenți, va fi ajuns pînă aici. Chiar la urechile unchiului dumatăle...

L-am aprobat, deoarece nu mi se părea cu totul și cu totul cu nepuțință ca moșu-meu Iorgu, cu toată mîrginirea de care dădea uneori dovadă și cu tot cercul de interese limitat, să se fi informat amănunțit înainte de a mă trimite la învățătură în străinătate. Plecarea mea fusese tot un fel de negustorie, o negustorie pînă acum destul de aducătoare de cîștiguri.

— Revoluțiile de la 1830 și 1832 au arătat lumii întregi, continuă bolnavul, că revenirea regilor pe tronul Franței nu e decît o întîmplare trecătoare. Vor mai fi zguduiri.

M-am ridicat să plec, cu o glumă pe buze:

— Să nu uităm că dumneata n-ai nevoie de zguduiri, ci de foarte multă liniște.

Zimbi și el :

* — Sînt alții care s-ar cuveni să se teamă încă mai mult...

Apucă un clopoțel de pe masă și-l scutură îndelung, pînă cînd de undeva se ivi aceeași slugă care venise să mă caute acasă cu cîteva zile înainte. La porunca stăpînului, băietanul căută într-un scrin o pungă de mătase brodată, în care bolnavul scotoci și-mj întinse pentru a doua oară de oînd îl cunoșteam, onorariul. Fără să-mi dau seama de ce, fui peste măsură de stingherit, așa cum mi se întîmplase întîia oară cînd promisem bani pentru munca mea.

— Primește, mă îndemnă. E doar dreptul dumitale, nu ?

Am spus cîteva cuvinte, printre care îmi amintesc că unele voiau să arate că pentru altceva am venit și, la fel de stingherit, am sfîrșit prin a lua galbenii întinși. Eram departe de casa lui, legănat pe pernele birjei cu care venisem, și încă îi strîngeam în pumn, de parcă uitasem de ei. Am deschis pumnul și i-am privit. Zimții lor îmi lăsaseră în carne o urmă roșiatică... A fost ultima oară. Cînd l-am revăzut după aceea, prima mea grijă a fost să-i spun :

— Domnule Bălcescu, accept să te mai îngrijesc, numai dacă între dumneata și mine nu va mai fi niciodată vorba despre bani.

Mi-a răspuns simplu : „Primesc”. Și mi-a strîns mîna, în semn că înțelege foarte bine sentimentele care mă îndemneau să-i vorbesc astfel. Cred că era un om oare înțelegea foarte bine inulte lucruri, chiar dacă

ceilalți nu le exprimau perfect de limpede.

În cîteva luni de îngrijire, sănătatea începu să-i revină. Prinsese culoare, ochii îi luceau mai puțin, crizele de tuse se răriseră mult. Cînd îi luam mîna, aceasta era mai puțin umedă, mai puțin fierbinte. Mînca destul și cu poftă, iar venirea răcoroasei ierni îl înviora.

Elena era fata unuia dintre micii, negustori cu care unchiul Iorgu avea din vreme în vreme daraveli — cum spunea el — de afaceri. Îi găsisem de cîteva ori în tinda unchiului, așteptând pe cîte o laviță de lemn uneori un ceas-două. Un bătrînel șters, aproape umil, fiindcă nu prea izbutise să strîngă avere, să-și căpătuiască fetele — două la număr —, așa cum visa, fiindcă purta haine, vechi și fiindcă bătea ulițele și porurile Bucureștilor pe jos, ca oamenii de rînd.

Într-o zi, cînd treceam prin tindă,, s-a ridicat de pe obișnuita laviță și m-a oprit. Una dintre fetele lui, cea mai mică, era bolnavă. Se sfiise să mă cheme, pe de o parte fiindcă mă credea un medic scump... I-am spus că voi trece să o cercetez și că nu trebuie să fie îngrijorat în privința onorariului.

Apoi m-am găsit în, fața celei mai: neobișnuite femei din cîte întîlnisem pînă atunci sau poate mi s-a părut numai, în exaltarea unei tinereți: singuratice și închinată doar studiului. Doi ochi mari și rotunzi ardeau cu o flacără ciudată și verde în mijlocul unui obraz prelung și de o albeață bolnăvicioasă. Părul mi s-a părut mai negru decît era, prin contrast cu lumina ochilor și paloarea obrazilor. Mîinile, cu degete lungi, purtau doar sîngeria podoabă a unui

Inel bătut ou pietre rotunde și ieftine.

Consultația a decurs în mod obișnuit. N-am găsit nimic grav, așa că n-am insistat. Am prescris iar odihnă, o hrană mai bogată, plimbări și o poțiune întăritoare. Pe urmă, n-am mai văzut-o multă vreme. Îmi rămăsese în minte nelămurit, ca un lucru de care nu ești pe deplin conștient, la care te gîndești câteodată, în ceasuri stinghere. Duceam în vremea asta aceeași viață ca pînă acum : cîteva consultații, uneori mai multe, alteori mai puține, o scurtă plimbare pe jos, mesele pe care le luam în tovărășia unchiului Iorgu, cîte o vizită prin familiile boierești seara, și foarte multe ceasuri din zi și din noapte aplecate peste paginile cărților nemțești, groase tomuri în care căpătasem obiceiul să caut siguranță și încredere, știință și deslegare a neștiinței care mă frămînta adesea. Citeam și în franțuzește, mai ales ultimele noutăți despre metoda de examen a auscultației și a percuției, pe care, spre marea surprindere a pacienților și a celorlalți medici, o aplicam cu sîrguință. Cercetările franțuzului Laennec despre bolile de piept, deși vechi de vreo douăzeci de ani, pătrundeau cu greu printre confrăți, dar pe mine începuseră încă de pe atunci să mă pasioneze. Vedeam în ele posibilitatea salvării sutelor și sutelor de bolnavi, care zăceau și mureau și în orașul nostru de fizie. Avusesem prilejul repetat să văd boala pătrunzând într-o familie, încuibîndu-se, secerînd unul după altul pe cei ai casei. Nu putea fi izgonită, pînă nu-și desăvîrșea opera. La început, crezui că și Elena suferea de același lucru. Prea era subțire, și palidă, prea îi ardeau ochii mari prea îi era

fierbinte și umedă pielea. Sau poate fierbințeala mîinii pe care o ținusem într-a mea nu era decît o părere și flacără ochilor pornea din inimă, și nu din jarul aprins într-un piept bolnav ? La următoarea vizită, făcută iar la poftirea negustorului, am examinat-o cu mai mare atenție. N-am remarcat nici de astă dată nimic neobișnuit. Și totuși, în trupul acesta aștepta și pîndea ceva, o bănuiam. Am simțit pentru prima oară strîngerea de inimă a omului care știe prea puțiri, care ar vrea să știe și să înțeleagă totul. Era oare numai vina mea ? Sau a noastră a tuturor celorlalți, a vremii noastre încă neașezate deplin, a gîndurilor și minților noastre, de o mie de ani întoarse spre nimicuri ? Nu descoperisem decît insule și țărături ; continentele ignoranței rămăneau nesfârșite și sălbătice... Poate asta mă va împiedeca să salvez o viață, mă gîndeam. O viață care începuse să mi se pară mai prețioasă decît altele. M-am scuturat de îndoială cu o groaznică sforțare. Dar Elena avea o răsufare curioasă, neliniștită și plină de emoție și grăbire, parcă semn al unei tinereți scurte.

O dată am întîlnit-o pe uliță. Pe vremea aceea — gîndiți-vă cîți ani au trecut de atunci ! — fetele și chiar femeile măritat© nu mergeau niciodată singure. Jupînițele și cocoanele de boieri ieșeau în târg doar în trăsură, fiicele și nevestele de negustori mari și mijlocii însoțite de cîte-o slugă. Elena era cu mama ei. După ele, una din puținele slugi pe care le văzusem în casa negustorului, un băietan de vreo șaptesprezece ani, pe cari mai tîrziu aveam să aflu că-l chema Mitru. Chiar în casă, obrazul Elenei îmi păruse neobișnuit de alb ; aici, în soarele plin

care se strecura sub pălăria mare, era și mai alb. Silueta înaltă și subțire unduia într-un mers legănat de parcă ar fi fost un danț...

Mi-am scos pălăria ceremonios, așa cum învățasem că trebuie salutate domnișoarele din elită, când vrei să le arăți o deosebită prețuire. Cred că gestul meu i s-a părut caraghios Elenei, fiindcă nu era învățată cu astfel de purtări. A râs ușurel; pe urmă, un val de sânge i-a năvălit în față. Mi s-a arătat dintr-odată alta, mai vie sau mai umană, mai apropiată și în același timp mai depărtată. Nu mai era pacienta care aștepta din gura mea sentința sau din mâinile mele vindecarea, ci un om la fel cu mine, de care puteam să fiu legat într-un chip neobișnuit. N-am schimbat un cuvânt. Abia mai târziu mi-a trecut prin minte că i-aș fi putut spune ceva, o vorbă amabilă, un compliment, chiar din cele mai banale. Peste multe săptămâni, când Elena nu mai era pentru mine ceva depărtat și străin, mi-a adus aminte :

— Mai știi când ne-am întâlnit atunci pe stradă, întâia oară ?

— Ai râs de mine.

— Eram foarte emoționată. Nu te văzusem de mult. Și salutul tău era atât de caraghios... Nu te văzusem pînă atunci cu pălăria aceea înaltă și aerul tău surprins și încurcat în același timp mi se părea nostim...

— Vroiam să-ți vorbesc.

— Pe uliță ? Nu știi că asta nu se cade ? Nu, nu se cade. Nici acum n-ar trebui să stau de vorbă cu tine. N-ar fi trebuit să te sărut, nici să-
Dar eu nu sînt un om cum sînt ceilalți, nu-i așa ?

Se întristase fără pricină.

Nu i-am răspuns. Știa oare de pe atunci Elena ce o așteaptă, mai înainte ca măcar eu să bănuiesc ?

Dar să mă întorc la firul povestirii. Zilele treceau una după alta, între o consultație, o convorbire cu Bălcescu, o seară petrecută în iatacul meu orientat, sau în cabinetul vienez, în fața unei cărți deschise. Mă surprindeam nu o dată visînd cu ochii deschiși. Fata negustorului Iani era unul dintre pacienții la care mă gîndeam cel mai mult. Căutasem în cărți, dar de fiecare dată gîndeam că diagnosticul e altul, că altul ar trebui să fie. Eram încredințat că era de o mie de ori mai însemnat să salvezi pieritoarele trupuri decît ceea ce în mod obișnuit ceilalți numeau suflet nemuritor. Sînt lucruri veșnice și altele trecătoare. Eu și Elena făceam parte dintre acestea din urmă. Ni se dăruise un răgaz, și nu știam cum să-l folosim, cum să ne bucurăm de el, în mijlocul nenumeratelor nimicuri din care ne alcătuiam viața.

Odată, — n-o mai văzusem de cîteva săptămîni, totul mergea bine, eram mulțumit, dar asta mă împiedica s-o văd — m-am ridicat brusca de la masa la care visam. Trebuia — sigur trebuia schimbată prescripția, în asemenea cazuri, Schoepp prescrie cu totul altceva decît dădusem eu. Să schimb totul, cît mai repede...

În tindă mă întâlnii cu Iorgu. Aproape mă ciocnisem de el.

— Pleci ?

— Da, unchiule. De acum înainte nu cred să mă mai cheme cineva.

— Daraverile merg prost, prost de tot, băiete, gemu Iorgu. Nici nu știu cum o s-o mai scot la capăt. Și tu, îmi dai tot mai puțini bani...

Mă împotrīvii:

— Nu i-am socotit, unchiule Iorgu.

— Ba eu i-am socotit.

— S-or mai fi împuținat bolnavii.

— Așa? I-ai lecuit pe toți. Și a-cum unde pleci? La fata lui Iani? Și ieră Iorgu și în glas î se amestecau, în măsuri pe care nu le puteam cîntări, ură, dispreț, necaz.

— Mă duc, unchiule. Vreau să-i fac altă prescripție. Am citit în...

— Nu vreau să știu ce ai citit în terfeloagele tale. Poate să se îngrijească și cu altcineva!

— E o bolnavă ca oricare altele, unchiule Iorgu.

— Plătește?

— Da, minții eu. În clipa în care rostisem „da” și înțelesesem că Iorgu știa foarte bine că de mult nu-i mai luam nici un ban lui Iani.

— Nu e bine, băiete. Azi doftorii sînt prețuiți după cîți galbeni fac și după rangul suferinșilor la căpătăiul cărora își pierd vremea. Și pe urmă, are Iani galbeni cît pâr are broasca...

— O să-mi plătească atunci cînd o să aibă. De altfel eu îl socoteam pe Iani un fel de cunoștință a domniei tale, unchiule.

Vorbisem cu oarecare dîrzenie.

Dintr-o dată Iorgu se muie. Trăsăturile și privirea i se schimbară, îi tremurau obrazii și tăietura aspră a gurii subțiri i se pleoști. Se agăță de brațul meu și-mi șopti în întunericul tindei:

— Nu-i pentru tine, băiatule, nu-i pentru tine. Altă ceva ți-am dorit. Nu-i nici măcar boieroaică din cinul al patrulea, ca biată maică-ta. Fata lui Iani negustorul nu-i pentru tine.

I-am desprins degetele încleștate pe mîneca mea și i-am spus cu voce blîndă:

— Nu-i ce crezi dumneata, unchiule Iorgu. Te încredințez, nu-i ce crezi dumneata. Un caz foarte greu și foarte interesant.

Ciudată mobilitate mai avea și chipul lui Iorgu i într-o clipită era la fel ca întotdeauna. Își încleșta iar degetele de fier pe brațul meu, și-mi spuse:

— Poți să mai zăbovești o jumătate de ceas. Vino cu mine.

Abia atunci îmi dădui seama că de cînd mă întorsesem de la Viena nu intrasem în iatacul lui decît o singură dată, pentru cîteva clipe. Mă tîri înăuntru fără voie. Mă oprii o clipă în prag să-mi obișnuiesc ochii. Odaia părea să fi fost largă, dar ungherele i se pierdeau în întuneric. Candele aprinse pe la icoane și încă două-trei luminări subțiri înfipte în sfeșnice de cositor dădeau o lumină slabă la care putui desluși bogăția oovoarelor turcești și persiane, de o frumusețe stranie, de mătase și lînă colorată, dezvăluită de palida și ciudata lumină de ceară. Icoanele grele, ferecate în argint, bătute în pietre, cleștarurile care aruncau flăcări slabe și tremurătoare întreceau tot ce văzusem pînă atunci în casele boierilor celor mari și ale negustorilor mai cuprinși. Ușa nu scosese măcar un scîrțîit, covoarele ne înăbușeau pașii, întunericul ne făcea nelămurite mișcările. Mă pregăteam să spun ceva, cînd răsună din nou vocea seacă, puțin pițigăiată a bătrînului. Sub fruntea pleșuvă îi văzui sticlirea ochilor.

— Vino încoace, băiatule. Așa. Mai aproape. Șezi.

— Unchiule...

— Stai, cînd îți spun ! și vocea îi deveni din seacă mai seacă, se ascuți și mai mult, luă un sunet și mai bătrînesc.

— Nu te-am chemat să te cert... Nu să te cert...

Bătrînul făcu o scurtă pauză apoi izbucni:

— Dar ești pe cale să sfărîmi tot ce mă străduiesc de ani să fac pentru tine. Un nerecunoscător !

— Dar, unchiule...

— Taci ! Nu înțelegi, nu vezi în ce lume trăiești ? Ai uitat unde sîntem, ce lupi, hămesiți ne înconjoară ? Cu ce dispreț plin de batjocură ne privesc ? Ce țintă și ce țel se cuvine să-ți stea în față ? Fata lui Iand ! Și ai o lume de cucerit și de supus ! Nu-ți dai seama că așa cum ai apucat-o, te duci de rîpă ?

Continuam să nu înțeleg.

— Ești într-o tovărășie primejdioasă, băiete. Cu prietenii din acesfcea pe care ți le faci în ultima vreme, ușile protipendadei nu ți se vor mai deschide niciodată. Și, încet, nici negustorii n-o să te mai cheme... Fata lui Iani nu poate de, cît să te tragă la fund, nu să te scoată la lumină.

— Dacă vor avea nevoie de mine, mă vor chema, mă răzvrătii eu.

Mi se părea că simțisem zi cu zi cum bătrînul devine mai tiranic, mai zgârcit și mai curios. Ascunsa și veșnica supraveghere, alegerea silită a prietenilor, pînda de fiecare ceas, banii de buzunar împărțiți cu măsură... Și condica, condica aceea de socoteli în oare îmi trecea toți bolnavii, toate vizitele pe care le făceam, toți galbenii pe care îi primeam ! De ce nu-i lua cu nepăsare, de ce nu-i zvîrlea în sipet fără să-i numere ? Izbucnii:

— Așa nu se mai poate, unchiule ! Nu mai sînt copil ! Cred că pot să fac ce vreau, să mă întîlnesc cu cine vreau ! Am să plec de aici. Mă înăbuș ! Pricepi ? Trebuie să plec !

Nu-mi mai aduc bine aminte ce i-am spus, ce i-am strigat. Cuvintele se rostogoleau șir, înăbușite de coavoare, candelile și lumînările pîlplîiau, mă plimbam agitat prin fața bătrînului care mă privea prea puțin uluit de răzvrătirea mea, ca și cum s-ar fi așteptat la asta. Deodată zvîrli pe măsura orientală de lângă divanul pe care ședea un pachet de hîrtii groase și galbene. Le ținuse poate în sîn sau le scosese de sub pernele de mătase risipite ici și colo pe sofa.

— Ține ! Știi să citești ?

Gestul scurt și neașteptat era răspunsul la tot ce spusese, la tot ce încercasem să-l fac să priceapă. Am tăcut, m-am apropiat de măsura pe care zăceau, luminate de o lumînare groasă de ceară albă, hîrțiile. M-am aplecat, le-am desfăcut, le-am citit. Erau înscrisuri, polițe, socoteli asupra dobinzilor, liste de giuvaericele puse amanet și neluate niciodată înapoi. Și pe toate, pe toate, numele mamei și în jurul lor cîte o cruce care vroia să fie semnătura ei de neștiutoare de carte. Tulburarea care mă cuprinsese și încîlceala hîrțiilor mă împiedecau să-mi dau seama de tot, dar era vorba de mulți bani., Am ridicat ochii întrebător, nedumerit.

— Nici hainele de pe tine nu sînt ale tale ! Și crezi că poți să pleci, să faci ce poțtești, să fii de capul tău ?

— Dumitale... Dumitale îți sînt dator toate astea ?

— Mie ! răspunse bătrînul. Și cu puțină răutate continuă : Cu cît căștigi n-ai să-mi poți plăti nici în zece

ani. Mai ales dacă socotești și dobinzile...

Avea dreptate. Era ceva la care nu mă așteptasem, care mă lega și mă dădea în mîna lui. Nepriceperea mea într-ale legilor de pe vremea aceea, dorința de a nu terfeli memoria mamei și cinstea familiei prin judecări, groaza de a-mi pierde bunul nume cîștigat în societate, sau de a fi acuzat de nerecunoștința, mi se amestecară în suflet. Am plecat capul amuțit dintr-o dată. Nu știu ce s-a petrecut atunci în mintea unchiului Iorgu. Poate i-a părut rău de lovitura neașteptată pe care o promisem, poate nu a vrut să mă lase pradă descurajării acum, și mai tîrziu lipsei de poftă de lucru. S-a ridicat de pe divan, m-a apucat din nou cu mîna lui rece și uscată, și m-a tras într-un ungher după el, mormăind :

— Haide, vino să-ți mai arăt ceva. Dar să nu suflă o vorbă, auzi ? O vorbă !

O clipită am încercat să mă împotrivesc. Bătrînul avea însă degete de fier, care aproape mi se înfip-seseră în carne. Statura și ființa lui aparent firavă, schiloadă, care îl țintuise ani întregi în casă răpindu-i bucuria tinereții și a întregii vieți, — ascundea o putere neașteptată, îl urma.

Sub lumina unor candelă, Iorgu ridică niște covoare de mătase care acopereau o ladă de fier, scoase de undeva din adîncile-i buzunare o cheie, și ridică greul capac. Flacăra candelă, depărtatele luciri ale luminărilor, toată lumina asta slabă se răsfrînsese dintr-o dată pe salbe și giuvaericele, pe șiraguri de mărgăritare scoase din mările calde, șiraguri ale căror boabe erau ameste-

cate cu boabe de aur, pe paftale* grele de argint bătute cu zeci de pietre colorate sau străvezii. Lîngă ele, inele multe cu lucrătură veche italienească, altele venite de prin atelierele răsăritului pe care scînteiau flăcări tăiate de zecile de fațete ale briliantelor, sau lacrimile roșii ale rubinilor, unele cît boaba strugurilor toamna. Zăceau în neorînduială, întreșute și împletite unele cu altele, — lanțuri de aur grele așa cum purtau boieroaicele de demult pe pieții de brocart ai rochiilor, colane de chihlimbar gălbui de la marea de nord, smaranduri verzi prinse unul lîngă altul pe cîte obrătară fin cizelată, și, rătăcite ici și colo, pietre nelucrate aduse poate din Persida sau Hindustan, alături de cristalele geometrice ale olmazurilor venite din dughenele bijutierilor de la Amsterdam.

Iorgu se aplecă deasupra lăzii, și sclipirea luminării pe care o ținea în mîna dreaptă fulgeră mai aproape, în timp ce mîna stîngă începu, să prefire printre degete giuvaericele. Parcă mă uitase, prins cum era, cu ochii lui vii țintuiți în ochii morți ai pietrelor, căutînd să recunoască nestemate știute de mult. De unde și cînd putuse oare să le adune ? Mi-aș fi închipuit că-l stăpînea. vreo patimă ascunsă numai pentru giuvaeruri, că, mînat nebunește de aceasta, își investise în ele tot ce-avea, dacă de sub șiragurile de mărgăle și de sub grămezile de brățări și de inele nu s-ar fi văzut pielea, lustruită a pungilor, pe care le bănuiam pline cu galbeni. Nu scosesem, nici unul, nici celălalt, vreo vorbă, cînd bătrînul își îndreptă spatele încovoiat și trînti capacul de fier al lăzii.

— Ai văzut? Toate astea, toate — apăsă el pe cuvinte — au să fie ale tale...

Pe urmă, ca și cum i-ar fi părut rău de cele spuse, adăugă :

— Nu acum. Mai târziu.

I-am strigat că nu primesc. Că nu-mi vînd libertatea de acum pe toate briliantele și olmazurile, pe toate zamfirurile și rubinele, pe toate șiragurile de mărgăritare cu boabă albă și rotundă. Nici nu mai știu ce i-am spus, într-o altă izbucnire pătimașă de revoltă, îngrămădind vorbe peste vorbe, bolborosind, în timp ce vorbeam, mă fixa cu ochii lui de jăratec negru, în care de cîteva ori mi se păru că văd o clipire pe care, parcă o cunoșteam de undeva, fără să pot spune de unde. După cîteva minute, m-a întrerupt cu voce nepăsătoare. Mi-am închipuit că nici nu ascultase ce îi spusese.

— Ai să faci ce spun eu. Altfel...

Și din nou privirea i se îndreptă spre blestematele de hîrtii. Mi-am adus aminte că eram în mîna lui. Am tăcut, lăsîndu-mă cuprins de o ură mută, ura aceea intensă care înseamnă pentru oamenii care nu știu să iubească, trecerea de la vîrsta tinereții la aceea a maturității. Mi-am plecat fruntea.

— Poți să te duci acum. Unde poștești...

Mi-am luat pălăria și am pornit să rătăcesc pe uliți, fără țintă, pradă gîndurilor. Era iar toamnă dulce și caldă... Se sfîrșise cu lungile zile ale verii. Amurgul și întunericul veneau curînd, dar oamenii rărnîneau încă în curți și în grădini stropindu-și boschetele încărcate cu flori sau ghivecele de lut smălțuit. Se auzea scîrțîitul puțurilor și glasurile femeilor sunau vesel. Vroi-

sem întîi să mă duc la Elena, dar acum șovăiam. Izbucnirea de ură pătimașă a lui Iorgu și revolta mea n-aveau nici un temei. Între mine și Elena nu se născuse nimic vinovat. Nu-i spusese încă nimic despre dragostea mea... încă... Un singur cuvînt mi-a luminat dintr-o dată totul. Am oprit o birjă și i-am dat o adresă : nu a Elenei, ci a prietenului, a fratelui meu Niculae. M-am dus la el, fiindcă nu-mi potolisem încă fierberea sufletului. Mă simțeam ca unul dintre acei robi ai pămîntului despre care îmi vorbea Bălcescu, legați de pămînt, de datoriile vechi de ani. Are dreptate frațele Niculae, îmi spuneam, lanțul oricărei robii trebuie sfărîmat!

În seara aceea la Bălcescu se citeau cîteva pagini dintr-o lucrare nouă pe care o pregătea. Abia târziu, după ce adunarea s-a sfîrșit, i-am spus că vreau să-i vorbesc. Mi-a pus mîna pe braț, cu un gest care îi devenise familiar și mi-a spus :

— Stai pînă pleacă toți.

Am rămas. Își conduse ultimul oaspete. Nu-mi mai aduc aminte cine a fost. Luminările, rămase singure, numai cu mine în odaie, nu mai aveau multă viață. Galbenă, nesigură, lumina lor juca pe pereții între care rămăseseră glasurile, se ciocniseră ideile. Se întoarse. I-am destăinuit totul. Cînd am sfîrșit, m-a întrebat :

— Și ce ai de gînd să faci ?

— Nu știu.

— Și altfel s-ar spune că ești un om care nu ascuți decît de dumneata însuși...

Vorbele acestea le rostise pe gînduri, fără nici un fel de ironie.

— Poți să fugi de acolo, să te desprinzi, să începi altă viață. Doar ai o profesiune frumoasă și plină de noblețe. Oameni ca dumneata sînt puțini. Avem nevoie de ei.

— Și hîrțiile, hîrțiile acelea ?

Parcă prinsese din vocea mea ezitarea, nedumerirea. Flutură din nou mîna încurajator :

— Ce-ți pasă ? Poate lanțurile nu sînt atît de tari încît să nu le putem rupe. De fapt, lanțuri pe care să nu le putem rupe împreună, nici nu există.

Pe urmă continuă cu însuflețire :

— Ai să pleci de acolo. Îți va fi greu la început. Bani... vom găsi oeva... Dacă nu se va putea altfel, ai să stai aici... Trebuie să cauți să-ți eliberezi conștiința, să devii stăpîn pe mintea și pe sufletul dumitale, mă înțelege ?

În anii pe care îi petrecusem la Iorgu, uitasem asprimile și privațiunile vieții studențești de la Viena, dar perspectiva unor noi lipsuri nu mă speria. Un gînd care pînă atunci nu-mi străbătuse prin minte, mă opri să-i spun asta. **N-am** scos nici o vorbă. S-a lăsat o clipă tăcere, tăind brusc entuziasmul lui puțin febril, aprinsa, parcă bolnăvicioasa lui pasiune cu care îmi îmbrățișase cauza, cu care vroia să înceapă răsturnarea lumii, sfătuindu-mă să fac o revoluție în propria mea existență.

— E ceva care te împiedică ?

Fruntea mi se înclină adînc. Tăcerea care urmă fu și mai lungă, și parcă și mai apăsătoare. Îmi era greu, nu știu de ce, dar trebuia să răspund privirii lui calme, brațelor lui încrucișate, obrazului său palid.

— Da. Nici măcar nu știu dacă ea mă iubește...

— De ce să nu-i spui ? Știu că ți-e greu, prietene, să-ți dezvălui

sentimentele. Dar altfel ar trebui să aștepți săptămîni, luni, și veacul nostru e tare scurt. Nu e vreme multă pentru dragoste...

Zile multe după ziua aceea m-au urmărit brațele lui încrucișate, obrazul galben, buzele strânse, ochii reci cu privire calmă :

— Să mă duc acum la ea ?

— De ce nu ? Poate te așteaptă...

O birjă mă purtă mai încet ca niciodată pînă la casa lui Iani negustorul. Ulița era pustie. La porți și peste ulucile înecate încă în iedera ruginie, nu se vedea nimeni. Am oprit trăsura înainte de a intra pe ulicioara Elenei și am pornit-o de unul singur, pe jos. Am deschis poarta, — scîrțîitul ei ușor îmi devenise cunoscut, — și am intrat înăuntru. M-a întâmpinat parful știut de flori bolnăvicioase, care năpădea ântreaga curte și pătrundea pînă în adîncul odăilor. Dormea toată casa ? De pe verandă s-a ridicat o siluetă subțire, care se mișca parcă dănțuind.

— Bună seara.

— M-am gîndit că... poate ar trebui schimbat ceva în îngrijirea domniei tale. Am găsit un alt tratament. Cel mai nou, domnișoară Elena...

A rîs ușurel :

— La ceasul acesta ?

— E atît de tîrziu ?

Glasul meu sunase atît de mirat, încît și-a dat seama că pierdusem șirul ceasurilor.

— Tîrziu. S-au culcat toți, — colo, în odăile din fund. Doar mie nu mi-e somn. Sau poate te așteptam pe dumneata.

— Am să revin mîine...

— Nu vrei să stai ?

O clipă Elena a pierit în casă și a adus o lumînare aprinsă. În

jurul flăcării s-au adunat dintr-o dată fluturi amețiți de strălucirea luminii, gata să se arunce în ea cu nepăsare, să ardă și să se schimbe în fire zburătoare, de scrum.

— Știam că ai să vii.

— Știi ?

— Da. Au trecut două săptămîni de cînd ai fost ultima oară.

— Tratamentul de care ți-am vorbit...

O rîină caldă, umedă, mi-a acoperit buzele.

— Nu mai adăugăm nimic. Crezi că toate astea au vreo însemnătate ? Pînă la urmă tot am să mor...

— Domnișoară Elena !

— Mi-a ghicit-o aici, — și-și apăsă încă o dată palma parfumată pe gura mea — o vrăjitoare țigancă. Mi-a ghicit că am să te întîlnesc și s-a împlinit. Că am să te iubesc, și s-a împlinit și asta. Și că am să mor tînără, foarte tînără. De ce nu s-ar împlini și ultima prevestire ?

I-am sărutat mîna, degetele unul cîte unul, ochii, părul, gura, foarte fierbinte și umedă, mai fierbinte și mai umedă decît podul palmei. Cine mai putea să creadă în secolul al XIX-lea în ceea ce spuneau rătăcitoarele țigănci, în ceea ce deslușeau în liniile palmei ? Un singur lucru era adevărat, că ne întîlnisem, și că o iubeam încă din primele zile. Avea dreptate bătrînul Iorgu, avusese dreptate mai înainte ca eu însumi să-mi fi dat seama.

Gîndurile mi se adunau și se ciocneau nesigure, neliniștite în minte, se învîlmășeau, pînă nu mai rămase nimic din ele, numai senzația mînilor umede și fierbinți, strînse într-ale mele.

Cînd m-am întors acasă, luminarea din iatacul lui Iorgu nu se stinsese, deși era trecut de miezul nopții. Mi-a ieșit înainte. Ii luceau ochii în întuneric. M-a întrebat:

— Ai cîștigat ceva galbeni, băiete ? Iani are sipetele pline de pietre nestemate și de pungi. E un mare bogătaş, Iani. O s-o acopere pe Elenco de sus pînă jos ou aur și ou mărgăritare din insule...

— N-am nevoie de galbenii lui. Nici de ai altuia.

— Galbenii sînt buni și statornici, mai buni și mai statornici decît ochii negri de grecoaică...

I-am răspuns încet, ca să nu tulbur liniștea nopții, dar cu glas șuierător :

— Mi-e dragă Elena și ea mă iubește. O s-o iau de nevastă, unchiule. Pe ea și pe nimeni alta!

Bătrînul Iorgu a ridicat din umeri. Expresia ochilor nu i-am văzut-o, fiindcă tocmai atunci și-a depărtat de față luminarea cu care mă întîmpinase. I-am auzit numai glasul, întii nepăsător, apoi sfîrșind într-un fel de chicotit vesel, de neînțeleș :

— Eu vă binecuvîntez, "numai să vrea și Iani și Elenco cea cu ochii negri-yerzi... Iți las ție toată casa, toate odăile, toate iatacurile. O să-mi țin pentru mine numai o chilioară. Și lada, lada cu comori fără preț v-o dau vouă, la amîndoi...

Cu aceste cuvinte s-a depărtat, lăsîndu-mă în întuneric. L-am strigat zadarnic de mai multe ori. Nu mi-a răspuns și i-am auzit cîteva clipe încă chicotitul pe jumătate vesel și pe jumătate trist.

•

Toamna s-a împlinit, a murit, șt în locul ei s-a arătat iarna. Zăpada

așternuse ulițele și podurile cu alb, săniile alergau vesele, sunînd din clopoței, pînă și nopțile erau strălucitoare. Mi se părea că sînt fericit. Bolnavii, — nu știu de ce se făcuseră mai puțini, mai rari și aveam destule răgazuri pentru mine însumi, și pentru Elena. Cîștigam, cred, mai puțin, — dar cheltuiam mai mult, fiindcă Iorgu nu-mi mai cerea nici un ban, iar blestemata de condică se făcuse nevăzută. De cîteva ori am găsit în dulap jileci făcute din postav fin, așa cum doar cineva cu legăturile negustorești ale lui Iorgu putea să găsească. Purtam haine mai frumoase ca tinerii boieri bonjuriști întorși de la Paris, dar totdeauna sobre, negre sau albastru închis. Hodorogita birjă cu ora dispăruse. Dimineața și seara mă aștepta în fața porții una dintre cele mai frumoase sănii ale Bucureștilor, înhămată cu cai cum nu erau mulți nici în curțile boierești. La început am încercat să nu mă sui în ea, dar caii mă urmau la pas, așa că pînă la urmă trebui să părăsesc gîndul de a mă descotorosi de luxosul echipaj. Prînzul și cina erau mai alese și mai bogate; masa se împodobește cu porțelanuri și cu cristaluri desperecheate dar scumpe, cafele pline cu vin italianesc sau grecesc îmi pîneau însetarea. Nu isprăveam să mă mir, deoarece știam ce mîna strînsă avea unchiu-meu. Acum înțeleg că încercă vădit să mă ademenească și să mă cîștige cu imaginea unei bogății de care putea oricînd să mă lipsească. Atunci însă eram atît de departe de priceperea acestor lucruri, încît după primele zile rni se pîrură obișnuite. Nu eram eu singurul său nepot, băiatul încredințat lui pe patul de moarte de

către biata maică-mea? Viața mi se scurgea între fericirea de a fi cu Elena, discuțiile și pasionantele controverse sociale cu Bălcescu și cu prietenia lui, printre care începusem să mă număr, și casa unchiului Iorgu.

Niculae nu mai deschisese vorba despre dorința mea de a mă scutura "de lanțuri, mărturisită într-o seară de descurajare. Cu toată exaltarea care mă purta pe aripile ei, spiritul meu de observație nu admise de tot. Uneori, felul de a se purta al lui Iorgu mi se părea ciudat; uneori mi se părea la fel de ciudată atitudinea Elenei. Nu primise niciodată să iasă împreună cu mine singură sau cu familia ei la plimbările la care o îmbiam. Mă aștepta în casă, pe înserat, ca și cum ar fi vrut să-și tăinuiască de lume dragostea. Eram și nu eram de-ai casei. Uneori mi se părea că surprind în ochii lui Iani sau ai nevestei sale cîte o sclipire dușmănoasă, grabnic ascunsă, alteori mă priveau parcă duios, cu iubire și recunoștință. Slavă Domnului, sănătatea fetei mergea mai bine, — credeau ei — iar eu uitasem aproape că Elena fusese vreodată bolnavă. Paloarea obrazilor fusese înlocuită de culoare, mișcările erau mai vioaie, vocea mai veselă, și în odaie sau pe verandă gîlgiia adesea rîsul ei. Acele cîteva luni de toamnă tîrzie, apoi primele ploii ale lui noiembrie, iarna geroasă și uscată, mi-au fost cele mai minunate din viață. Orele petrecute cu Elena, din ce în ce mai multe și mai lungi, treceau cu grăbirea minutelor și a clipelor. O părăseam, și pe dată mi se făcea iar dor de ea. Plecam pentru a mă întoarce iar, în casa aceea modestă și simplă în care, sub luciul cu-

răteniei și sub pacea tihnei, răzbăteau nu o dată semnele sărăciei îndurate cu seninătate. În clipele acelea voiam cu înverșunare s-o iau pe Elena cu mine, să o duc în altă casă, mai frumoasă, poate chiar la Iorgu. Jumătatea aceasta de dragoste nu era pentru ea.

M-am hotărât să vorbesc din nou cu unchiu-meu. L-am căutat, dar plecase nu știu unde. Afară era zloată, frig, întuneric. L-am așteptat un ceas, două, trei, plimbându-mă prin biroul luxos pe care nu mi-l dorisem. Când am auzit în sfârșit ușa, am deschis-o pe a mea și l-am întâmpinat:

— Unchiule ! am rostit eu. De data asta vreau să vorbesc eu cu dumneata.

— Te-ai hotărât ? Glasul îi suna aproape vesel.

Lucru neobișnuit pînă atunci, în loc să mă cheme în cancelarie sau în odaia de mîncare, cum se întîmpla de obicei, a intrat el în odaia mea.

— Unchiule, vreau să mă însor cu Elena. Dă-mi binecuvîntarea. Altfel o fac și fără ea... '

Mă așteptam la o discuție furtunoasă, la amenințări, la o altă zvirlire în față a datoriilor mele, dar eram pregătit pentru orice. Iorgu m-a privit curios, lung.

— N-ai decît să faci ce poțtești, mi-a răspuns. Dar repede, înțelege ? Repede ! Mîine. Sau nu, astă seară. Astă seară, auzi ?

A strigat o slugă, nu-mi aduc a-minte care, și i-a spus :

— Caută un muscal, și adu-l numaidecât. Are nevoie, domnul doftor...

Pe urmă s-a așezat lîngă biroul meu, în fotoliul pe care ședea de obicei bolnavii și a început să mă

privească din nou, țintă. Se posomora, peste o clipă prindea să chibotească ușurel și subțire, dar nu-și dezlipea ochii de pe mine. N-am scos nici unul, nici altul, vreo vorbă.

Muscalul a venit, sluga m-a îmbrăcat aproape cu de-a sila, mereu sub ochii ațintiți ai lui Iorgu, m-a împins afară. Am plecat la Elena mai mult ca să-l înfrunt pe moșu-meu, decît cu gîndul de a-i cere chiar atunci să-mi fie soție. Nu mai fusesem niciodată la ea atît de tîrziu, noaptea, atît de pe neașteptate. Mă frămîntam încercînd să înțeleg ce se întîmplase. Iorgu nu se împotrivise. Se împăcase cu gîndul de a mă pierde, de a mă lăsa să zbor de sub aripa lui asupritoare și drăgăstoasă ? Poate. Nu, pînă la urmă, Iorgu avea să se facă om de înțeles, cu toată purtarea lui ciudată. Sania hurducă pe podurile din centru, intră apoi pe ulițele mai mărginașe. Căii se grăbeau, vizitiul — pe care nu-l mai văzusem niciodată — se grăbea ca și cum cineva i-ar fi făgăduit un bacșiș bun, dacă ajungeam mai repede. S-a oprit drept în poarta casei lui Iani. Când am vrut să-i plătesc, n-a primit.

— E plătit, boierule. Și întoarcerea...

— Poate întîrzii.

— Am poruncă să aștept cît tre, buie.

Am intrat în curte, am urcat scările, am ciocănit insistent, pînă cînd a venit cineva să-mi deschidă. Era mama Elenei. M-a privit speriată.

— Dumneata ?

— E ceva deosebit de însemnat. Trebuie s-o văd neapărat pe Elena. Neapărat!

Răsuna în glasul meu ceva care a făcut-o să-mi deschidă ușa cu

toate că n-ar fi vrut. A șovăit o clipă. Ședea în fața mea, cu mâinile date în lături :

— Dacă dorești asta... Să nu-ți pară rău mai târziu.

Am împins-o puțin, și am trecut mai departe. Înăuntru, lumină slabă, puțină. Am pătruns în salonul în care se odihnea de obicei Elena. Fata dormita într-un scaun înalt, îngropată aproape în perne. Pe jos, o carte deschisă. Dintr-o dată mi-am dat seama că ceva e altfel, că s-a schimbat ceva. Elena avea un chip pe care nu i-l cunoscusem, — nespus de palid, cu cearcăne adânci sub ochi, cu buzele învinețite ușor, umflate. Răsufla neregulat.

— Trezește-o ușurel, să nu se sperie. Și să nu rămâi decît foarte puțin. Înțelege ?

Nu înțelegeam. M-am așezat pe una din pernele care zăceau pe jos, 3a picioarele ei, i-am luat mîna palidă, umedă și fierbinte, care odată îmi acoperise gura, și am început să i-o sărut. Cum puteam să o trezesc mai ușor decît în felul acesta ?

— Te-au lăsat înăuntru ! De ce ai venit acum, tocmai acum ?

— I-am spus lui Iorgu că te iubesc. Că nu pot să trăiesc fără tine. Vreau să-mi fii soție, Elena. Împreună n-o să mai existe nimic greu, nimic cu neputință pentru nici unul din noi. Vreau să fii soția mea, Elena !

— Nu trebuia să vii. Nu trebuia să-ți dea drumul înăuntru. Doamne, și cum m-ai găsit ?

— N-are nici o însemnătate. Sau te superi că am venit ?

— E mai bine așa, poate, îmi răspunse după o scurtă șovăială.

— De acum înainte am să te văd mereu, de dimineața pînă seara.

Spunîndu-i acestea, o priveam cu însetare, căutînd pe chipul ei neobișnuitul și neprevăzutul pe care le, simțeam, dar pe care nu știam să mi le explic.

— Lucrul acesta n-o să se întîmple. N-am să fiu niciodată soția ta.

— Elena !

— Niciodată, înțelege ? Nu te uiți la mine ? Nu mă vezi ? Peste un an sau peste câțiva ani am să mă schimb. Voi fi vînată, umflată, cu ochii stinși. Am să mor, dragule, iubitele. Am să mor, nu vezi ?

Aci vocea i se frînse dar pentru puține clipe.

— Ești tînăr, puternic, cu tot viitorul de partea ta, ai toată viața înainte. Pe cînd eu...

Am izbucnit :

— Nu-i așa ! Nu poate fi așa ! Povești, superstiții blestamate ! Vreau să fiu lîngă tine, pentru o mie de ani ! Ascultă-mă, Elena, ascultă-mă !

— Nu. Am să mă urîțesc, o știi. Am să-ți fiu o povară. Privește-mă. Astăzi sînt ca ieri ? Știi tu de cîte ceasuri de strădanie, de cîte zile de odihnă, de cîte sforțări și de cîtă minciună am nevoie ca să pot fi tot atît de vie ca ieri, ca să par așa cum mă știi tu de obicei ?

— Minți !...

O contrazisesem fără să fiu foarte sigur. Spunea adevărul, cel puțin în parte. Acum, văzută pe neașteptate, era parcă alta, schimbată, purtînd pe față pecetea bolii adîne întipărită.

— N-ai să mă mai iubești. Are să-ți fie silă de mîinile mele vinete, de mine întregă...

— De ce să ne gîndim la asta ? Vreau să fii soția mea, orice ar fi, pentru oricît de puțină vreme...

DONE STAN : Zodia Cancerului.

S-a ridicat în picioare, pernele și pledul care o acopereau s-au rostogolit pe jos. M-am ridicat și eu.

— Știi că Iorgu a fost aici acum câteva ceasuri? Are în mâinile lui viața tatălui meu, a surorii mele. Oricînd poate să ne zdrobească. Repetă: Cînd ai venit știai că sînt numai câteva ceasuri de cînd a plecat de aici Iorgu?

— A cerut să te vadă? A îndrăznit?

Îmi răspunse ou tristete, arătîndu-mi tot ceea ce o înconjura, apoi cu un gest vag, cuprinzînd și lucrurile care nu erau aproape de noi:

— Unchml tău Iorgu e stăpîn peste toate astea. Dacă vrea, mîine poate să le vîndă la mezat și să-l bage pe bietul Ianî în prinsoarea datornicilor... Poți să ne mîntui de asta?

— Voi munci. În cîțiva ani n-o să mai ducem lipsă de nimic. În oțțiva ani vom fi liberi de toate datoriile, de toate!

— Nu în cîțiva ani. Mîine.

— Am să mă împrumut.

— Crezi că o să-ți dea cineva bani cu dobîndă? Ție, nepotul lui Iorgu? Știi măcar cine e unchiul tău?

Răsufla adînc, ostenită. Vorbise prea mult. Se așeză din nou în jilțul înalt.

— N-am să fiu soția ta niciodată. Niciodată...

— Atunci...

— Atunci, ce? M-am îndatorat oare eu cu ceva față de tine? Nu-ți oer nimic pentru mine, pentru inima mea, pentru tot ce ți-am dat. Am vrut să fiu a ta, pentru o zi sau pentru un ceas, și atît. Cine îmi tăgăduiește acest drept? Tu? Nu-mi mai trebuie nimic de la tine. Nu te rog decît să pleci. Dacă te mai

văd, am să mor mai repede decît trebuie, mai repede.

Gîfția, pieptu] i se ridica grăbit, neregulat.

— Vrei asta?

Nu, nu voiam asta. Să plec, să o părăsesc astfel, să n-o mai văd... Gîndurile mi se năpustiră în suflet. Și mi-l tulburară, mi-l făcură o apă miloasă. Nu știam să aleg mei unul din ele. N-am rostit decît: „De ce, Elena, de ce?”

— Uită-te bine la mine! Privește-mă, dar cu ochii tăi de doctor, nu de îndrăgostit.

Avea dreptate. N-o văzusem niciodată așa, fusesem orb. Repetă cu o voce necunoscută:

— Vrei să mor? Vrei asta? Iorgu a făgăduit că ne va lăsa în pace dacă n-am să te mai întîlnesc. Vi-sează pentru tine o carieră strălucită, — și zîmbi amar. Ce pot să-ți aduc eu? Tristete și suferință, păreri de rău. Iorgu visează pentru tine o boieroaică, cu nume, cu avere, oare să-ți croiască un loc mai bun în lume.

— Iorgu nu știe ce vorbește, i-am răspuns. E un bătrîn zgîrcit și **nebun**. Am rostit cuvîntul din urmă fără să-i dau toată însemnătatea, în curînd n-or să mai fie ranguri boierești, Elenco. Toți oamenii vor fi la fel. Viața se va așeza altfel, mai drept.

Elena zîmbi amar, neîncrezător.

— Ce-mi pasă mie de asta? Și așa n-am să mai fiu pe lume.

— Nu-i adevărat! Spui prostii, ești o copilă, o adevărată copilă...

— Trebuie să pleci. Trebuie să pleci. M-am hotărât. Dacă vrei să mai trăiesc, lasă-mă... Nu, nu vreau să mai știu **de** tine, nu mai vreau să știu...

Vorbea într-un delir pe care nu-l stăpîni.

M-am îndepărtat de ea ca și cum ne-am fi rupt unul de altul. Vorbise ou încăpăținare. Poate era mai bine să aștept pînă cînd lucrurile se vor schimba, pînă cînd ea însăși se va liniști. Vremea aduce, gîndean, pace și chibzuință mai multă în sufletele oamenilor.

Din pragul odăii m-a mai chemat o dată. M-a îmbrățișat strîns, strîns de tot.

Dincolo, în tinda neluminată, mă aștepta o umbră. Crezui întîi că era mama Elenei, dar era doar Iani.

— N-ai să mai vii pe la noi, boierule, îmi spuse negustorul cu voce tristă.

— Nu, kir Iani. Cel puțin o bucată de vreme. Așa vrea duca Elena.

— Da. așa vrea Elenco. E mai foine. Ea tot...

Se întrerupse și-mi deschise ușa. Am bîjbîit cîteva minute prin întuneric, căutînd să ocolesc băltoacele făcute de topirea zăpezii murdare, pînă m-a ajuns o umbră care cunoștea locurile mai bine. Era tot kir Iani.

— A spus Elenco, îmi șopti, a spus să nu mai vii pe aici, boierule, pînă nu te-o chema ea. Dacă o iubești cu adevărat, a spus, așa să faci. Dar cînd o să te cheme, să vii de grabă, să alergi, să zbori, oriunde-ai fi...

De zile întregi nu ieșeam din oasă. Mi se aducea mîncarea; de cele mai multe ori farfuriile rămăneau neatînse. Afară ninge și ploaia, ploaie și zăpadă amestecate, de dimineață pînă seara. Vedeam cu nepăsare cîțiva bolnavi, apoi mă afundam iar în cărți, mai mult ca

să-mi treacă vremea. Mi se scîrbitise de toate; pînă și știința mea mi se părea zadarnică. Cu luciditatea pricinuită uneori de o mare cădere, deslușisem dintr-o dată râul de care suferea și se stîngea Elena. Un rău fără leac. Ei nu-i puteam vindeca trupul, iar sufletul i-l tulburasem, făcîndu-l să înțeleagă toată cruzimea unei vieți sortite să se risipească. Atunci la ce bun să mă zbat, să dau consultații, să prescriu lungi rețete de nevricale, de ipohondrie, de gută pentru cei oare avuseseră parte de toată bucuria și îmbuibarea pămîntului? Ca să mai sporească comoara de galbeni din lada lui Iorgu?

Așteptam în fiecare zi să mă cheme Elena, sau să se întîmple ceva neobișnuit, care să mă scoată din amorțeala în care mă cufundasem. De cîteva ori am trimis răspuns bolnavilor mai simandicoși care mă căutau, că nu sînt acasă. Mi-era silă de oamenii aceștia cu bani, bolnavi de plictiseală, de îmbuibare sau de atîta somn și odihnă pe divane. Pentru asta învățasem?

De cîteva ori am auzit, ziua și noaptea, pașii ușor tîrșiți, cunoscuți, ai unchiului Iorgu. De dincoace de ușă i-am pîndit răsufarea bătrînească, am așteptat să ciocănească pentru a-i striga că nu vreau să-l primesc. Stătea tăcut cîteva clipe de partea cealaltă a ușii, ascultînd și el, fără să se miște, pe urmă pleca la fel cum venise.

Am primit și cîteva scrisori, strecurate pe sub canat sau aduse odată cu mîncarea. Pe cele cu scris necunoscut pe plic, nu le deschideam. Nu știu cît trecuse, cînd am primit un apel, dar nu de la Elena. „Frate, avem nevoie de tine pe dată. Știu că ai fost lovit, dar nu trebuie să

te pierzi. Doar nu sîntem numai noi pe lume. Nu dragostea pentru o femeie, fie ea oricît de minunată, e totul. Vino, e o viață tînără în primejdie". Mă chema Nicuiae Bălcescu. Mi-am urnit cu greu picioarele, mi-am îmbrăcat haina de iarnă și m-am dus. Ploaia se amesteca tot mai mult cu zăpada. Se făcea frig. Avea să ningă iar. Nicuiae m-a îmbrățișat.

— Ai venit ?

— Am venit, frate.

— Mi-era teamă că n-am să te mai văd. Curînd, poate, plec în străinătate. În Franța...

— De asta m-ai chemat ?

Mi-a privit nepăsarea fără să se întristeze.

— Să mergem.

Ne-am înfundat pe ulițe pe care nu le cunoșteam, de care nici măcar n-auzisem, Case din ce în ce mai mărunte, mai povîrnite, străjuite de curți noroioase. Ulițe tot mai strîmbe, tot mai cotite, case tot mai sărace...

— Și aici trăiesc oameni ?

— Mai cu seamă aici, prietene. Nu știai ?

M-am rușinat de iatacul meu împodobit cu covoare, de biroul și de biblioteca mea, aduse de la Viena, de largile mele ferestre, de saloanele boierești pe care le frecventasem. Coboram spre Dîmbovița, condus cu pas sigur și grăbit de frațele Bălcescu. Cît am mers, și mai înainte, cînd ne-am văzut, nu-mi spusese unde ne ducem și pentru ce. În fața uneia din case ne-am oprit. Am pătruns în curte, apoi într-o odaie a cărei ușă se deschidea de-a dreptul afară. De pe picioarele noastre se scurgea ploaia și zăpada. Am întreat din ochi de ce am fost adus aici. Mi-a făcut un

semn. În fund, pe pat, sub un maldăr de velințe vechi, abia zărindu-i-se doar capul, zăcea un copil. Am crezut că are zece ani. Avea paisprezece. La picioarele lui alți doi, mai mici, înghesuindu-se săfacă loc bolnavului. În picioare, așteptîndu-ne, tatăl și mama. Nu era în odaie nici frig, nici cald, geamurile și pereții erau aburiți ca în odăile în care trăiesc, în care mănîncă și dorm oameni, în care se fierbe mămăliga și ciorba, în care se spală, pe vreme rea, rufele puține ale familiei.

— De cînd e bolnav ?

Mi-a răspuns mama, o femeie ostentivă și stoarsă de munci.

— Zace de cîteva zile cu fierbințeli. E cînd lac de apă, cînd rece ca gheața...

Ca să-] cercetez, a trebuit să-l dezbrac, îngrijisem destul de puțini copii, dar nu uitasem ceea ce învățasem la Viena. Era la fel ca unul dintre cei pe oare îi asistasem în timpul stagiilor, la spitalele pentru săraci din capitala Imperiului, numai că nu avea părul galben și ochii albaștri ai nemților. Am aplicat metoda de examen a lui Laennec, ascultarea și percutarea trupului bolnav. Răsuflarea era slăbită și schimbată la jumătatea pieptului,, în partea stingă. Cînd îl ciocăneam, cu degetul suna mai plin. Era o răceală puternică, o fluxiuone pulmonară cu tuse. Mă îngrijora apatia, copilului, miinile și picioarele lui subțiri ca bețele, pielea fierbinte și uscată. Nu știam dacă avea să poată rezista bolii, dar eram dator să încerc totul.

— Aveți cearceafuri curate ?

Abia după ce am pus întrebarea. mi-am dat seama că nu aveau nici un fel de cearceafuri, că nu avu-

seseră niciodată. Peste scîndurile patului era aşternută o rogojină, apoi o veliriţă aspră peste ea. Căpăţîiul umpiut cu paie foşnea uşor. Am mîzgălit cîteva cuvinte pe o bucată de hîrtie ruptă din carnetul care nu mă părăsea niciodată, şi am dat-o tatălui.

Peste un ceas, timp în care stătu-sem tăcuţi şi zgribuliţi pe singurele două scaune din odaie, lîngă copilul care se z-vîrcolea, bărbatul s-a întors cu un pachet în care se găsea rufărie curată, spirt, cîteva sticlule cu doftorii. Mama s-a ivit încărcată cu un braţ de lemne, şi focul a prins să troznească şi să scoată fum. L-am dezbrăcat încă o dată pe copil şi l-am înfăşurat din cap pînă-n picioare în cearceafuri muiate în spirt îndoit cu apă. Singurul lucru pe care îl aveam de făcut era să lupt cît puteam împotriva căldurilor, să înviez circulaţia amorţită, să combat, dacă se putea, inflamaţia plămînilor şi a căilor de respiraţie. Oboseala, încordarea, grija pentru izbîndă, teama că totul e pierdut — îmi erau mai necesare ca apa sau ca aerul, fiindcă mă trezeau treptat din nemişcare şi mă făceau să fiu iar om. Simţeam cum mă curăţ de sfaturile lui Iorgu, de atingerea galbenilor, cum mi se toceşte ascuţişul durerii pricinuite de despărţirea de Elena. Sufereau atîţia, chinuri de o mie de ori mai groaznice decît ale mele, fără să aibă altă vină decît aceea că s-au născut în lumea noastră.

— Mai crezi în zădărnicia ştiinţei, frate ?

întrebarea lui Niculae n-avea nevoie de răspuns. Ore întregi am vegheat, schimbînd cearceafurile uscate grabnic, dîndu-i copilului doftorii cu lingura, întorcîndu-l ca să

răsufle mai uşor, ajutat de mama băiatului. Intr-un ungher veghea şi Bălcescu, vorbind în şoaptă cu tatăl copilului. O dată, — nu-mi amintesc la ce oră — s-a apropiat de mine şi mi-a spus, arătîndu-l pe tată.

— E unul dintre cei mai buni oameni ai noştri. E din frăţia noastră. Trebuie să-l ajuţi, pricepi?!

— Crezi că are vreo însemnătate cine e tatăl bolnavului ? l-am întrebat.

— Nu, mi-a răspuns. Dar cine e bolnavul, crezi că are vreo însemnătate ?

— Un copiii ca oricare altul.

— Ştii cum s-a îmbolnăvit ?

Am ridicat din umeri.

— Il însoţeşte pe taică-său la tăbăcărie. Cară pieile ude, le bagă şi le scoate din apa îngheţată... Cum dă iarna se îmbolnăvesc şi mor o mulţime de ucenici din aştia...

— Lucrează de la zece ani ?

—• Are treisprezece sau paisprezece. Ţi-ai fi închipuit ?

Tocmai atunci bolnavul începuse să se z-vîrcolească din nou şi mama îşi frămînta, istovită şi stoarsă, minile. M-am întors la copil, şi n-a mai trebuit să dau nici un răspuns.

Spre dimineaţă căldurile începură să scadă, pielea se făcu mai puţin aspră şi uscată. l-am dat să bea lapte în care am picurat doftorii întăritoare pentru inimă, dintr-un faimos elixir prescris de medicii vienezi. N-am folosit laudanum, fiindcă pe atunci credeam că somnul scade puterile de împotrivire la rău... Poate cu asta am greşit, dar cu celelalte sînt sigur şi acum că făcusem tot ceea ce ştiinţa şi puterile mele îmi îngăduiau. Se luminase de ziuă cînd am plecat împreună cu Bălcescu, după ce mai înainte dădusem mamei cîteva sfaturi. Odată

cu noi a plecat și tatăl băiatului bolnav. Nu dormise de două nopți decît pe furate, și ziua muncise douăsprezece ore.

— Ar trebui să te odihnești și dumneata. Să nu mergi la lucru azi...

— Vrei să-l zvîrle afară ?

— Oare o să se facă bine ? îndrăzni să mă întrebe lucrătorul. Știți, dimineața o porneam amîndoi la lucru...

I-am dat asigurările obișnuite, dar cu o voce mai caldă și i-am făgăduit că mă voi întoarce peste cîteva ore. Drumul ne-a dus, pe mine și

pe Bălcescu, pînă la malurile înghețate ale gîrlei. Peste noapte gerul neașteptat o înghețase, doar în mijloc se mai zărea curgînd un șuvoi de apă murdară, tulbure și verzuie. Un abur ușor se ridica pe fața apei și plutea în urma șuvoiului, întîrziind. Acolo unde se opriseră trunchiuri putrede de sălcii, apa se rotea ușor, ca și cum n-ar fi vrut să pornească mai departe pe un drum necunoscut.

•— Te duci să te închizi din nou în biroul tău ? m-a întrebat Bălcescu.

. — Nu, i-am răspuns.

revelare autobiografică 1

De câteva ori, în cursul timpului, s-a format în mine dorința de a nota împrejurările vieții mele. Prins de multe alte treburi, plănuiind mereu lucrări științifice și literare și realizând pe unele din ele, n-am găsit niciodată răgazul unei narațiuni ca aceea pe care doresc s-o întreprind acum. O povestire autobiografică cere nu numai un timp sustras sarcinilor prezente, dar și un fel special al timpului, o vacanță, un interval în care să nu te simți solicitat de obligații mai urgente. Condițiile acestea mi se par acum împlinite. De când m-am înapoiat de la Belgrad, trăiesc aproape fără planuri de viitor. Las vremea să se scurgă. Mă scufund mereu în vremea care s-a scurs. Când eram copil și-I auzeam pe tată-meu povestind evenimente care se întâmplaseră cu treizeci sau patruzeci de ani în urmă, resimțeam un fel de amețelă. Profunzimea timpului îmi așeza o ceață pe minte. Astăzi călătoresc cu ușurință pe drumurile trecutului; fantomele lui îmi sînt familiare, uneori le evoc de mai multe ori pe zi.

Am împlinit cincizeci de ani. Sînt un om de statură potrivită. Am o structură fizică echilibrată, dar nu prea rezistentă. După ce, în prima tinerețe, am trăit în sentimentul

*) Redactat în 1948 sau 1919. în manuscris, fără titlu. Inedit.

puterii mele, pe la treizeci de ani am început a crede că voi muri tuberculos. Sănătatea mi-a revenit apoi într-un regim care nu tolerează excesele. Sînt brun pe fond palid, dar nu livid.

Încă din adolescență, ba poate chiar din copilărie, m-a surprins alternanța dispozițiilor mele. Predomină însă melancolia, dar nu placiditatea, cu unele izbucniri de violență. O societate restrînsă și aleasă îmi face plăcere. Mulțimea în jurul meu mă obligă însă să mă refugiez. Mă asociez cu ușurință, dar nu cu oricine. Îmi este necesar climatul stimei reciproce. Sînt foarte sensibil la ofensă și vexațiune.

Toți oamenii din familia mea au cultivat sentimentul mîndriei personale, vizibil în portul înalt al capului, în impunerea distanțelor necesare. Nu sînt totuși un om orgolios și ermetic. Mă deschid cu ușurință, uneori cu naivitate, pentru că îmi place să stabilesc relațiile cu ceilalți oameni, pe claritate.

N-am nici morgă, nici pretenții. Sînt un lucid modest.

Am simțămîntul viu al limitelor personale, pe care nu caut să-I acopăr nici altora, nici mie. Trăiesc deci sentimentul unei injustiții comise împotriva mea, atunci cînd mă izbesc de înfumurarea altora. Efortul meu spre limpezime și simplitate mi se pare că-mi dă dreptul a-l cere și

tiidoi* visimi • ludor vianu • iudor vianu

altora. Mă înveninează deci insolenta și stupiditatea. Împotriva acestora am dispus multă vreme de arma tăioasă a disprețului. Am căutat însă să combat defectul unui caracter disprețuitor. Progresele experienței cred că m-au făcut mai tolerant, mai înțelegător, mai calm, dar nii-au diminuat în același timp temperamentul. S-a dezvoltat în schimb ceea ce era în mine pasivitate, perplexitate a voinței, oarecare lene fizică, un fel de tristețe răbdătoare, căderi repetate în mohoreală și negațiune. Totuși, în societatea copiilor mei, a unor oameni tineri sau a unor prieteni pe care îi cunosc bine, pot fi vesel, spontan și chiar copilăros. Disprețuiesc emfaza, gesturile patetice, cuvintele răsunătoare. Ara totdeauna grijă să cobor vocea cu un ton. Când mi-am dat seama că am un glas cam prea plin, am început să vorbesc mai stins. În cariera mea profesorală, când am observat că am oarecare tendință spre oratorie, m-am constrins la expunerea rece și tehnică.

Deși am un sentiment viu al onoarei, nu-l manifest decît în momentele de criză. Nu-mi aleg niciodată partea leului. Cedez totdeauna primul loc. Mă așez în rîndurile mai îndepărtate. Nu reclam marile bunuri ale vieții și distincțiile, iar cînd mi s-a întîniplat să cadă în lotul meu, m-am hotărît cu destulă ușurință să mă despart de ele. Nu sînt de loc aprig la cîștig. Am un fel de dezinteresare materială, în care mi se pare că deslușesc iubirea bunurilor pe care le resimt superioare, a unei vieți simple, fără eforturi, făcută din bucurii firești, poate și o comoditate care dezarmează voința

de a le menține. Deși nu-mi place să extind și să aglomerez sfera bunurilor mele, nu sînt poate lipsit de egoism. Am oarecare tendință spre lăcomia gastronomică. Îmi iubesc lucrurile, cărțile, tablourile, casa. Banii nu-mi curg printre degete; dar nu le sacrific nici una diu plăcerile mele temperate. Sint cu desăvârșire lipsit de ferocitate. Îmi apăr prost interesele. Duiosia pe care mi-o provoacă tinerețea mă îndeamnă să încerc a o ajuta și a mă deschide ei ca un camarad fără pretenții. Cultiv prietenia. N-am pace pînă cînd nu-mi spun cuvîntul meu și nu fac gestul în favoarea prietenului căzut în nenorocire. Frica, lașitatea, poltroneria mă umplu de oroare. Acord însă prietenia mea cu greutate. Am putut părea deci adeseori indiferent, pentru că legătura eu oamenii îmi impune mari exigențe. Nu sînt senzual, dar sînt erotic, în tinerețe, mă îndrăgosteam în Eiecare zi. Bunăvoința și credulitatea mea puteau să transfigureze pe oamenii cei mai ordinari. Am avut multă vreme o tendință ridiculă spre idealizare, ceea ce a provocat, ea un remediu, dezvoltarea spiritului ironic, ba chiar asprimea cinică. Mi se întîmplă să întrebunțez cuvinte grosolane, să sfișii cu brutalitate vîlurile colorate și să demasc bestialitatea. Mintea mea pare a nu suporta iluziile. Dar, pe de altă parte, am oarecare aplicare spre misticism, spre tehnicile magice și o sensibilitate religioasă, în forma revirimentului interior, a căderii și a regenerării, a fervoarei și a elanului. Toată viața mea m-am rugat, deși religiozitatea mea a rămas totdeauna puțin organizată.

închinare

Stau și-mi privesc copilul. Viața care se deșteaptă în el este grațioasă și curată. Are atitudini de tînăr animal, observat în culcușul lui. Ochii îi sînt atît de limpezi, încît mi se pare a putea privi prin ei în fundul veacurilor. Abia știe să spună cîteva cuvinte, dar în toată expresia figurii citesc pecetea spiritului, suflarea lui Dumnezeu jilavă încă pe huma moale, plăsmuită desăvîrșit de mîinile lui. Îmi ascund fața în mîini și mă duc departe cu gîndul, departe în viitorul lui, în trecutul meu. Dar de ce deodată această duioșie, această durere care se zvîrcolește în sufletul meu? De ce acest val care se umflă în mine și se sparge de stînci nevăzute? A, suferințe ale omului, slăbiciuni și înfrîngeri, umilințe nemeritate, aspră tortură a nedreptății, chin mai cumplit al nevoii vecinie nesătule, mereu la pîndă, pururi înarmată! Ce gust amar mi-a lăsat viața! Dar toate aceste dureri ale omului nu le primim, Doamne, de la creatura ta necuvîntătoare și singu-

ratică, nici de la fiarele nevinovate, nici de la acești plopi tremurători în fereastra mea. Cînd durerile vieții ne-au copleșit, cîntăm prietenia animalelor și a pădurilor. Omul este dușmanul cel mai mare al omului, tovărășia lor pentru a se înjunghia mai bine, asuprirea celui mai puternic, ura celui mai slab"). Dar în nesfîrșitele atentate ale omului împotriva omului, o singură clipă de pace, aceste zori care mijesc la începutul vieții. Copilul este omul înaintea vieții sociale. Numai privindu-l pe el, putem să ne facem o închipuire despre copilăria în paradis a lumii. Și dacă n-ar exista copii, dacă n-ar exista această singură clipă spirituală și pură, viața n-ar merita să fie trăită. Copilul justifică și izbăvește lumea. Privindu-te pe tine, copilul meu, m-am hotărît să mă gîndesc mai cu dinadinsul și să dau o ordine amintirilor mele din copilărie, pentru a recîștiga propria mea imagine din vremea cînd nu eram rău și nimeni nu era nedrept cu mine. Tu, rămîi acum așa, înflorește în paza nopților tale, sub sclipirea rece a stelelor.

Mai 1935

ijreviar

Este arta o mîngîiere? Grozav mi-e teamă că nu. Ostenit de muncă, asediat de griji sau de necazuri mai mărunte, mi s-a întîmplat adeseori să caut refugiul artei. Balsamul ei mi s-a părut că vindecă rănilile mai ușoare. Mi-am dezvelit fruntea în fața adierii ei răcoritoare. M-am odihnit o clipă în umbra și liniștea ei. Dar, cînd o mare durere s-a abătut asupra mea, atingerea artei mi s-a părut nelegiuită și profanatoare. Durerea mea încreme-

nită dorea să rămînă singură. Voluptatea artei devenea un blestem și o sfidare. Poți să vorbești celui strivit de rosturile și așezările lumii despre farmecul și splendorile ei? Arta o fensează adeseori durerea umană. Reprezentarea acesteia în artă pare că nici nu bănuiește suferința vie a ranei sîngerînde. Nu, pentru acel care a coborît în abisul durerii, arta nu mai este o mîngîiere.

•

Cîntecul bun este tovarășul muncii. Să lucrezi liniștit și regulat, în

* Conform dactilografei nerevizuită de autor. Manuscrisul lipsește.

tudor Tianu • tudor vianu • tudor vianu

acord cu tine și cu acel mic folos pentru alții, care alcătuiește conștiința bună a muncii, să-ți simți puterile acordate armonios și să asculti cîntecul care se însoțește cu efortul ta prielnic și ușoară, iată partea cea mai bună a fericirii noastre.

Beethoven e uman, adine uman. Wagner e suprauman, eroic. Mozart e angelic. Bach este divin. Iată ierarhia ontologică a celor mai de seamă creatori muzicali ai culturii noastre.

Interesul tineretului pentru literatură provine din nevoia lui de viață. Interesul pentru literatură se menține cu vivacitate atîta timp cît durează epoca de descoperire a vieții. În epoca maturității, literatura nu-ți mai poate descoperi viața. Ea poate cel mult s-o divulge.

Arta nu este aliata durerii omenestii. Ea este tovarăsa bună a fericirii. În tinerețea noastră ne simțeam uneori îmbătați de bucurii atît de vaste și de covîrșitoare, încît numai spațiile imense ale unui Beethoven sau Shakespeare puteau să le cuprindă și să le adăpostească.

Omule, ești un cetățean liniștit, ești avocat, medic sau profesor, îngrijești de copii și casă, plătești impozite, citești gazete, votezi la Camera și la Senat și abia dacă îți dai seama că pe buzele tale stă vecinie gata să nască un imn și că, în sufletul tău, vibrează delirul lui Corybant.

Beethoven este ilustrația muzicală a dialecticei hegeliene. Sensibilitatea lui se dezvoltă prin antiteze și su-

gerează identitatea profundă a contrariilor : durerea în fericire și fericirea în durere.

Heraclit a spus că totul merge. Cui aceeași dreptate s-ar putea spune că totul stagnează și că, scăpate din mîna Creatorului, evenimentele lumii vin să îngroașe imensele depozite moarte ale trecutului iremediabil.

...Orfeu, semi-zeul mîngîierilor. Eliberînd pe Eurydice din Infern, el ne învață că nimic nu efcă împietrit în lume și că totul se p'jate întoarce în pasta moale a posibilităților. Dar Orfeu pierzînd pe Eurydice...

X. îmi spunea că oridecîte ori a fost obiectul unui atac al răutății sau prostiei, un cîntec tainic de jubilație vestea trăinicia substanței lui intime.

Vizitînd acum cîțiva ani Ospiciul din S. am înțeles în ce constă cazul patetic al nebunilor, adevărați martiri ai inteligenței, victime ale marilor riscuri pe care și le-a asumat speța noastră angajîndu-se pe căile gîndirii.

M-au interesat totdeauna ratații,, veleitarii, provincialii nenorociți, oamenii din umbră, naturile secrete» toate acele larve obscure ale fantasmiei, în care mi s-a părut a recunoaște materia primă a genialității.

Spiritul teoretic a devenit una din marile calamități ale omenirii moderne. Atît de mult a avut de suferit lumea de azi de pe urma principiilor abstracte, încît, pentru a-șt tîmădui rănilile, ar trebui să se de-

tudor vianu • tudor viaiiii • tudor viaiiii

creteze că, timp de mai multe decenii, nu mai are dreptul să se exprime în teză generală și că nu mai este îngăduită nici o comunicare scrisă sau verbală care ar putea contrazice cunoștința unui fapt particular și precis. Delirul teoretic trebuie neapărat înăbușit, dacă omenirea vrea să-și cruțe multele suferințe care o mai pot aștepta.

•

Omul de cultura știe că o abstracțiune este o aproximație, o plâsmuire "a inteligenții care elimină multe din faptele pe care pretinde a le reprezenta. Semidoctul își închipuie că

abstracțiunea este un fapt și că ea poate fi invocată cu siguranța cu care ne referim la obiectele experienței.

•

îmi spui, iubite tinere, că vremii noastre îi lipsește credința. Mie mi se pare că vremea noastră ar avea nevoie și de puțină îndoială. Lui Dumnezeu nu-i poate fi neplăcută o inimă care se fringe.

Suferințele oamenilor nobili iau totdeauna forme generale. Oamenii nobili sînt conștiința îndurerată a Universului.

tudor t i rma • tudor vianu • tudor vianu

al. dima

primii ani

Mă străduiesc să evoc cei dinții ani ai lui Tudor Vianu la catedra facultății de litere și filozofie, ani ce coincid cu trecerea mea — ca student — pe la aceeași facultate. „Profesorul” — cum îi spuneam încă de pe când nu dobândise oficial această calitate, expresie ce caracteriza perfect ținuta sa tipic academică — venise, nu de multă vreme, de la Tübingen, unde-și trecuse, după cum se știe, doctoratul în 1923, cu teza despre problema valorificării în poezia lui Schiller. Conducătorul catedrei care purta titlul „sociologie, etică, politică și estetică”, reputatul profesor, D. Guști, ctitorul sociologiei la noi, îi încredințase un seminar de estetică în vederea creerii ulterioare a unei conferințe și a organizării învățământului noii discipline la Universitatea din București.

Numele lui Tudor Vianu ne era, pe atunci, cunoscut cu prilejul publicării primelor sale poeme în „Viața nouă” (1916) ca și, mai ales, din articolele și cronicile de idei ce semna în „Ideea europeană” (1919) și „Sburătorul” (1919) și care-l impuseseră, de îndată, ca un mînuitor de idei de primul ordin.

Am așteptat, cu interes, apariția noului profesor la seminarul ce se ținea în vechea clădire a facultății de litere și filozofie a cărei intrare se afla, în acea vreme, pe strada opusă celei de azi. I-am urmărit curioși, împreună cu ceilalți colegi, silueta zveltă și eleganța vestimentară

și spirituală cu care urca treptele facultății și se îndrepta spre mica încăpere a seminarului. Ne-a salutat sobru, a fluturat deasupra noastră o privire sever învăluitoare, dar și plină de grijă pentru învățăceii tineri ce-i avea în față și, fără introduceri costisitoare și lungimi metodologice, a pătruns direct în subiectul cursului, întrucît ne comunicase de la început că nu vom lucra într-un seminar propriu-zis, ci vom asculta de fapt o expunere teoretică și sistematică despre care voi vorbi de îndată.

Primele lecții ale lui Tudor Vianu au provocat — îmi amintesc cu deplină claritate, impresia — nu numai o stimă profundă și temeinică, ci și un fel de admirație vecină cu o oarecare teamă, expresie a disproporției dintre știința profesorului și puținătatea cunoștințelor noastre în materie de filozofie și estetică. Dascălul venea de la studii grele, parcursese cu pași rezezi și în scurt timp direcțiile fundamentale ale filozofiei germane de la Kant și Schiller și pînă la psihologia individuală, socială și cea a popoarelor, la modă pe acea vreme, ca și curente de axiologie care porneau de la Rickert și se ramificau tot mai mult pînă după cel dinții război mondial. La toate acestea se adăuga o serioasă experiență în domeniul istoriei artelor și literaturii, a teoriei și a esteticii generale și speciale, ca și un limbaj filozofic și estetic cu care noi, bieți ucenici, eram puțin obișnuiți. Multă vreme a stăruit teama de care vorbeam, de fapt respectul pentru personalitatea și știința adîncită a profesorului. Ea a creat între noi și el o distanță care s-a perpetuat toată viața, și atunci cînd foștii studenți au urcat ei înșiși treptele catedrelor învățământului superior sau ale celui secundar. Simțeam că nu trebuie să identificăm în Tudor Vianu pe un oarecare profesor învățat, ci să recunoaștem — în ființa lui — o expresie tipic cristalizată a unui stil academic ce avea totuși

fudo i* Tîanu • tîldor vianu • tudor vianu

unele trăsături ciudate, pe care aş dori să le descriu aci. Profesorul, prin ţinuta sa fizică şi spirituală deopotrivă, îşi înalţa personalitatea pe un fundal de umanitate autentică şi generoasă, ascunsă sub o aparenţă rigidă, care era în fond decentă şi respectarea solemnă a oficiului său didactic. Năzuind a-şi transmite amplexele lui cunoştinţe, profesorul înţelesese că nu-şi poate realiza ţelul decât pe calea emotivităţii fine şi, aş spune, reţinute, cu tact. Simţeam că nu ne aflăm în faţa unui gheţar de idei, ci — dimpotrivă — a unui focar solar înfrînat în expansiunea lui naturală.

Tudor Vianu era departe de oratoria de catedră sau de sentimentalismul demagogic al unora dintre colegii săi, dar — tocmai prin aceasta — se apropia mai mult de intelectualii în formaţie. Consonanţa dintre cei mai buni studenţi ai săi şi profesor era discretă şi distinsă. Nu ne-am fi gândit vreodată că am putea sta de vorbă cu Tudor Vianu ca între oameni obişnuiţi şi totuşi, într-o bună zi, profesorul a început să se intereseze de noi, ne-a invitat acasă la el, în biroul său de lucru din piaţeta din preajma Institutului de istorie literară de aici, şi dintr-odată s-au deschis ferestrele spre un suflet pe care întreaga înfăţişare fizică şi spirituală a omului nu-l exprima cu adevărate.

Cunosc pe un Tudor Vianu care se apropia de studenţii lui pînă la durerile cele mai intime, care a trăit — cu sinceritate — clipele cutremurate ale dramei lor personale şi le-a sărit în ajutor nu numai cu vorba şi sfatul, ci şi cu fapta. Cunosc studenţi cărora ie-a salvat sănătatea şubrezită şi pe care i-a urmărit ani întregi, pînă au ieşit la liman şi au urcat treptele unei vieţi mai aşezate.

Să revenim însă la cursurile şi seminarile profesorului.

Cel dinţii curs pe care l-am auzit, cel din 1925—1926, şi care coincidea cu cel dinţii an al său de profesorat ca... „asistent”, a desfă-

şurat amplu temele pe care avea să le publice chiar în acelaşi an, sub titlul „Dualismul artei”. Punctul de plecare era tot concepţia tipologică pe care o identificase în Schiller — „poezia naivă şi sentimentală” — şi care continua renumita polemică dintre „antici şi moderni”. Tudor Vianu adoptase de pe atunci nu optica istorică, ci pe cea tipologică şi, în prelegeri strict organizate şi profunde, cu analize şi sinteze ce se succedau cu limpezime metodică, desfăşura o impunătoare privelişte de idei ce a rămas în amintirea studenţilor de altădată, cu o stăruinţă aproape uimitoare. Am comparat cartea ce publicase cu prelegerile vii pe care le audiasem şi, identificînd în cea dintîi puritatea şi marea claritate a expunerii, n-am mai regăsit, fireşte, emoţia subtilă ce învăluia ideile şi pe care o susţinea oral „acţiunea discursului” profesoral, învăluit într-o vagă ceaţă a sensibilităţii sale.

Aş vrea să mai evoc seminariile ulterioare ale lui Tudor Vianu după ce ajunsese conferenţiar, calitate în care a trebuit să rămînă multă vreme, spre ruşinea oamenilor ce conduceau, pe atunci, Universitatea. Temele aparţineau literaturii clasice şi îmi amintesc dintre ele, pe cea consacrată renumitei cărţi a lui Croce „Estetica, ştiinţă a expresiunii şi lingvisticii generale” şi pe cea dedicată capitolelor de estetică din cartea lui Schopenhauer despre „Lumea ca voinţă şi reprezentare”. Asistam mulţi studenţi la aceste seminarii, poate pînă la 200, în amfiteatrul Bălcescu sau Odobescu. Se analizau textele, într-un cadru strict limitat metodologic, cu grija expunerii fidele a cuprinsului lor, dar şi ca puncte de plecare pentru dezvoltări larg-instruative. După o rezumare atentă a cuprinsului capitolului respectiv urmau asociaţii de idei, numeroase şi de multe ori scripitoare, la care participau — cu pasiune — studenţii cei mai buni ai seminarului. Ne manifestam liber şi profe-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

sorul nu intervenea decît în rare cazuri pentru a marca poziții și pasuri de idei. În schimb, „concluziile” expuneau cele mai prețioase rezultate ale discuțiilor într-o formă ce nu mai îngăduia nici un fel de revenire. Ideile finale se cristalizau într-o armătură de neclintit.

Am avut cu toții, foștii săi studenți ca și cititorii lui de totdeauna, studenți perpetui ei înșiși, impresia

că prin cursurile, seminariile și apoi cărțile ce le concretizau, se exemplifică definiția creației teoretice însăși, cu întregul ei orizont axiologic.

Tudor Vianu a fost și a rămas; unul din marii dascăli care a știut să făurească pentru studenții timpului său și pentru cercetătorii de mai târziu atmosfera necesară edificării unei culturi filozofice și științifice,, cu adevărat autentice.

edgar papu

profesorul

Foștii studenți și toți cei ce au primit inițierea științei de la profesorul Tudor Vianu, de orice vîrstă ar fi, și chiar despărțiți între ei prin generații, își recunosc de la prima întîlnire fraternitatea, își surprind trăsături comune, se caută unii pe alții și încearcă o mare încîntare cînd se găsesc, comunicîndu-și cu emoție gîndurile întreolaltă, în climatul uneia și aceleași patrii intelectuale. Trăsăturile comune care-i leagă se precizează în același cult al erudiției temeinice cu orizonturi multiple, în aceeași vibrație față de orice expresie a frumosului, în aceeași pasiune pentru spiritul exactității și al clarității sau pentru subtilitatea reflecției, în același respect entuziast față de demnitatea minții omenești. Iată cît de intens se poate continua și cît de nestîns poate dăinui de-a lungul deceniilor focul același torțe, transmis din mîna unui magistru cu adevărată chemare. Toc-

mai asupra acestei chemări s-a ivit prilejul, din nefericire postum, de a-mi împărtăși gîndurile.

Cine l-a cunoscut, cu anevoie poate face abstracție de întreaga personalitate a acestui om, personalitate complexă și multiplă, care a strălucit în cele mai variate domenii ale culturii umanistice; voi încerca totuși să desprind aci numai o singură latură — negreșit, nu cea mar neînsemnată — aceea a excepționalului său talent de pedagog și educator, ilustrat de la catedră. Cine l-a urmărit încă de-acum cîteva decenii pe tînărul conferențiar Tudor Vianu, și l-a însoțit neîntrerupt mai departe, fiind în măsură a-și aținti privirile și în trecutul său plin de înfăptuiri, a putut consemna că maestrul nu și-a strîmțat orizontul și a predat de-a lungul anilor numeroase discipline umanistice. Dar totodată, cel ce l-a însoțit a mai putut constata că oricare din disciplinele expuse, în interpretarea sa, părea să fie cea mai captivantă ramură » culturii, cea mai frumoasă și ce* mai demnă a fi studiată. Bineînțeles că faptul se datorește și omului de știință, studiosului pasionat, care ameditat îndelung și a pătruns exhaustiv problemele fiecărui domeniu de cercetare, dar se datorește și profesorului, care a deținut mijloacele artei savante de a expune și a in-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

•sufia tineretului interes și iubire pentru rodul reflecțiilor sale.

Să mă mărginesc, însă, numai la •constatarea banal formulată că a •știut să-și expună cursul, înseamnă a mă menține în cadrul vag, general și cu totul exterior fenomenului pe care-l privesc. De aceea voi căuta să pătrund mai adânc secretul acestei mari vocații de savant și de profesor. Unul din temeiurile sale a fost dragostea de om, mai ales de omul tînăr, de tînărul ascultător, care, asemenea oricărui lucru îndrăgit, servește drept stimulent — drept muză — în orice fel de activitate constructivă. De aceea profesorul Vianu a primit îndemnuri și, ca atare, a creat chiar în timpul orelor de curs. Adesea a mărturisit — dar, și altfel, faptul ni se impunea ca evident — că în contact cu numerosul și entuziastul său auditoriu ce umplea amfiteatrul, în atingere cu o anumită așteptare pasionată, surprinsă în privirile tineretii, i se amplifică spontan înlănțuirea reflecțiilor, extinsă, astfel, la dezvoltări și la soluționări mai vaste ale problemelor pregătite pentru expunere. Această creație în curs, care nu era •o improvizație ocazională, ci o activitate reală și valabilă a cugetării, o adîncire, o surprindere de consecințe mai ample în coordonarea fenomenelor, i-au făcut tot timpul prelegerile atît de vii, atît de rodnice, atît de deschise gîndului. Cuvîntul său nu mai exprima, în acele momente, doar fragmentul sau reproducerea unei idei gîndite mai-nainte, ci însăși acea idee atunci cînd se naște. Dar chiar și reflecțiile îndelung meditate în cabinetul «de lucru erau retrăite, reinvestite cu •miracolul unei geneze, nuanțate în chip nou, ceea ce provoca farmecul de totdeauna al cursurilor sale. În asemenea clipe de splendidă comuniune și întrepătrundere a conștiințelor, profesorul se dăruia cu totul tinerilor ascultători, care, atrași magnetic în sfera gîndurilor sale, i le stimulau și i le fructificau. De

aceea nu trebuie să ne surprindă cuvintele, pe care profesorul le adresa adesea studenților: „am tratat împreună cu voi...” sau „am ajuns împreună cu voi la concluzia”. Aci nu trebuie să vedem o simplă cochetărie de vorbitor, menită a capta bunăvoința, ci, dimpotrivă, conștiința unei conlucrări strînse, a unei colaborări vii cu publicul său studentesc, pe care profesorul l-a iubit atît de mult.

Crearea chiar în timpul cursului mai trebuie legată și de o altă trăsătură a vocației de care dădea necentenit dovadă regretatul profesor: fuga de rutină, de repetarea comodă dar plicticoasă a aceleași idei, de cuvîntul mort, înlemnit, deposedat, prin uz și prin abuz, de orice conținut. Profesorul n-a lîncezit niciodată asupra unui curs redactat odată pentru totdeauna cu ani în urmă. Gîndirea sa apărea mereu trează, vie, mobilă, fecundă, cursurile erau mereu altele. Chiar cînd necesitățile de programă îl constrîngeau să repete aceleași probleme, profesorul le dezvolta într-una altfel, le amplifică inedit, le conjuga cu noi informații, le adăuga noi motive, le încununa prin noi soluții. De aceea prelegerile sale relevau un caracter atît de dinamic, de suplu, de nuanțat în tonuri necunoscute mai-nainte, ca viața însăși în curgerea ei progresivă. Rîvnitor neostenit spre mai bine, spre mai perfect, profesorul ocolea orice aspect al rigidizării dogmatice și suficiente, oferindu-ne astfel sistemul deschis, în continuă mișcare, al cursurilor sale de la care se aștepta de fiecă dată roadă nouă.

Și totuși, această mlădiere subtilă a minții, antrenată într-o neîntreruptă desfășurare, se asocia în chip paradoxal cu o gîndire și cu o expresie cristalizată perfect, marcată de pecetea definitivului. Într-adevăr, profesorul Vianu întrunea în cel mai înalt grad aceste două calități nu numai complimentare, dar la mulți chiar incompatibile. Oprindu-ne atenția și asupra ultimei din-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

tre trăsăturile amintite, surprindem, într-adevăr, că un curs al maestrului nostru era expresia finisajului desăvârșit. Atît în organizarea ansamblului, cit și în articularea detaliilor. Această trăsătură se dezvoltă în mai multe registre, începînd chiar de la cel mai din afară, de la caracterul inflexiunii vocale, al intonației, care exprima totdeauna conștiința încrederii, a certitudinii, a autorității, a prestigiului de catedră. Cui dintre cei ce l-au ascultat nu i s-a ntipărit în minte acel timbru frumos sunător, care purta și el, gravat în rezonanțele sale, marca definitivului, a lucrului solid construit? Profesorul își începea cursul într-un ton coborît, promițător, care-și păstra rezerva de modulații pentru ideile captivante ce vor urma. Auditorul rămînea într-o suspensie încordată, pînditoare, atent să prindă izbucnirea luminii. Dar mult nu mai era de așteptat, căci vocea maestrului se ridica la început ușor ca pentru sublinierea ocazională a unei teme, căpăta cu încetul accente ample și dominante în dezvoltarea tot mai pasionată a problemei centrale, devenea adînc vibrantă, aprinsă, puternică, pătrunzătoare, în momentele culminante ale soluției, gravă și liniștită în întregirea reflecțiilor, din nou coborîtă și promițătoare în finalul care anunța prelegerea viitoare. Nici nu se poate închipui partitură mai proporționată, mai solid încheagată, mai plină de măsură și de echilibru clasic. Această succesiune de intonații se releva, însă, mereu firească, spontană, vie, propulsată la fiecare moment de diferitele grade și intensități de pe firul de înlănțuire a reflecțiilor.

De aceea, indiciile unui caracter atît de construit și de cristalizat puteau fi pătrunse și pe alte planuri, mai adînci, pe planul ideii și pe acela al expresiei verbale. În această privință ne solicita atenția din primul moment o vocație din cele mai pasionate pentru metodă. Mîntea organizată a profesorului tăia secțiuni

sigure în materialul menit a căpăta chip și formă, îl separa cu discernămint în categorii distincte, cărora le proporționa extinderea, legîndu-le întreolaltă prin raporturi perfecte de subordonare. Dar, afirmîndu-și cu atîta vigoare darul său metodic, magistrul nu se mulțumea numai cu atît. Totodată adîncea și analiza cu subtilitate fiecă detaliu, fiecă articulație, prin interpretări noi, personale, adăugînd astfel la valoarea liniei, a planului de idei, a organizării, și pe aceea a culorii, a aplicării viei la obiect. Spiritul său sistematic se alia astfel cu cel descriptiv, intuitiv, analitic, într-o sinteză din cele mai complete și mai fericite.

Dar orice gîndire neputîndu-se efectua altfel decît prin cuvinte, rămînea și în cazul de față inseparabilă natura riguros încheagată, a ideii de aceea a expresiei corespunzătoare. Termenii utilizați erau totdeauna exacti, proprii, concreți, adecvați la toate sinuozitățile reflecției. Prin aceasta profesorul apărea ca un adversar declarat al poncifului, al speciosului, al vagului, al generalului nediferențiat, al confuziei diletante. Caracterul de o culoare atît de personală a limbajului său ilustra ceea ce aș numi imaginea logică; originalitatea sa imagistică nu era, cum se întîmplă îndeobște, o disimulare a deficienței de gîndire, ci, dimpotrivă, o cale sigură de a constrînge cuvîntul să exprime cît mai apropiat conținutul nou al unei reflecții. De aceea în expunerile sale n-am întîlnit niciodată vreun gol între gînd și cuvînt; cercul expresiei nu era niciodată prea larg în îmbrățișarea ideii, ci i se suprapunea cu o precizie și cu o eleganță inimitabile.

Prin această justete a ideii și a expresiei, precum și a îmbrăcării lor exacte, prelegerile profesorului provocau bucuria finisajului, a gîndirii pronunțate fără nici o aproximație pînă la ultimele consecințe. Nu există subtilitate, nu există nuanță cît de rebelă, pe care maestrul, adînc-

fmior viaiiii • tudor vianu • tudor vianu

cind-6 la început separat, să nu o fi supus pînă la urmă docilă firului unitar și cuprinzător al concluziilor sale, exprimate în termeni de o izbitoare corectitudine. Totul căpăta acea notă a definitivului, a ultimei ediții, căreia nu i se mai poate modifica nimic. De aceea, dacă am recurge la divertismentul de a găsi un echivalent grafic stilului oral de catedră, am vedea că pe cînd la unii vorbitori elocuțiunea corespunde scrisului de mînă, la profesorul Vianu ea căpăta ceva din autoritatea lucrului tipărit sau săpat în metal. Așa ne deslușim că modul de expunere al prelegerilor și al conferințelor sale s-a bucurat de o înrîurire epocală. Factura sa de gîndire, stilul de articulare a ideilor, termenii săi, au ajuns un bun circulant în limbajul cult românesc al ultimelor decenii.

Desigur că acest finisaj desăvîrșit s-ar fi realizat cu mult mai comod dacă ar fi fost aplicat asupra unui material redus, cu date sărace. El însă, închidea în liniile sale o erudiție uriașă, adine asimilată în toate aspectele. Profesorul avea mereu ceva nou de comunicat, pe care-l asocia în sinteze inedite cu datele cunoscute mai-nainte. Erudiția nu-și confunda, însă, niciodată rolul adevărat, de simplu mijloc, cu acela de scop în sine. Datele ei erau folosite cu discreție, atît cît puteau să le reclame susținerea, ilustrarea sau soluționarea problemei discutate. Profesorului îi plăcea adesea să citeze versul lui Goethe :

In der Beschränkung zeigt sich erst
der Meister
(Abea în limitare se dovedește
maestrul).

Ideia acestui vers, idee propagatoare a simțului nobil de măsură, i-a slujit ca îndreptar în tot ceea ce a întreprins. Dar cu atît mai mult i-a slujit ca frînă moderatoare în dozarea fructuoasă a erudiției sale. Nu trebuie să se înțeleagă prin aceasta că vastele sale cunoștințe ar fi ră-

mas, în mare parte, neîntrebuințate, ci numai că vehicularea lor s-a relevat totdeauna extrem de rațională. În totalitatea ei, erudiția maestrului plutea invizibilă, dar parcă într-o atmosferă densă și apropiată, de nor bogat, aducător de roade. De aceea, în toate discuțiile, o simțeam omniprezentă, de veghe, gata oricînd să acționeze prin vreunul din înmîitele-i elemente. Intervenția ei nu era, însă, niciodată năvalnică, torențială, ca slobozită printr-o supapă defectuoasă, ci se menținea totdeauna în același cadru îndrăgit al limitării. Rămîne în această privință un exemplu tipic de discreție, de modestie aplicată la obiect, de tact pedagogic, de gust. Astfel încît cultura sa excepțională, prin felul înțelept al utilizării ei, nu spărgea niciodată armonia prelegerii, ci, dimpotrivă, contribuia la finisajul ei.

Dacă profesorul detesta să-și arboreze excesiv erudiția, în schimb nu șovăia să-și manifeste în toată plinătatea ei rațiunea proprie, puterea personală de gîndire, aplicarea logicei sale impecabile asupra oricărui obiect discutat. Asemenea calități se afirmau cu tărie nu numai în desfășurarea cursului, ci și în discuțiile cu studenții și cu colaboratorii, în această privință, Tudor Vianu excela în arta de a-i învăța pe tineri să gîndească corect și onest. Judecățile și raționamentele maestrului, izvorîte dintr-o minte luminată pînă-n ultimele ei unghere, veneau ca niște adevărate unelte de șlefuire a cugetelor tinerești, care, sub autoritatea și puterea de convingere a gîndirii sale, se curățau instantaneu de rugina oricărei opinii neverificate, a oricărei idei preconcepute, a oricărei slăbiciuni subiective. Idei false sau confuze, cultivate timp de luni sau de ani în mintea ascultătorilor, se spulberau cu repeziciune la primele argumente compacte, pline de maturitate, ale profesorului, argumente în iața cărora nu putea nimeni rezista. Dar acest om nu se mărginea numai să zdro-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

bească ideile inexacte, așa cum fac unele spirite logice, dar sterile. Aproape în același timp, cu o mână dărîma ceea ce e greșit, iar cu cealaltă construia ceea ce e just. Profesorul dădea totdeauna un adevăr în schimbul prejudecății, de care-l deposeda pe tînărul interlocutor. Pentru un asemenea schimb i-au rămas și-i vor rămîne îndelung recunoscătoare generații întregi.

Din toate manifestările sale, magistrul a apărut tuturor tinerilor și foștilor tineri ce au trecut prin fața catedrei sale drept un exemplu și un îndemn din cele mai încurajatoare. La o vîrsta cînd omul era încă neîncrezător, confuz, dezorientat, lipsit de măsură, neștiind de unde să înceapă, i se punea în față pilda admirabilă a lucrului isprăvit, și a nime frumos întocmit, bine încheiat. Această energie constructivă, care impunea atîta respect tineretului, se întemeia pe cultul muncii neobosite. Profesorul Vianu s-a construit mai întîi pe el însuși, prin efort, prin renunțări, printr-o disciplină de fier, printr-o aplicare cinstită și perseverență către perfecțiune, trăsături convergente către rezultatul la care au ajuns. În această străduință de o viață întreagă se impune admirației nu numai cantitatea muncii, ci și calitatea ei. Este vorba de o muncă inteligentă, organizată, care n-a ocolit niciodată dificultățile, ci le-a înfrînt printr-o savantă strategie. Acest învingător în bătălia cu orice problemă, cu orice idee, pe care o chema corect și leal la luptă, acest organizator care-și consolida riguros victoria, acest artist care-și ducea într-un ritm armonios activitatea, acest om viu, care nu odihnea niciodată pe gîndul la cele înfăptuite, ci reîncepea neconștient noi cuceriri, a putut deștepta decenii întregi în studenți ardoarea muncii, a faptei, curajul marilor întreprinderi intelectuale și zelul de a le duce la capăt.

Exemplul său se întregeste, în sfîrșit, și cu un alt aspect, care le întărește pe toate cele amintite. La

valoarea intelectuală, teoretică, a cursurilor sale, s-a adăugat totdeauna și valoarea lor etică, rezultată din atitudinea omului. Profesorul Vianu n-a fost niciodată un mediocru și plecat conformist. Știința profesată de la catedra sa s-a văzut susținută totdeauna cu curaj, cu demnitate, cu tăria pe care o dă conștiința socratică a adevărului. Prin aceasta omul nu s-a abătut nici o clipă de la înalta magistratură ce i-a fost încredințată. Formularea opiniilor a rămas mereu legată de zona principiilor umane generoase, de respectul rațiunii, de tot ceea ce privește noblețea și libertatea omului. Curajul moral a însoțit și a stimulat totdeauna lumina intelectuală a prelegerilor sale. Profesorul Vianu a avut invariabil conștiința neclintită că nici o operă a minții — și cu atît mai mult o operă educativă — nu este valabilă și dăinuitoare, decît sprijinită pe un temei etic. Numai acesta aduce forță, acea consolidată rezistență, necesară oricărui elan al cugetării și al faptei.

Dar marele educator, îndeosebi educatorul științific, nu era mare numai prin exemplul său, ci și prin exigențele sale. Numai pedagogul fără adevărată vocație se mulțumește să spună: „uitați-vă la mine Marele educator adaugă totdeauna „fiți ca mine!” sau, și mai bine, „fiți ca voi înșivă în varianta cea mai desăvîrșită!”. Așa a apărut și profesorul Tudor Vianu, care față de studenții, de discipolii, de colaboratorii săi și, în genere, față de intelectuali, era un pretențios, un om incomod, în sensul cel mai înalt și cel mai nobil al cuvîntului. Această exigență radicală, neîndurată, ce au avut-o totdeauna față de discipolii lor numai marii artiști, care au făcut școală, și îndeobște marii maestri de orice natură, a aplicat-o profesorul la educarea științifică a tineretului ce-i era încredințat. Diagnoza sa critică se arăta extrem de sigură și de exactă, plină de consecințe regeneratoare în fața oricărei

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

slăbiciuni și oricărei defectări, a oricărei obtuzități, de concepție, de judecată sau de expresie.

Profesorul Tudor Vianu detesta fără cruțare tot ce-l poate pîndi pe tînărul neprevăzător, antrenat din lipsă de orientare către prăpastia pseudo-intelectualității sau chiar a imposturii. El detesta superficialitatea, confuzia, infatuarea grandilocventă, pretențiozitatea fără putere de acoperire, improvizatia diletantă, goana după efecte, lipsa de informație, deficiența de gândire, mediocritatea impudică. Profesorul căuta neobosit să smulgă din rădăcină orice indiciu incipient al scăderilor semnalate, care amenința să-l degradeze pe intelectualul în formare. Am asistat, astfel, în acțiunea educației științifice, la o operă de salubritate radicală, dusă cu perseverență, cu abnegație și cu un rar simț al răspunderii. Educatorul și-a împlinit în cel mai înalt grad datoria de cetățean, care luptă conștient pentru progresul etic și intelectual al patriei.

Dacă s-ar fi mărginit numai la atât, acțiunea sa educativă ar fi rămas totuși incompletă. Profesorul s-a distins, însă, și prin cealaltă latură importantă ce se cere transmițătorului de bunuri intelectuale: descoperirea valorilor în rîndul tineretului. N-a existat sclipire sau vocație mai marcată pentru cultură la vreunul din tinerii pe care i-a instruit, fără ca maestrul să n-o fi reținut imediat, să n-o fi consemnat și să n-o fi încurajat. În asemenea cazuri critica sa se ascuțea mai neîndurătoare asupra elementului ce i-a oprit atenția, în efortul de a-l desăvîrși. De aceea aprobarea sau elogiul său nu erau niciodată acte de complezență, ci certificate de înaltă calificare. Iar pentru posesorul lor, însușirea bunurilor transmise de la acest om va rămîne cu o întipărire iteștearsă tot timpul vieții. Astfel, după decenii întregi scurse din vremea studenției, fostul tînăr, care a avut rarul, noroc de a fi fost educat și distins de pro-

fesorul Vianu, își mai dirijează încă întregul mod de gândire în sensul unei aprobări postume a maestrului, fapt ce-i servește drept instanță ultimă în comportarea și în munca sa intelectuală.

Relațiile dintre magistru și studenții sau colaboratorii săi n-au fost însă niciodată numai intelectuale sau profesionale, ci s-au legat și de un interes mai larg și mai adine uman. Profesorul Tudor Vianu era o natură afectuoasă, caldă, apropiată, capabilă de mari elanuri de simpatie omenească. De-a lungul anilor, cîți dintre învățăceii săi mai nevrstnici n-au poposit ore întregi între pereții primitivi ai vastei sale biblioteci! Acest om, prins într-o muncă uriașă, legat neînterupt de redactarea numeroaselor și valoroaselor sale lucrări științifice, cărți, conferințe, comunicări, cursuri, rapoarte academice, își jertfea cu generozitate un timp atît de prețios pentru a sta la dispoziția tinerilor săi vizitatori. Acțiunea sa educativă apărea cu totul întregită în aceste vizite, rămase pentru mulți neuitate, unde profesorul nu se mărginea numai la discuții cu caracter științific, ci evoca fermecător amintiri personale, își dezvăluia latura integral umană, sensibilitatea artistică, interesul față de ea, o întreagă comoră de cunoștințe și impresii de naturi diferite. În cele din urmă atenția se concentra cu dragoste asupra tînărului interlocutor, ajutat prin sfaturi de ordin practic, prin îndemnuri pline de înțelepciune, prin încurajări prietenești. Această afabilitate și prietenie a maestrului îl obliga pe învățacel, îl făcea să se străduiască a deveni cu adevărat demn de interesul deosebit ce i se acorda, interes care a constituit încă unul din marile stimulente ale formării. N-a existat, astfel, nici o latură, nici un aspect din căile pozitive ale educației, pe care maestrul să nu-l fi folosit în cel mai înalt grad.

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

Ca încheiere, aş putea spune că în tot ceea ce a întreprins omul, a dominat profesorul. Aceasta este însuşirea primordială, care le subordonează pe toate celelalte. Tudor Vianu s-a relevat ca profesor nu numai al ascultătorilor, dar şi al cititorilor săi, căroră a avut mereu grijă să le fie cu adevărat util, să-i înveţe cu adevărat ceva, printr-o expunere sistematică, limpede, captivantă. Cu atât mai pasionat s-a relevat, însă, profesorul dintr-însul în contactul direct cu omul tânăr pe care l-a instruit. Împrejurările vieţii l-au împins uneori să-şi întrerupă profesoratul datorită anumitor misiuni străine de catedră ce i-au fost încredinţate. Faptul acesta n-a făcut decât să accentueze şi mai mult adevărata sa raţiune de a trăi. Omul a încercat totdeauna în asemenea cazuri un fel de dezrădăcinare, de înstrăinare apăsătoare, temperată numai de aşteptarea nerăb-

dătoare a reîntoarcerii la catedră, la dragul tineret, care-l aştepta la rîndu-i cu aceeaşi nerăbdare. Sculptorul Rodin spunea odată că pămîntul va fi un adevărat paradis cînd toţi oamenii îşi vor exercita felurile lor activităţi cu aceeaşi bucurie şi desfătare cu care marele artist îşi exercită opera. O asemenea, fericire a atins-o desigur şi Tudor Vianu în activitatea sa educativă, dezvoltată dintr-o neîntrecută vocaţie şi pasiune de profesor. De aceea, catedra ilustrată de numele său a fost reprezentată totdeauna cu atîta demnitate, cu atîta competenţă, cu atîta curaj civic. De aceea munca, ogorului său a dat mereu recolte atât de bogate. De aceea, astăzi, la şaptezeci de ani de la naştere, noi, cei ce i-am trecut pe dinainte, sîntem încercaţi de un dublu sentiment, regretul că momentul comemorativ nu l-a mai găsit în viaţă, şi bucuria de-a retrăi neuitată prezenţă a acestui om excepţional.

vera eălin

cultul
clarităţii

& m

Mi s-ar părea nenuanţat şi inexpressiv să afirm că perfectă, cristalină claritate, definitorie pentru tot ceea ce a scris şi a gîndit Tudor Vianu — poet, filozof al culturii, estetician, stilist — este o claritate de factură carteziană. Formula ar fi simplificatoare nu numai pentru că gînditorul s-a format la şcoala

filosofiei germane kantiene şi post-kantiene, păstrînd pînă la sfîrşitul vieţii — aşa cum vădesc ultimele lucrări — un ataşament intelectual; pentru maestrul tinereţii sale, ataşament compatibil cu regîndirea lor în termenii celor mai recente poziţii filosofice, ci pentru că limpezimea cugetării şi expresiei lui Tudor Vianu ţine, cred, nu numai de domeniul reflexiunii, ci şi de acela al atitudinilor etice.

Tudor Vianu s-a adresat în tot ceea ce a comunicat oral şi prin scris unui auditor sau cititor ideal, pe care, cu o politeţe de mare ţinută şi cu dorinţa de a-l face să respire aerul piscurilor culturii, se oferea să-l călăuzească pe cărările şi prin desişurile meditaţiei gîndirii celei mai complicate şi mai abstracte, cu grija de a nu-l descumpăni şi de a nu-i insufla sentimente de

tudor yianu • tudor vianu • tudor vianu

spaimă în fața unor întinderi nelimitate și greu accesibile, ci, dimpotrivă, de a-i prilejui emoția estetică, produsă de frumusețea ideilor. Nu e vorba de un scrupul de popularitate, ci de cu totul altceva.

În comentariile și studiile lui Vianu, cele mai greu penetrabile sisteme de gândire se ordonează, fără sacrificiul profunzimii, intrând în sinteze noi, pe care, lipsit de ostentație și de cochetăria dificultății spectaculoase, teoreticianul, profesorul le desfășoară elegant. Filosofia analogică a lui Schelling, dialectica hegeliană și, de nenumărate ori, criticile lui Kant și doctrina schopenhaueriană, trepte pe care Tudor Vianu le-a urcat el însuși, pentru a ajunge la o concepție estetică proprie, au avut parte, în cărțile lui mai vechi sau mai recente, de analize elucidante, care transmiseau, grație firescului și limpezimii expunerii, impresia unei desăvârșite coherențe și accesibilități. Stăruința de a clarifica ceea ce poartă în sine primejdia obscurității mi se pare o dominantă în etica științifică a lui Tudor Vianu și nu e nevoie să subliniez superioritatea acestei atitudini față de a aceluia care exprimă întortocheat și întunecă ceea ce este limpede și chiar simplu.

Claritatea lui Tudor Vianu, manifestare impunătoare a unei minți care socotește cultura un sacerdoțiu, nici nu a fost, de altfel, un punct de plecare, ci o destinație pentru atingerea căreia omul de idei și stilistul s-a educat în spiritul unei anumite asceze. La fel ca și echilibrul, ponderea, despre care s-a vorbit atât de mult în legătură cu personalitatea lui Tudor Vianu, claritatea a fost la el rezultatul aplicării unei severe discipline căreia intelectualul s-a supus după ce și-a stăpinit tumulturile, ostentându-se să reducă ceea ce el numește, într-o pagină de jurnal, „stridențele” orchestrației lăuntrice. »

Asemenea consimțite auto-limitări au marcat și evoluția altor slujitori

ai culturii și în ele Tudor Vianu a deslușit mereu și cu admirație semnul unei nobile dăruiri. Respectă „supunerea la obiect”, pe care și-o impunea Ibrăileanu; manifestă regret, cu toată recunoștința ce i-o poartă lui V. Pirvan, la gândul că istoricul a vădit uneori tragismul speculației filozofice „care, manevrând concepte imperfect controlate (...) zboară în azurul ipotezelor incontrolabile”. O idee devine „frumoasă” pentru Tudor Vianu, când afirmarea ei triumfătoare înseamnă învingerea confuziei și a dezechilibrului. Actul ideatic se manifestă afirmativ de-abia după ce depășește faza necesară a negației. „Avem nevoie de negațiune, de indignare, de amărăciune, de sarcasm. Acestea sînt pîrghiile creației. Satana, „spiritul negației”, este și el robul Domnului — ne învață tot Goethe, în Faust al său”.

Claritatea, armonia în concepție și expresie devin astfel nu dovezi de acalmie interioară, ci rezultate ale unei răbdătoare lupte cu demonii: demonul confuziei, al haosului, al amorfismului, al obscurității, al negării. Zbuciumul acestor lupte, Vianu l-a cunoscut într-o etapă de început, după cum mărturisește, o etapă prealabilă afirmării lui ca estetician și cercetător literar de accentuată orientare filozofică. A apărut, în aceste ipostaze, deplin format, deținînd, la o vîrstă relativ tînără, o maturitate al cărei indiciu a fost la el, limpezimea și sobrietatea. Ostil oricăror dezvoltări retorice, detestînd prolixitatea și verbalismul, ornamentațiile excesive, ca pe niște semne ale anemiei în gândire („Speciile gigantice ale preistoriei au fost în fond debile”, scrie în Jurnal, apreciind la scriitorii și gânditorii antichității „frumusețea mîndră și curată a conciziunii”), Vianu a putut apărea ca întruchiparea unei moderații a cărei exteriorizare directă într-un stil transparent nu lăsa să se ghicească existența unor zone de conștiință, bîntuite de furtuni. S-a

or vianu • tudor vianu • tudor vianu

vorbit chiar despre „olimpianismul” lui Tudor Vianu și formula îl apropie încă odată de mintea aceluia, cu care avea atâtea afinități, de Goethe. E o formulă ce suportă o explicație valabilă pentru o întregă familie de spirite, căreia Vianu i-a aparținut cu siguranță. Ceea ce s-a numit olimpianismul lui Goethe, este o stare de plenitudine calmă, în sfârșit găsită la capătul unei îndelungi și dramatice căutări a echilibrului. Căci ce valoare ar putea să aibă un olimpianism inițial, anterior oricărei neliniști și născut altfel, decât în chip de depășire a unor răvășitoare îndoieli, a unor decisive dezbateri interioare? Zbuciumul, experiențele-limită, luptele cu demonii sînt prețul plătit de Faust — și, evident, și de creatorul lui — pentru cîștigarea aceluia echilibru matur și știutor, ce se poate numi olimpianism. Nu vreau să sugerez concluzia că și limpezimea clasică a lui Tudor Vianu (clasicismul fiind, conform cu una dintre caracterizările sale, „arta litotei”) ar fi rezultatul unui echilibru în sfârșit descoperit de un spirit care nu e lipsit de dimensiunea abisală și de tenebre romantice, deși valențele nocturne ale sufletului lui Tudor Vianu (care nu era un solar) ar putea face plauzibilă și o asemenea interpretare. Vreau doar să spun, în ordinea de idei pe care mi-o dictează rîndurile acestea, că echilibrul armonic și corolarul lui — claritatea — au fost pentru ilustrul om de cultură nu date temperamentale, ci împliniri, dovezi mereu reînnoite ale depășirii unor tensiuni interioare. Stimulentul acestor depășiri îl descoperim într-o concepție etică, după care comunicarea între conștiințe reprezintă un sens major al existenței. Ori Tudor Vianu avea încredere în forța limbajului de a înfăptui aceste superioare comunicări. Cultul clarității nu s-a însoțit însă la el cu o diminuare a sensibilității receptive, cu o orientare a perceptelor doar spre

notele perfect distincte și notional traductibile ale unui mesaj filozofic sau artistic. Poet el însuși, transmite satiricul ideilor contradictorii în ebuliție cînd vorbește despre delirurile intelectuale ale lui Giordano Bruno; recrează atmosfera de extaz metafizic din opera filozofilor romantici germani; supune metafora și simbolul unei analize filozofice, permanent solicitat de analogiile nelămurite, ale căror rațiuni se pierd „într-o adîncime nelimitată”. Comunică prin însuși caracterul travaliului său de cercetare a poeziei eminesciene emoția în fața inefabilului, a profunzimilor ineputabile.

În fața celei mai complexe structuri artistice, în prezența interferențelor de sugestii multiple, Tudor Vianu s-a oprit cu încredințarea că există un limbaj inteligibil, prob și nuanțat, căruia îi este îngăduit să numească sau poate doar să semnaleze imponderabilul, pentru Ca cititorul unei pagini tipărite sau studentul din banca unui amfiteatru să trăiască plenar emoția artistică.

Acest limbaj Vianu l-a folosit cu simplitate și fără grandilocvență, ca un ofician plin de pietate în fața „obiectului” cultului său. Și-a interzis dintr-o excesivă pudoare intelectuală asociațiile riscate și construcțiile baroce, a căror tentație a resimțit-o, totuși, lăsînd astfel cititorului sau ascultătorului bucuria unui contact direct cu opera de artă, a unei revelații pe care transparența expresiei esteticianului o făcea să pară nemijlocită. N-a exercitat niciodată nici un fel de tiranie intelectuală asupra spiritelor cărora li se adresa și, pentru a le lăsa întreaga libertate în actul contemplării și înțelegerii artistice, și-a cenzurat orice exaltare, orice impulsivitate în vorbire, orice pornire către culminații apoteotice. Era profund convins de virtuțile sobrietății și ale limpezimii, pe care cu atîta rigoare le cultivase el însuși.

tucior vianu • tudor vianu • tudor vianu

matei eălineseu

elogiul discreției

cîteva amintiri

Judecînd după mine și după alți cîțiva colegi de generație, Tudor Vianu exercita, nu numai ca profesor, dar și ea om, cunoscut în împrejurări mai intime, o certă fascinație asupra tinerilor: o fascinație care-și interzicea însă să se mărturisească, paralizată parcă la gîndul de a părăsi umbra secretului. De fapt, ea era generată, între altele, de conștiința că însuși Tudor Vianu, cu masca lui de o noblețe făcută din gravitate și melancolie (mai ales în ceasurile de destindere), păstra cu o inaparentă dar neabătută strășnicie o taină a lui, cu atît mai profundă cu cit prilejurile de a o pătrunde erau mai probabile. Fascinația pe care o resimțeam față de Tudor Vianu era în mare măsură produsă de discreția lui fundamentală: o discreție nu socială, născută din prudență sau pur și simplu din respectul pentru conveniențe (deși poate că avea și un astfel de aspect) ci, dincolo de toate acestea, participînd într-un anume fel la esența discreției (și trebuie să restituim termenului, într-un asemenea context, ceva din înțelesul lui etimologic: discretus era în latină participiul verbului discerno). Discretus este îndeaproape înrudit cu se-cretus (se-

cretus vine de la *secerno*, în ambele cazuri elementul de bază dîndu-l verbul *cerno-cernere*, a cernere, a deosebi, a separa, a vedea). Discreția lui Tudor Vianu era, astfel, expresia (dar și non-expresia) unei realități spirituale complexe: în plan intelectual, a unei aptitudini de a distinge, de a surprinde diferențele, de a clasa judecînd, — în plan moral, a unei rare capacități de reținere, de autocontrol lucid, de „cernere” strictă a reacțiilor interioare printr-o „sîtă” (ca să duc la capăt metafora) a valorilor. O astfel de împrejurare dădea raporturilor de ordin personal, pe care Tudor Vianu le întreținea cu tinerii, un caracter cu totul aparte.

Comunicarea care se stabilea era departe de a fi una pur intelectuală: de o parte și de alta, resorturile simpatetice erau din plin sollicitate, în convorbirile pe care le aveau cu profesorul în micul său cabinet de lucru înțesat de cărți, sau în lungile plimbări în care ajungeam, în seri peripatetice, pînă la malurile lacului Herăstrău, erau momente în care din întreaga lui ființă iradia o extraordinară căldură umană, mărturisită uneori în gesturi de afecțiune, nu numai necenzurate, dar pline de cea mai proaspătă ingenuitate. Dar aceste gesturi emoționate, și emoționante pentru tînărul interlocutor, nu trădau nimic din fondul ascuns al personalității sale, al cărei secret rămînea întreg, mai prezent ca oricînd. Ca orice adolescent sau tînăr cu sufletul agitat de întrebări, dileme, căutări și, desigur, de reale sau imaginare sentimente de culpabilitate fie față de sine însuși, fie față de alții, fie, în sfîrșit, față de lume (la urma urmelor, viața morală a individului începe totdeauna printr-o conștiință a păcatului și, în acest sens, mitul biblic al păcatului originar traduce o necesitate spirituală profundă), aveam o puternică

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

nostalgie a sincerității. O sinceritate care, cum se întâmplă în acea perioadă, nu exclude, ba chiar implică o inconștientă automistificare, o dorință a insului de a se calomnina pe sine, poate pentru a da mai multă realitate dramatică unor autentice, dar foarte tulburi, conflicte lăuntrice.

Trebuie să mărturisesc că nicio dată n-am putut fi sincer în acest sens (și nici măcar la nivelul abstract al ideilor) față de Tudor Vianu. Dacă îi citeam câteodată din versurile pe care le scriam, nu i-am putut niciodată citi vreo pagină din jurnalul (atât de încântător de ridicol, când răsfoiesc astăzi ce-a mai rămas din el) pe care, fără prea mari dificultăți, îl arătam nu numai prietenilor, dar și unor cunoștințe de dată destul de recentă, dacă socoteam că merita să mă cunoască așa cum mă închipuiam în sinea mea adâncă. Astfel încât pot spune că-i datorez prima mea inițiere în etica discreției și a secretului lui Tudor Vianu : o inițiere realizată nu pe o cale verbală, ci printr-o pedagogie a tăcerii. Care era taina pe care o ascundea Tudor Vianu ? În nici un caz vreuna din acelea (în genere de speță joasă, vulgară) care pot incita curiozitatea. Aș merge pînă acolo încât să cred că singura lui taină era aceea de a putea păstra o taină. Secretul lui nu era de natură enigmatică : fascinația pe care-o exercita era una morală și nu una estetică. Așa stînd lucrurile, este evident că nu există nici o contradicție între „categoria secretului” și categoria adevăratei sincerități (radical deosebită de poza sincerității cu care sîntem atât de obișnuiți încît ne simțim înclinați, aproape spontan, s-o judecăm pe cealaltă după criteriile acesteia). Raporturile dintre una și cealaltă le-aș putea exprima analogic prin raporturile între datorie și drept: așa cum numai din respectul anumitor datorii decurg anumite drepturi, pe un plan mult mai restrîns, din discreție se naște, moral-

mente, dreptul la sinceritate. Puțini oameni au știut să se bucure atât de deplin ca Tudor Vianu de sinceritate, ca de un drept al lor și nu ca de un simplu mijloc de a proiecta o lumină fals-dramatică asupra propriei lor persoane. De fapt, autenticul dramatism e acel al sincerității cucerite, și nu al celei care vrea să cucerească, al celei care impune și nu al celei care încearcă (și chiar izbuteste) să se impună.

Discreția lui Tudor Vianu era contagioasă. Ea devenea, paradoxal, cadrul unei comuniuni spirituale dintre cele mai vii și înalte. Punînd obstacole de netrecut în anumite direcții, ea făcea posibile nebănuite libertăți în altele; și cred că în cele mai fecunde. Mai mult decît atât, ea dădea interlocutorului, fie el cît de tînăr (apelez, firește, la experiența mea, dar cred că lucrul e adevărat și pentru mulți alții) un sentiment de libertate în rigoare și de rigoare în libertate, cu totul particular. Din această pricină (excepții vor fi existat, dar ele rămîn nesemnificative) erau imposibile față de Tudor Vianu măgulirea, lingușirea și chiar elogiul sincer era silit, într-un anume fel, să ia un aer neutral, impersonal, adresîndu-se (printr-o translație, etic vorbind, absolut firească) nu lui, ci lucrului bine făcut de el. Tot așa se explică și faptul uimitor că, mare învățat, Tudor Vianu n-a avut „discipoli” (cei care s-au crezut astfel, naturi fundamental mediocre, erau priviți de el însuși cu o ironie mai mult sau mai puțin indulgentă; dar, în orice caz, cu ironie); a avut, în schimb, elevi, pe care-i considera, ca și cînd totul ar fi fost de la sine înțeles, ca pe niște colegi : căci nu se putea simți bine decît între egali. Iar, dintre acești elevi, cei mai străluciți seamănă foarte puțin sau deloc cu profesorul lor, și mă gîndesc în primul rînd la Edgar Papu, gînditorul atât de original și, pentru cei care-l cunosc mai îndeaproape, adevărată figură de doctor angelicus;

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

«dar datorită lor spirituală față de Tudor Vianu rămâne imensă : aceea de a-i fi ajutat să devină ceea ce erau, prin cea mai discretă „maieutică” posibilă.

Spuneam că discreția lui Tudor Vianu era contagioasă ; această contagiune se producea nu numai în apropierea lui, ci și la distanță. Faptul îl ilustrează sugestiv o mică anecdotă reală pe care-mi iau îngăduința s-o povestesc, deși, de câte ori mi-o amintesc, mă cuprinde o stare de melancolie, pentru că ea se situează, cronologic, în perioada din preajma morții profesorului. Ieșind odată împreună de la facultate — era o atmosferă de iarnă ploioasă, pătrunzătoare — și trecând prin fața unei florării, cu vitrina inundată de lumină și culori la acel ceas foarte cenușiu, Tudor Vianu se opri din mers, cum avea uneori obiceiul, spre a marca mai bine ceea ce spune. Cu câteva zile în urmă (începuse să-mi explice, surzînd) primise acasă un splendid buchet, însoțit de un cartonaș pe care scria doar atât: „Vă iubesc”. Îi amuzase re-

verența acestei lapidare și anonime declarații de dragoste („Anonimatul exclude timiditatea”, comentase el, bine dispus, intrînd din nou în cenușiul trist al serii). Anonimatul poate fi însă și o formă a discreției...

Farmecul pe care-l emana personalitatea umană a lui Tudor Vianu era unul liniștitor și, aș spune, chiar purificator. La contactul cu el, graba iritată se topea în răbdare; siguranța de sine se clătina, devenind căutare de sine ; din inerție se naștea un dor de activitate; orgoliul se transforma într-o tenacitate pusă în slujba ideii, oricare ar fi fost aceasta (cu condiția să fie a ta). Își dădea oare Tudor Vianu seama de toate acestea ? Probabil că nu, sau, poate, doar într-o măsură foarte vagă, căci altfel lucrurile nu s-ar mai fi petrecut așa ; eram prea tineri, prea intransigenți, distrugători de ironici. Refuzam orice fascinație, în afară de aceea a discreției. Nu doream nimic mai mult decît să intru în posesia secretului de a păstra secretul. Am izbutit oare ?

nicolae rată

\$tilisticianul

O încercare de cuprindere în ansamblu, pe coordonatele ei principale, a activității desfășurate de T. Vianu în domeniul stilisticii se cuvine a fi organizată pe două mari planuri: teoria stilistică și activitatea practică. La rîndul ei, activita-

tea practică ar trebui urmărită sub aspectul stilisticii generale și sub cel al stilisticii literare. În paginile care urmează, extrase dintr-o lucrare mai întinsă, vom prezenta doar aplicarea stilisticii la critica operelor de artă și câteva concluzii.

Prin teoria sa stilistică și prin îndrumările de ordin metodologic, Vianu evidențiază și în cercetarea noastră cele două orientări fundamentale observate la nivelul stilisticii contemporane: stilistica expresiei și stilistica individului. Profilarea acestor două direcții e mai clară în activitatea lui practică, unde putem înregistra lucrări din sfera stilisticii generale și lucrări consa-

tudor Tîanu • tudor vianu • tudor viaini

erate analizei stilurilor artistice individuale.

P. Guiraud * apreciază că stilistica individului e mai degrabă o critică a stilului pentru că din punctul ei de vedere, accentul nu mai cade pe expresia în sine ci pe faptul de limbă în raport cu cel care-l întrebuițează. Ea urmărește motivările și factorii formatori ai expresiei, de aceea mai este numită și stilistica genetică. Aici se află propriu zis zona în care literatura este supusă ca literatură cercetării cu instrumente speciale.

Analiza și interpretarea unei opere literare prin intermediul faptului de stil au fost impuse cu strălucire de școala Vossler-Spitzer. Căruia inițierea unei critici din interiorul operei, bazată pe ideea unității organice a acesteia, Spitzer își fixa punctul de plecare într-o particularitate de limbă, într-un fapt de stil. Valoarea expresivă a acestuia urma să aibă corespondențe la oricare alt nivel al operei. O abateră de la norma lingvistică (faptul de stil) își afla ecoul într-o serie de alte abateri în alte domenii: moral, ideologic, afectiv etc. Odată identificate toate acestea, urma să se stabilească orientarea generală a scriitorului, apoi să fie plasat într-un ansamblu mai larg (epocă, națiune, etc.). Prin trăsăturile sale fundamentale, >activitatea de analiză a stilurilor individuale, >desfășurată de Vianu se integrează în școala stilisticienilor germani. Și el pornește de la ideea caracterului expresiv al operei, afirmă unitatea ei organică, postulează o critică din interior, „a frumuseților”, întemeiată pe simpatie. Păstrează permanent perspectiva psihologică, situează scriitorul în momentul sau în seria lui istorică. Dar Vianu fructifică și experiențe ale altor orientări. El nu se va mai întemeia, exclusiv pe o particularitate care să-l conducă în centrul operei și să-i revele structura ei organică, ci va extinde analiza, va înregistra mai multe fapte de stil, le va se-

lecta și numai apoi va încheia portretul operei sau al scriitorului. În felul acesta, intuiția, care lucra încă cu toată energia în critica stilistică spitzeriană, găsește aici un spațiu mult mai restrâns de manifestare. Metoda s-a verificat în „Arta prozatorilor români”, „Limba și stilul lui Al. I. Odobescu”, „Epitetul eminescian” etc.

Studiul care rămîne exemplar pentru modul cum înțelege Vianu că ar trebui condusă analiza stilistică a unui scriitor este „Limba și stilul lui Al. I. Odobescu”. Din exemplaritatea sa îi derivă și frumusețile și scăderile. Plac aici limpezimea planului de lucru, mersul sigur al cercetătorului, senzația că asigă la încheierea portretului ieșit treptat din haosul material, rotunjimea lucrării, eleganța niînuirii faptelor de limbă și a expresiei. Dar intenția ilustrativă face să apară mai mult metoda decât criticul. Parcă magicianul își dezvăluie secretele risipindu-și singur misterul. Cercetătorul își interzice zborul, își punctează drumul cu ostentație pedagogică, se ține strâns de un material pe care-l impune pe primul plan. E tulburat astfel echilibrul fericit atins excepțional în cea mai frumoasă scriere a lui și una din cele mai frumoase ale literaturii noastre critice — Arta prozatorilor români.

În mai multe puncte ale lumii se opera mișcarea pe care Vianu o va realiza în critica românească. Revenirea la textul operei, citirea lui atentă, revelarea tuturor frumuseților izvorâte de aici ca aparținând valorii artistice propriu-zise a literaturii au constituit o cale pe care critica secolului nostru a încercat să depășească pozitivismul factualist falimentar și să impună o privire din interior asupra operei literare, în felul acesta erudiția a fost nevoită să cedeze locul sensibilității, capacității de a descifra valorile ireductibile ale unui text concret. Deși în mod evident aceasta e prima condiție a actului critic, printr-un para-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

dox al istoriei fusese uitată. Absența ei pernicioasă se făcuse simțită încă de la sfîșpitul secolului trecut. Mărturisirea lui Lanson că prin învățămîntul său nu urmărește nimic altceva decît să îndrume cititorul spre opera concretă era un simptom al unei stări de spirit ce se va generaliza puțin mai tîrziu. Ni se pare că, în această privință, T. Vianu a fost unul dintre cei mai înzestrați critici pentru a provoca voluptatea lecturii. Sub privirile lui textul capătă reliefuri, culori și voci nebănuite. Din acest punct de vedere, Arta prozatorilor români e o școală de lectură. Dar semnificația ei nu se sfîrșește aici. Ea va rămîne una din scrierile fundamentale ale istoriei noastre literare. Și ni se pare că într-adevăr o amenință soarta lucrărilor ieșite dintr-o binecuvîntată stare a spiritului. S-a observat că astfel de opere au o simplitate adeseori derutantă. Ele dețin o asemenea putere de convingere și de contagiune, încît cititorul trăiește impresia că i-ar fi stat în propriile-i puteri să le realizeze și încearcă nu rareori regretul inițiativei tardive. Din dialectica aceluiași sentiment mijeste bănuiala că observațiile, ideile și caracterizările de felul celor din Arta prozatorilor români ar fi fost luate din circulația curentă, cînd de fapt procesul s-a petrecut invers. Structurările cele mai izbutite din istoria literară s-au dovedit a fi cele ce posedă un înalt grad de „verosimilitate”. Lucrarea lui Vianu se înscrie printre acestea. Faptul că multe din considerațiile și caracterizările sale au devenit „comune” și circulă chiar anonim, uitîndu-li-se sursa emițătoare, și suferind inevitabilul proces de degradare, nu face decît să ne confirme credința.

În al doilea rînd, Arta prozatorilor români se cuvine a fi valorificată pe un plan mai larg și în contextul unei problematice foarte actuale. Istoria literară, așa cum a elaborat-o secolul trecut, a fost supusă unei critici severe, care, chiar dacă nu

a lichidat-o, a învăluit-o într-o persistentă suspiciune. Din procesul ei au rămas în amintire cîteva capete mari de acuzare. O reînviore a istoriei, animată de credințe și principii similare cu cele care au născut-o, nu mai pare posibilă. Dar nici fragmentarea sau chiar haosul în care s-ar putea împrăștiia imensul material literar nu constituie o perspectivă liniștitoare. S-au făcut mai multe propuneri de reintroducere a organizării diacronice. Una din ele postulează o istorie internă a literaturii, o urmărire a dezvoltării ei ca artă. Așa cum există istorii ale plasticii sau ale muzicii, se argumentează, în care e înfățișată evoluția artei acestora, relativ independent de cadrul social, de istoria artiștilor sau de aprecierea operelor individuale, tot așa ar putea fi concepută o istorie din interior a artei literaturii (pe epoci, genuri, la nivelul unei literaturi naționale, etc.) Credem că lucrarea lui Vianu confirmă, — cu unele rezerve — existența acestei posibilități, avînd un merit al înlietății ce trebuie reținut. Arta prozatorilor români poate fi socotită, într-adevăr, o asemenea istorie, internă, estetică, a dezvoltării unui gen în literatura română. Faptul a fost reliefat încă de la apariția sa. Se cuvine să adăugăm acum că e una din primele lucrări de acest fel în critica europeană. Anterioară unor opere similare notorii, beneficiind de serviciul unei limbi de circulație, scrierea lui Vianu ar fi putut cunoaște cu îndreptățire celebritatea colegilor lui de orientare. Nu ne rămîne decît ca, depășindu-ne încă o dată regretele și complexe, să facem tot ce e posibil pentru a o așeza la rangul ce i se cuvine în contextul european. Keticențele existente față de o metodologie nu trebuie să ne ducă la ignorarea valorii unei opere în cadrul unei mișcări care-și creează gloriile în întreaga Europă. Iar rezervele implicate în scrierea lui Vianu reprezintă tot atîtea contribuții originale de care pro-

tudor rianu • tudor viinu • tudor viu nu

punerea de reelaborare a istoriei literare nu poate face abstracție. Se degajă, astfel, convingător din lucrare ideea că o urmărire a artei literare deasupra individualităților ar fi superficială. Obiectul inevitabil al actului critic rămâne individualul. Chiar dacă printr-un efort de generalizare sînt elaborate unele categorii, urmărite apoi în dezvoltare istorică, ele nu se desprind decît prin și după investigarea operelor individuale. Tot așa se ajunge la grupări și serii istorice. Apoi, din modul în care își conduce Vianu analiza, apare evident că o abandonare totală a cadrului social-istoric și a scriitorilor ar dauna studiului literar, lipsindu-l de o suită de sugestii care lărgesc orizontul și deschid piste noi de investigație. Oricare i-ar fi firul conducător, cel ce-și propune să realizeze o asemenea istorie urmează să se ferească de pericolul unilateralizării. Vianu sugerează că numai așa este asigurat cîmpul larg în care mintea se poate mișca în voie și în care se menține înaltă tensiunea spirituală. Totodată e creat cadrul fertil pentru manifestarea personalității criticului, cu seducțiile individualității sale. Și în mod cert, unul din farmecele lucrării lui Vianu emană din această calitate. În părțile cele mai rezistente ale analizelor și sintezelor sale, metoda și individualitatea își răspund așa de armonice, încît ai sentimentul că nu se întîlnesc două realități, ci că spiritualitatea criticului își generează ea însăși cadrul și calea investigației. Metoda pare imanentă, izvorită din harul criticului și expresie a lui. Această subiectivizare a metodelor realizează echilibrul amintit mai înainte și dă un fior de viață întregii opere. Cînd procesul nu se petrece, analiza stilistică se fragmentează, pierde din căldură, iar tensiunea interesului coabază. Sînt părțile mai relaxate din Arta prozatorilor și îndeosebi incursiunile stilistice dintr-o altă lucrare, dedicată „Cîntării Omului”.

Se pare că, sub anumite aspecte și în anumite condiții, activitatea de transmitere de cunoștințe poate deveni o formă de alienare. Prin firea lucrurilor, datul ireductibil al personalității e netransmisibil (sau se transmite pe căi inefabile). Nu-ți mai rămîne atunci să împărtășești altora decît stratul superficial sau cel dobîndit. Și uneori poți ajunge să crezi tu însuți că aici s-ar situa și esența personalității tale. E, poate, punctul în care se deosebește profesorul de Marele profesor. Primul se supune actului predării și poate sfîrși prin a fi un simplu mijlocitor. Al doilea pune în joc energii creatoare, depășește „instituția” predării și astfel comunicarea cu discipolii se realizează nu numai prin intermediul materiei transmise dar și prin fluidul emanat de personalitatea sa originală. E cazul lui T. Vianu. Pericolul alienării, însă, îl fac observabil tocmai asemenea personalități, prin momentele lor de oboseală sau de rutinizare. În analiza stilistică a poeziilor argheziene reîntîlnim sensibilitatea criticului Vianu la faptul de limbă și capacitatea de a pătrunde dincolo de suprafețe. Dar simțurile parcă nu mai receptează cu aceeași prospețime, iar vibrațiile inimii au o amplitudine mai redusă. Funcționează doar tehnica de analiză și efortul se oprește la constatare. Încerci sentimentul de „deja vu”, al manierismului din creație. Se naște astfel un neașteptat decalaj între comparatist și stilistician, în defavoarea acestuia din urmă. E un memento al limitelor oricărei metodologii și o reliefare prin contrast a rolului primordial deținut de personalitatea critică.

În ultimul rînd, dar nu cel mai puțin important, Arta prozatorilor poate fi privită ca un răspuns la una din cele mai dezbătute probleme ale stilisticii contemporane, în esență ea ar putea fi formulată astfel: ca știință a expresivității, stilistica operează numai asupra materialului de limbă sap are și un

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

domeniu extralingvistic? Sînt respectate, cu alte cuvinte, marginile cercetării stabilite încă de Ch. Bally sau se impune o extindere a orizontului? E* ceea ce cercetătorul francez citat și în alte rînduri înregistrează sub numele „stilistica compoziției”.

Marea majoritate a stilisticienilor se oprește la faptul de limbă și astfel menține riguros stilistica în cadrul lingvisticii. Vianu însuși definește faptul de stil ca fiind prin excelență fapt de limbă. S-a observat însă, și Guiraud amintește acest lucru, că materialul lingvistic — cuvintele și structurile grupate în fraze — formează strofe sau paragrafe, părți sau scene, capitole sau acte, romane sau tragedii, adică „tot atîtea mijloace de expresie... procedee de invenție și de dispoziție...” care depășesc nivelul lingvistic propriu-zis. Ele s-ar situa totuși în granițele stilisticii înțeleasă ca știință a expresivității. Ar exista, prin urmare, „o stilistică a expresiei la nivelul supralingvistic a discursului organizat”.

Teoretic, Vianu păstrează distincția acestor două categorii de fapte. El vorbește despre valorile stilistice și despre procedeele de artă ca despre fenomene al căror studiu s-ar diferenția. Practic însă, cum lesne se poate observa în Arta prozatorilor, distincția se estompează pînă la dispariție și cele două categorii se contopesc într-o perspectivă unică — cea a expresivității lor în raport cu o viziune particulară, cu o individualitate originală. Și înclirfăm să credem că dacă stilisticianul Vianu s-ar fi restrîns numai la valorile lingvistice ale expresiei, lucrarea lui ar fi fost mult mai săracă în revelații și ar fi stîrnit un interes sensibil mai redus. De aceea ni se pare că la problema în discuție opera lui Vianu, chiar peste credințele autorului, sugerează extinderea granițelor stilistice „tradiționale” și recunoaște, mai cu seamă în domeniul literaturii artistice, existența

unui cîmp extralingvistic al expresivității ce nu poate fi eludat de modul stilistic de cercetare a literaturii.

O apreciere riguroasă a importanței lui Vianu în critica românească necesită desigur o anume perspectivă istorică. Nu va fi totuși o îndrăzneală prea mare să încercăm încă de acum — cînd asistăm la o pronunțare mai clară a liniilor de forță din cîmpul criticii noastre literare — o apreciere de ansamblu a fecundității criticii propuse de Vianu prin intermediul stilisticii.

Deși a socotit stilistica una din cele mai adecvate căi de pătrundere în universul artistic al unui scriitor, Vianu a prevenit împotriva eventualelor tendințe totalitare ale ei. După părerea sa, critica stilistică e numai una din modalitățile de apropiere de opera literară. Ea nu epuizează sarcina cercetării și nici măcar nu și le subordonează pe celelalte. Structura extrem de complexă a operei literare, eterogeneitatea valorilor și fenomenelor aflate în cuprinsul ei fac necesară multitudinea punctelor de vedere și diversificarea instrumentelor de investigație. Ivită sub semnul „pluralismului” critica stilistică, sugerează Vianu, se cuvine să-și rămîină credincioasă sie-și chiar și în polemicele pe care le poartă, să se ferească de seducțiile absolutismului. În toate demersurile inițiate trebuie să aibă conștiința caracterului său complementar față de celelalte modalități.

Apelul la serviciile criticii stilistice a avut însă și o finalitate dintre cele mai actuale în momentul în care a fost formulat. Pornindu-se de la ideea justă a primordialității conținutului, s-a ajuns curînd, într-o anume etapă a criticii noastre, ca cercetarea să fie limitată numai la aspectele fondului de idei, neglijîndu-se specificitatea artistică. Faptul a alterat tabla de valori și a impus în aprecierea literaturii criterii stră-

iiidor Tîanu • tudor vianu • tudor Tîanu

ine de artă. Disocierea fondului de formă, mai cu seamă în condițiile ignorării acesteia din urmă, ajunsese nocivă. Intervenția lui Vianu, sub propunerea criticii stilistice, reprezintă un act salutar. A fost restabilită în felul acesta unitatea dialectică organică a operei, iar valoarea literară a fost delimitată ca valoare specifică, originală. Critica stilistică, orientîndu-se spre forma operei literare, nu va echivala cu formalismul. Acesta e la fel de nedialectic ca și conținutismul. „Forma, scrie T. Vianu, nu este în artă un aspect adăugat conținutului operelor, un agrement asociat cu fondul serios al lucrurilor, așa cum ar fi o floare înfiptă în butoniera hainei care ar trebui să ne acopere și să fină cald... Forma operei literare este însuși conținutul ei, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original. Încercați să desprindeți acest conținut de forma în care ne apare și nu veți mai întîmpina decît năluca lui palidă și banală”). Dacă astăzi ideea ne apare ca făcînd parte din abecedarul esteticianului, nu trebuie să uităm că odată ea a putut să pară, în ochii unora, drept o erezie. Se poate spune, ca un titlu de merit, că prima reafirmare hotărîtă și argumentată a caracterului specific al valorii estetice a venit, în critica noastră nouă, din partea stilisticii.

Dar orientarea propusă de Vianu nu izvora numai din necesități locale, oarecum trecătoare. După cum s-a văzut, ea se integrează într-o mișcare europeană apărută dintr-o anumită stare de spirit. Vianu îi da glas cînd scria în Prefața la *Arta prozatorilor*: „Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari”. Credința că exactitatea poate și trebuie să constituie ținta silințelor criticului literar se așează alături de nenumăratele mărturii de încredere în capacitățile de cunoaștere rațională ale omului. Și aici, ca și în celelalte domenii de acti-

vită, Vianu și-a organizat cercetarea sub drapelul rațiunii. Cu o admirabilă francheță și un impresionant spirit de răspundere, el formulează în aceeași Prefață un adevărat program critic. Bineînțeles că postulatul exactității generează îndată o suită de întrebări: În ce sens trebuie înțeleasă exactitatea în critica literară? Care e gradul ei suprem ce poate fi atins aici? Cum se împacă cerința exactității cu modul de existență al valorii estetice? Adesea o critică ce-și fixează drept țintă exactitatea a fost văzută ca însemnînd o aspirație la istovirea operei, la dezvăluirea chipului și sensului ei unic pe care să le impună pentru totdeauna. O asemenea critică ar afirma implicit univocitatea operei de artă. Ea s-ar întemeia pe credința că ar putea fi identificată ca definitivă o anumită structură a operei iar semnificația ei ar putea fi sustrasă devenirii. Credea, oare, Vianu în toate aceste lucruri? Acor-da el un asemenea sens exactității? Hotărît — nu! Cel ce elabora cam în aceeași perioadă teoria originală a operei de artă ca simbol profund și ilimitat, urmărind diversele moduri de manifestare ale profunzimii nemărginite, nu putea admite ideea univocității operei). Iar ceva mai tîrziu, într-o comunicare, în care cu eleganța-i cunoscută disocia interpretarea estetică de cea filologică, Vianu avea să formuleze clar: „încremenirea imaginii unui poet este un semn sigur al morții lui, al ieșirii din circuitul viu al istoriei, prin care acesta își schimbă neconținut chipul și este asociat cu valori noi”).

Ce sens poate căpăta atunci exactitatea în limitele criticii stilistice? În ansamblu privind, ea se opune subiectivismului exacerb. Atrage, în acest sens, atenția asupra funcției limitative pe care o exercită opera în raport cu interpretările date. Impune o selecție între diversele interpretări în funcție de criteriul adecvării. Cere ca impresiile și in-

tudor vianu • tudor vianu • tudor vianu

tuițile să-și descopere izvoarele și factorii care le-au declanșat. Identificând suporturile obiective ale impresiilor, socotește necesară organizarea lor într-o structură semnificativă. În limitele acesteia trebuie să-și găsească locul și justificarea estetică toate faptele observate. Urmărește, așadar, cuprinderea operei în ansamblul său, ferindu-se de fragmentări și de interpretări silnice. Din acest unghi, raportul dintre critic și operă e similar cu cel dintre artist și realitate. Iată cum îl vede Vianu pe acesta din urmă: „Realitatea nu este... în mâna artistului o pastă moale din care poate face orice, căreia îi poate da orice înțeles... Artistul acordă realității o semnificație pentru care ea este primitoare, pe care n-o respinge, pe care o poate adopta. Desigur, această semnificație nu este deplin constituită înaintea operei, ci artistul o cucerește prin opera sa, dar într-un fel care este călăuzit de natura realității pe care o reprezintă și care are o afinitate cu aceasta”). Substituind „realitate” prin „operă” și „artist” prin „critic”, obținem condiția criticului din perspectiva „exactității” stilistice. Și, după cum se observă, nu sîntem foarte departe de cei care cer înțelegerea actului critic pe materiale autentice și socotesc interpretarea concretă a operei literare drept una din „ipotezele” formulate asupra structurii și sensului ei. Profilul stilistic al unei opere constituie și el o „ipoteză” sub care opera urmează să-și recunoască un chip al său, să-l primească, să-l „adopte” și care, în același timp, este expresia viziunii, a puterii de pătrundere și a capacității de invenție a criticului. „Exactitatea”, a cărei nevoie e tot mai mult simțită de o parte din spiritele contemporane, nu trebuie, așadar, înțeleasă în sensul pozitivist al secolului 19, ci în cel estetic, apro-

piat de științele moderne. Ea nu vizează atît definitivarea rezultatului, cît speranța imaginii și precizia metodei (deci și a limbajului critic).

Oricare ar fi dezvoltarea viitoare a stilisticii, importanța lucrării lui Vianu în acest domeniu nu poate fi diminuată. Prin el stilistica românească atinge nivelul european. Conștient, desigur, de semnificația actului său, Vianu a lucrat pe întregul front al stilisticii, asumîndu-și riscul de a apărea uneori eclectic. A intuit bine că o operă ca a lui nu trebuie să văduvească o cultură de cunoașterea și practicarea tuturor modalităților viabile în veac. Printr-o opțiune a lui prea categorică, stilistica noastră s-ar fi putut unilateraliza într-un mod dezavantajos pentru ea. În urma acțiunilor lui, cîmpul criticii literare românești s-a îmbogățit cu o nouă modalitate de cercetare. Se poate spune că aceasta a avut înrîuriri binefăcătoare și asupra actului de creație al scriitorilor. Problemele de măiestrie literară, virtuțile cuvîntului ca unul din factorii esențiali ai creației au fost readuse în orizontul atenției. S-au născut totodată o atmosferă spirituală și un cîmp de interese care fac mai ușoară înțelegerea și discutarea unora dintre cele mai reprezentative concepții asupra artei cuvîntului elaborate de secolul nostru, cele grupate în jurul teoriei artei ca limbaj.

*) v. P. Guiraud, *La stylistique* — P.U.F. (f. a.) pag. 66 și urm.

1. v. și N. Manolescu: T. Vianu, *Artă prozatorilor români*, *Contemporanul*, nr. 10/1967, pag. 3
2. v. R. Wellek and A. Wai-ren: *Theory of literature*, Penguin Books p. 252—272.
3. *Despre stil și artă literară*, p. 153—154.
4. T. Vianu: *Postume*, E.L.U. 1966, p. 97—165.
5. *Studii de literatură română*, Ed. did. și pedagog. 1965, p. 46.
6. *Postume*, pag. 149.



F. CIUBOTARU : Imblinzi torul



paul georcjeseu



al. piru: „g. iliraileaiiii”

Realitatea e că admirat și iubit de prietenii *Vieții Românești*, de foștii lui studenți, Garabet Ibrăileanu a fost elogiât în pioase articole comemorative, uneori interesante, scrise cu suflet, dar nu s-a bucurat pînă acum de o lucrare monografică demnă de unul dintre cei șase mari critici români; firește, locul său în *Istoria literaturii române* de G. Călinescu e adecvat și păreri judicioase s-au exprimat, în ultimele două decenii, de către Dumitru Micu, Savin Bratu și alții, totuși, monografia lui Alexandru Piru este cea dinjții lucrare atotcuprinzătoare. Cum se știe, recenta lucrare e o reluare comprimată, sintetică dar și îmbogățită a două cărți mai vechi (*Viața lui G. Ibrăileanu*, 1946 și *Opera lui G. Ibrăileanu*, 1959) ale aceluiași autor, care nu se mulțumește să le retipărească într-un singur volum, ci le revede, epuizînd — după obiceiul său — orice referință bibliografică, forînd sensul operei și al vieții. «F/âptul că deși "reunite într-un volum, viața și opera se tratează separat, nu se datorește comodității autorului, dotat cu o mare putere de muncă intelectuală, ci concepției sale afirmate explicit într-un clar *Cuvînt înainte*: „Concepția noastră a fost și este însă diferită de aceea a autorilor de monografii de tip mixt care amestecă relațiunea biografică despre scriitor cu analiza operei sale. Obiectul biografiei, ca și al studiului, este personalitatea scriitorului văzută însă în biografie în latura ei

caracterologică, umană, pe cînd, în studiul operei, în latura ei artistică.* Ipoteza de lucru a lui Al. Piru este expresia uneia dintre calitățile sale,, claritatea, dorința de precizie, în care totul să fie limpede și distinct,, de unde și oroarea de a amesteca elementele biografice cu ideile directoriale ale operei.

Spirit format în apropierea lui G. Călinescu, apoi colaborator al său,, Al. Piru dezvoltă gustul clasicist al maestrului nostru, aliat — cel puțin, în proză — cu prețuirea realismului critic din a doua jumătate a secolului trecut, dar cu gustul deschis spre tot ce e frumos, indiferent de formulă. Expunerea lui Al. Piru e sintetică și rece (în sensul obiectivității), bazîndu-se pe un material informativ enorm dar niciodată copleșită, de acesta, de unde suspiciunea morocănoasă a arhivarilor fără talent, gîfînd sub maldărul de documente pe care le pot „descoperi”, copia și tipări, dar nu interpreta; or, criticul e un interpret. Capacitatea sintetică a lui Al. Piru e considerabilă,, rămîbind mereu fidel textului, cenzurîndu-și lirismul printr-o sobrietate comprehensivă. Primul capitol privește originea, familia, părinții și conține un portret embrionar exact r Ibrăileanu „Ar fi fost mirat de o carte despre el în colecția „Oameni de seamă”. Era discret și pudic, și contemporanii ne atestă că, deși mîndru în intimitate de originea lui,, dată fiind vechimea neamului armesc, se rușina de numele Garabet. A semnat întotdeauna; doar cu inițiala G. Nu punea «nici un preț pe factorul etnic în sens rasial și avea cele mai curate aspirații românești” (Al. Piru — „G. Ibrăileanu”)! Curios,, colegul său de duel, mentorul *Sburătorului*, avea aceeași idiosincrasie pentru numele său de botez, Eugen, și George Călinescu le va moșteni fobia; de aici moda de azi ca pe monografiile să se înscrie numai inițiala numelui mic. Migălos alcătuită, desfășurarea familiei lui Ibrăileanu; se citește cu încântare, ca un capitol de roman, cu portrete ce trădează talentul scriitorului : „Intr-o fotografie, mătușa are însă ochi pătrunzători, buze strînse, bărbie voluntară,

încît aerul e" mai^ de grabă al unei supraveghetoare de pension. Rocma neagră cu guleraș alb brodat, sub care e legat un papillon, inspiră eleganță, indicată de altfel și de finețea trăsăturilor, după o viață îndelungată și fericită" (op. cit. 15).

Capitolul următor ne oferă elemente necesare înțelegerii omului : iubirea pentru natură (tatăl era arendaș nefericit), imaginea mamei moarte, tânără, și maștera ce potențază prima imagine ne fac să înțelegem și ruralismul acestui citadin claustrat cît și subtextul romanului „Adela”, despre care am scris în *Polivalența necesară*. Iată ce mărturisește psihanalitic Ibrăileanu despre imaginea ce i-o va face intangibilă, mult mai tîrziu, pe Adela : „Dar această impresie nelămurită a mea, adăugată cu cele oe am auzit despre ea, au alcătuit în mintea mea o ființă vie, pe care o văd : o fată tânără. Ea a murit la vîrsta de 31 de ani, și o văd ca o fată... Un sentiment mizerabil poate mă face să simt că e mai bine c-a murit în floarea tinereții" etc. (*Adevărul literar*, nr. 885, citat de Al. Piru, op. cit. 21). Capitolele următoare : *Școlar în cursul primar, Gimnast la Roman, Licean la Birlad* sînt revelatorii pentru metoda de lucru a lui Al. Piru : informația exactă, amănunțită, exhaustivă, ne pune în situația de a judeca noi înșine asupra problemei respective, exclude subiectivismul, improvizația, dar masa documentației nu-l anihilează pe critic, ci îl potențază, dă forță argumentelor sale, ipotezei sale creatoare. Sub amănuntele școlare, criticul observă formîndu-se un temperament, un caracter, un destin. Demonstrația e riguroasă, ca a omului de știință, dar, ca și romancierul, Al. Piru definește formarea eroului său. A intra în analiza capitolelor respective e inutil fiindcă principala lor calitate e logica strînsă, minuțioasa răbdare cu care Al. Piru își construiește inexpugnabila fortăreață. Nu pot trece însă peste paginile profund tipice (34—39) ce reanimă prietenia adolescentină cu Raicu-Rion și comunitatea intelectuală „Orientul" (după numele străzii) în

care se formează cei doi viitori critici în efervescența ideilor înaintate. Se recită din Eminescu, e gustat Caragiale, se dezbate „Contemporanul", se apără realismul contra romantismului, se devorează Haeckel, Max Nordau, Georg Brandes și H. Spencer: pagini importante nu numai pentru înțelegerea unui critic ci și a formației unei întregi generații de intelectuali. Semnificativă și împrietenirea cu bizarul Panait Mușoiu, cu care... scoate o revistă, la 18 ani, Ibrăileanu fiind — o, Destin ! — secretar de redacție. Tot din vara lui 1889 datează înflăcărarea inocentă pentru Otilia, sentiment realizat printr-un poem în proză melancolic, eminescian. Modelul va trece odată cu Adela (aliat cu imaginea prohibitivă a tinerei moarte și cu, un altul, real) iar numele lui va trece în opera tînărului său prieten, ca o enigmă (aliat cu o tînră iubire a lui Goethe bătrîn), *Enigma Otiliei*. Al. Piru trece delicat pe lîngă prima iubire a criticului (44—46), pe care-l aștepta o pasiune mai trainică : literatură.

Intre 1890 și 1896, adică între 19 și 25 ani, Ibrăileanu este student normalian la Iași. Acest capitol, al șaselea, este semnificativ atît pentru modalitatea de investigare a criticului, cît și pentru formarea — „educația sentimentală", ar zice, complex, Flaubert — celui care avea să fie întemeietorul și sufletul revistei „Viața românească", mentor delicat dar ascultat al unui cerc larg de scriitori. Al. Piru știe tot și ne pune în fața ochilor toate, dar absolut toate elementele, principale și secundare, necesare înțelegerii problemei. Așa dar, cînd criticul afirmă o ipoteză, cu ton decisiv, el ne-a pus la îndemîină tot ce se poate ști despre acel subiect, ne-a dat posibilitatea, adică, scutindu-ne de imensul efort documentar depus, să ne facem o impresie proprie, eventual alta decît a sa : e modul oel mai deschis de a juca, punînd toate cărțile pe masă. De semnalat e și că documentarea dusă la extrem, presupunînd un efort cu totul deosebit, ei bine, această documentare este expusă curgător, nesilit, evitîndu-se impre-

sia de trudă ci, dimpotrivă, — eleganță intelectuală — cu aerul degajat al celui ce spune lucruri știute de toată lumea, pe care le reamintește doar... -Această eleganță a erudiției merită a fi subliniată.

Student la 19 ani, Ibrăileanu urmă pe la toate facultățile, fără a se fi fixat încă asupra disciplinelor preferate. La 20 de ani (1891) se înscrie la secția istorico-literară, intrând ca bursier la Școala Normală Superioară, cu media generală 7,40; ironie, luase doar 5 la literatura română. Prietenul său Raicu Ionescu se afla acolo de un an. După o amănunțită amintire a profesorilor viitorului critic, Al. Piru scrie pe drept: „Cu excepția lui Xenopol și Philippide, magistrii lui Ibrăileanu n-au fost prin urmare străluciți. De aceea nici nu l-au entuziasmat. Mai ourînd manifesta interes pentru probleme sociale și, firește, pentru socialism, îndemnat de Raicu Ionescu, începe să publice la *Munca* din București, încă din 1390 (p. 52) articole vehemente: „Atacul stăpînirii”, „Funcționarismul”. Făcea corespondență cu Mușoiu și-l vizita pe „anarhistul” din strada Sărărie, Ion Nădejde. •Oricît s-ar ascunde Al. Piru în spațiile unei răceli universitare, talentul său literar se manifestă, cînd e cazul, ca în admirabila descriere a casei Nădejde: „Casa ou geamlîc, veche și joasă, tupilată în fundul unei

curții, a lui Nădejde, era considerată atunci „cuibul nihilistilor”. Normaliștii, care se considerau „cetățeni ai universului”, se simțeau, desigur, bine în interiorul ei, fiind primiți oricînd de colosul întunecat, arămiu la față și bărbos, profesor (destituit) Ion Nădejde, sau de soția lui Pica (Sofia), gospodină intelectuală, harnică, mamă a șase copii. Propaganda lor avusese atîta ecou, încît țărani veneau zilnic aici să se „înscrie pentru pămînt”. Mai superstițioși, mahalagii socoteau că smolitul savant are legături cu diavolul. Unii șopteau chiar că prin știința lui magică ar fi reușit să facă un măr, căruia numai gustul nu putuse să i-l dea, ba chiar un om în carne și oase, numai fără suflet. Se poate imagina deci ce popularitate avea „alhimis-

tul” și printre studenți. „Joe care aruncă fulgere și trăznete din dealul Sărăriei”, îl porecleau adversarii politica, și într-adevăr, Jupiter, în vîrstă de 36 de ani (în 1890), era un răzvrătit” (pg. 53). Iată un portret pe care l-ar semna orice bun romancier.

Colegii de serie la Facultate ai lui Ibrăileanu au fost înghițiți toți de uitare; singur Ovid Densușianu, fiul profesorului, s-a distins printre ei. Lecturile lui Garabet Ibrăileanu sînt tipice pentru intelectualitatea vremii: Darwin, Spencer, Adam Smith, Ricardo, Schopenhauer, Virchov — pe Max Noradu l-am amintit — firește Marx și Engels, apoi, Bakunin, Stirner, Plehanov, Kautski („evoluționiștii pozitivisti, socialiști”, pg. 52). Ca scriitori, Tolstoi, Balzac, Turgheniev, Prevost și Maupassant, din care traduce *Bel Ami* (1896) în „Biblioteca romanelor celebre”. Deși a citit mult, toată viața, (provincialii obișnuiți cu chefuri și vînători au fost chiar uluiți...) și l-a înaintat oarecum lectura lui Proust, acesta este scheletul intelectual al lui Ibrăileanu, cultura lui va spori neîncetat dar — dacă la numele acestea îl adăugăm pe Eminescu, menționat

mai înainte, — armătura sa interioară va rămîne neschimbată (doar Sadoveanu va spori operele esențiale, însă un Sadoveanu redus la schema preexistentă). Ca și Titu Maiorescu, grozav de informat în tinerețe, dar opac la „curentul nou” (Zola, Flaubert, Maupassant îl indispu, îi scrie el lui D. Zamfirescu), Ibrăileanu va rămîne statornic operelor sorbite în studenție și va judeca totul prin prizma lor. Dacă formația lui se resimte a fi integrat economiști și filozofi, ca și critica lui ce nu va fi puristă, dacă ideile marxiste vor fi active în opera sa (dar și atitudinea capitulară a lui Kautski), el va judeca literatura nouă după criteriile realiștilor din a doua jumătate a secolului XIX, dar fără a putea să le depășească, derutat de modernii de după primul război mondial. După 1920, el va aștepta învierea balzacianismului și zolismului (ca fost marxist putea să înțeleagă că fiecare epocă nouă are

modul său specific de a se manifesta) iar în poezie rămâne la epigonismul eminescian. Criticul va reuși să „selecționeze” — după expresia sa — doar valorile literare create pe canoanele epocii ce murea în 1890, sau ce puteau fi reduse, analitic, la aceste. În măsura în care epoca era rămasă în urmă, acțiunea lui anacronică era utilă prin înălțimea modelelor literare; doar marxismul lui cam elementar avea să reculeze iar în urma Marii Revoluții din Octombrie, să facă un salt îndărăt; dar democratismul său real și iubirea pentru popor — pe care marxismul le aprinsese — aveau să rămână constante și dinamice.

Studentul e atras de cercurile socialiste: la 1 Mai 1892, ne informează eruditul monograf, Ibrăileanu ținu o conferință despre *Darwinismul social*. „Ținărul argumenta foarte strâns că burghezia își trăiește ultimele zvîrcoliri și că societatea socialistă se apropie în chip fatal. În sprijinul acestor idei, el amintea pe Darwin, Marx, Engels și Kautski, căci citise asiduu...” (pg. 53). Tot Al. Piru ne informează că respectiva conferință fu reprodusă (Ibrăileanu semna Vraja) în *Critica socială*, unde C. Dobrogeanu-Gherea susținea cronică internă și la care colabora și amicul Raicu Ionescu (sub pseudonimul Rion), revistă suspendată în aprilie 1893 de autorități. Prin 1893, îl cunoaște pe Constantin Stere, urmărit de Ohrana țaristă și evadat din ghețurile siberiene, ca eroul eminescian, venit în țară clandestin. Amicul lui Raicu-Rion va trece, pentru totdeauna, sub influența virilă a lui C. Stere ce purta, în fața tinerelului sfios și hipersensibil aureola de martir (pg. 54). Autoritatea sa paternă va fi incontestată în domeniul vieții publice, mai ales că Garabet nici nu avea vocație pentru politică, el fiind un devorator de cărți și un umanitarist sentimental. Canfrăția morală ce-și zicea socialistă era, în fond „O sinteză din evoluționismul lui Spencer, transformismul lui Darwin, materialismul lui Moleschott, determinismul lui Taine, materialismul istoric al lui Marx, realismul literar francez și rusesc și

romantismul protestatar al lui Eminescu” (Op. cit. pg. 55). La acest bagaj eclectic, ce putea părea revoluționar în lașul lui 1893, poate fiindcă se strecuraseră și câteva elemente marxiste înțelese cam economist, C. Stere va adăuga agrarianismul democratic, denumit pompos „poporanist”, și criticul se va umeri, cu respectivul bagaj pînă la moarte. De aceea, într-un sens, el nici n-a trădat socialismul, fiindcă... nu fusese niciodată revoluționar.

În iunie 1893, Ibrăileanu absolvise Facultatea, în ce privește frecvența, dar abia la 23 aprilie 1895 își ia licența, după ce în iunie 1894 absolvise și Normala. La 1 septembrie 1896, deci la 25 de ani e numit suplinitor la Bacău, dar nu se poate deslipi de Iași. De abia în septembrie 1900 e numit profesor la liceul C. Negruzzi (are 29 de ani); la capacitate se înscrie în 1901 și devine titular la 4 aprilie 1902 (are 30 de ani), clasificat al doilea, după Ioan Al. Rădulescu, protejatul obiectivului Maioreșcu: „Eu am trăit un lung șir de ani cu licența-n buzunar, fără să am ce mânca. Și amintirea acelei vremi de onoare (împreună cu amintirea unor vremi de romantism amoros) sînt singurele puncte într-adevăr strălucitoare din viața mea.” (citat de Al. Piru, 72). Vreme de onoare, într-adevăr, dar între 1890, cînd îl vizita pe Ion Nădejde, și examenul de capacitate (1902), trecuseră doisprezece ani. Ținărul entuziast de 19 ani se transformase: avea acum 31 de ani și trăise cîțiva ani, „cu licența-n buzunar”, fără să aibă ce mânca. Și dacă a fi fost student socialist nu prea era recomandabil, profesorul cu idei atee și marxiste era sigur de a fi alungat, — ca Ion Nădejde, în privința asta nici liberalii, nici inamicii lor, conservatorii, nu glumeau; interpelat într-o asemenea chestiune, ministrul Maioreșcu răspunsese sec că el lasă libertate filosofică oricărui profesor, dar nu admite imixtiunea părerilor personale în școală: ori, putea fi un profesor socialist în afară de școală și servil programei analitice reacționare în fața elevilor.

în acești doisprezece ani „de onoare”, tânărul intelectual trăise nu numai drama de a fi fost șomer, „proletar intelectual”, „fără să am ce mânca”, dar și un zăbucium sentimental. Proaspătul licențiat cunoscuse o fată, cu doi ani mai în vîrstă, naturalistă, soră a lui Mihai Carp ei se îndrăgostise de dînsa. „Subțire, fragilă, cu frumoși ochi umezi de blîndă și dulce căprioară, vorbind cu glas scăzut”, vorba Izabelei Sadoveanu (citată de Al. Piru, pg. 64), blînda copilă îi împărțise cuviincios sentimentele, admise o logodnă neștiută, se cățărara pe Ceahlău sau sosiră vîind pe Bistrița, se odihni cu el la Varatec etc. (numai în grup !), dar făgădui să-și dea mîna numai decît ce „își va trece licența, iar solicitantul va avea catedră” (Al. Piru, op. cit, pag. 65). Zis și făcut : după șase ani de logodnă cu vilegiaturi în grup, la 9 iunie 1901 Elena Carp își acordă oficial inima pretendentului la mîna sa, la nouă luni și nouă zile după ce respectivul intrase în piine, respectiv fusese numit profesor la liceul internat din Iași. Cu asemenea mică Vidră era greu să te aventurezi într-un partid ce putea doar să te facă să-ți pierzi postul. Că pentru Ibrăileanu visarea la Elena și lungile excursii cromolitografice au fost „vremi de romantism amoros”, sigur, dar pentru mult prea practica cocoană, nu ! Tot Al. Piru ne informează că soții și-au întemeiat un cămin retras și pe ce stradă (op. cit. pg. 76). Nu erau în cuib condiții propice pentru activitatea revoluționară. De altfel, din conferințele și articolele acestor juri socialiști, trecuți apoi la liberali (ca să nu le zic „trădători”, fiindcă, indiferent de bunele lor intenții, asta erau, trădători), reiese că ei credeau iminentă venirea socialiștilor la putere, așteptau imediat guvern socialist.. De o lungă și grea așteptare n-au fost capabili decît cîțiva. Și orice argumente teoretice ar aduce vreunul, trecerea într-un partid de guvernămînt, în slujba burgheziei, nu are decît un nume.

Oricum, G. Ibrăileanu nu a fost un om politic, ca Maiorescu sau Gherea, și el trebuie privit în sfera

activității sale care e literatura. Că la Capacitate el își alege „Valoarea poeziei populare îndeosebi pentru literatura română” este explicabil (Al. Piru, op. cit. 78), cit și bunul răspuns la întrebarea : „Cum se va dezvolta simțul critic al elevilor pentru aprecierea operelor poetice” (idem, 79). Aveau să fie două trăsături de bază ale criticului. Este iarăși firesc că profesorul Maiorescu (ui, multe mai erau...) îl găsi „ceva mai amorțit” la lecția practică despre plicticoasa piesă a lui V. Alecsandri, drama „Ovidiu” (Al. Piru, op. cit., 79). Bine hrănită de fapte, monografia lui Al. Piru trădează portretistul înăscut: „In septembrie 1904, la 33 de ani, profesorul mai era plin de tinerețe și de vigoare. Meseria o deprinsese în cele mai mici amănunte și cu catalogul la subsuoară impunea printr-o ținută aristocratică. Din ce în ce mai degajat, fără nici o morgă profesională, se considera în clasă printre „camarazi”, oricît de tineri, și vorbea cu ei în toată libertatea. Apelul nu-l făcea niciodată și nici de cei absenți nu-i păsa. Se așeza pe scaun sau genunchii lipiți de marginea catedrei și sta adesea fără să spună nimic, numai purtîndu-și ochii prietenoși de la un școlar la altul. Apoi își oprea privirea asupra unuia din ei, și plin de înțelegere, fără cea mai mică afectare, îl întreba - — Ce mai faci ? Așa pornea în mod obișnuit lecția. Vorbea cu sfială, tocmai pentru a trezi în ascultători dorul de a-l contrazice. Cînd cineva își permitea, de aceea, o apreciere îndrăzneată sau o judecată după criterii proprii, îi rîdeau ochii de bucurie. Scriitorii citați și comentați de el erau o desfătare. In ce consta secretul lui de a captiva ? în niște comentarii foarte simple, familiare, la care elevii aveau iluzia că participă activ” (pg. 82). Erudita monografie a lui Al. Piru, suprasaturată de fapte, e adesea luminată de asemenea luminișuri ce țin, prin talentul evocării, de arta romancierului. Mi se poate răspunde, tăios, că un critic serios — și Al. Piru e unul dintre pușinii, aceștia — nu lucrează cu imaginația ci numai pe bază de documente!

Voi răspunde, ingenuu : ca Tolstoi în „Război și pace”...

Și aceste câteva fraze, doar : „Dar nu mergea la el cu afirmații și aprecieri vagi. Totul trebuia justificat, dovedit cu exemple. La lectură particulară nu obliga pe nimeni, dar îi plăcea când cineva o trăda.” (pg. 83). Dacă, așa cum ne-a avertizat în „Cuvânt înainte”, Al. Piru consideră obiectul biografiei drept personalitatea scriitorului văzută în latura ei caracterologică (pg. 5), viziune, așa spune, specifică romancierului, să mi se îngăduie a vedea aici (pg. 82—83) prefigurarea destinului acelaia ce trebuia să devină unul dintre marii animatori și vizionari ai culturii românești, fiindcă G. Ibrăileanu a fost nu numai un critic (individ ce citește cărți și își scrie părerea despre ele) ci un catalizator și focar de cultură, ca Maiorescu, Gherea și inamicul său Eugen Lovinescu, sau ca alt adversar al tinereții sale, Nicolae Iorga. G. Ibrăileanu reprezintă nu numai o activitate critică (Opera) ci și o revistă de mare prestigiu („Viața românească”), un curent literar (ce nu trebuie redus la schema sociologică a „poporanismului”) umanitar, realist ; mai mult, chiar, inima lui generoasă se aude bătând chiar în operele scriitorilor ce l-au frecventat, i-au scris, i-au dat spre lectură manuscrisele, au convorbit cu el sau l-au ascultat monologînd ; direct sau indirect, părerile acestui pasionat de literatură au trecut în alte opere sau au format și fertilizat numeroși scriitori. Există în portretul magistral al lui Al. Piru (Ibrăileanu, profesor, la 33 de ani), elementele caracterologice ale mentorului de mai târziu : atitudinea lui degajată, fără morgă profesională, tratarea celor tineri drept egali, libertatea totală de opinie, chiar stimularea părerilor contrarii, conversația ca desfătare — toate acestea le vom întâlni la omul bătrîn, chinuit de boli, dar cu ochii sticliți de patima controversii.

În această privință, G. Ibrăileanu e un anti-Maiorescu (în *Spiritul critic*, liderul Junimii literare este respins cu onoruri teoretice), foarte apropiat — paradox ! — de Eugen Lovinescu, clasicistul apărător al mo-

dernismului (ce promova Lovinescu încetase de mult a mai fi sincron, gustul său în proză rămăsese ia scriitorii adolescenței sale Balzac, Zola et comp. care, literar, decedaseră din 1890 și simbolismul ce murise la declararea primului război mondial). Garabet Ibrăileanu ca și Eugen Lovinescu — deși, adesea, și-au încrucișat spadele — erau devotori de cărți, iubitori de idei și catalizatori de talente, calități pe care le avusese și Maiorescu, dar acesta punea totdeauna între el și ceilalți o catedră, văzută sau nevăzută, dialogul celorlalți se încheia cu monologul său conoluziv, fără replică ; apoi, spre deosebire de Ibrăileanu și Lovinescu, a căror sociabilitate organizatorică se manifesta doar literar, Maiorescu (deși Lovinescu îi contestă vocația politică) a preferat Justiția judecătii de valoare și agitația politică, demnitățile, controversile literare, părăsind, practic, criticile (ocupație de junie) la vîrsta la care ceilalți doi se dedicau exclusiv literaturii. Deși iubitor de discuții, Eugen Lovinescu avea o latură maioreșciană atît în ținuta intelectuală pe care și-o impunea, dorind să pară senin (ceea ce pe anxiosul Camil Petrescu îl determină să scrie un pamflet), fără să fi fost, cît și în nevoia de a trage concluzii, nu atît de rigide ca Maiorescu, de a încheia dezbaterea ca arbitru.

Că acest citadin claustrat, debil, sfios și conceptualizant (autorul *Adelei* *) a putut apăra o viață întreagă principiile poporanismului agrarizant, rămîne, pentru mine, o mirare tot așa de mare ca aceea că gravul clasicist Lovinescu a fost un modernist militant... Există însă la Garabet Ibrăileanu, dincolo de aspectul său sociabil de dialectician din Agora, un aspect lunar, șaman, aproape vrăjitoresc, creindu-i un halo magic, ca al lui Ion Nădejde, pe cînd erau amîndoi socialiști — criticul, 19 ani, militantul avea 36 ! — și e posibil ca maturul revoluționar să-i fi creat adolescentului dorința de a semăna cu „alhimistul”, deși în felul claustrat al temperamentului său. Despre aspectul vrăjitoresc al criticului, excelenta mo-

nografie a lui Al. Piru ne dă un portret magistral (desigur, bazat pe măturii ce sînt contopite, depășite, ajungîndu-Se la creație). „Locuința joasă, boierească altădată, de o falce de loc, răspundea cu ferestrele într-o grădină încălцитă, care prin sălbăticia ei virgină amintea vizitatorilor de pampasurile sud-americeane. Biroul sculptat, vechi, de la potop, era veșnic înspăimîntător de încărcat cu cărți, ziare și broșuri, într-o dezordine asemănătoare aceleia din grădină. De-a lungul unui perete, imens, rafturi albe de brad pline cu volume. În colțuri, două sobe de zid aruncau străluciri tainice arzînd necentenit, încît vopseaua de pe podea, groasă de un deget, se scorjise. În alt colț era un pat, unde Ibrăileanu, ou părul și barba vilvoi, cu privirea fioroasă în lumina crepusculară a încăperii, citea lungit pe spate. Pentru cine sosea pe neașteptate, apariția lui era cam sinistră, iar vocea avea un timbru cavernos, în totul, înfățișare de sfînt zugrăvit într-o biserică de sat, de pescar devenit apostol. Prins de lecturi, omul nu mai găsea vreme pentru altceva. Pentru a se proteja de molozul care începuse să cadă din tavan, își amenajase deasupra patului un baldachin. Nu găsea încă energie să repare plafonul. Izolat de lume și de zgomotul ei, Ibrăileanu se regăsea, în acest soi de interior, pe sine. Prima foarte rar și părea, din cauza felului de viață pe care îl ducea, sălbatic. Unui student care veni să-i ceară logica lui Stuart Mill i se înfățișă timid, efect al singularizării. Pe stradă nu mai apărea acum des. Nu se ducea decît la librăria Barasch din Piața Unirii, unde veneau noutățile franceze" (Al. Piru, op. cit., p. 84).

Recunosc, da, recunosc, nu e potrivit ca într-o cronică să dai un citat atît de lung dar... pasajul amintit e foarte sugestiv atît pentru talentul portretistic al lui Al. Piru, care pornind de la documente sintetizează creator, sugestiv, cît și pentru cealaltă față a lui Ibrăileanu, cea lunară, interiorizată, autoșorturată, claustrată. Asta nu-l împiedecă pe criticul militant, catalizatorul de ta-

lente, să-i strige dur lui Sanielevici, care de abia îl rugase să colaboreze la revista lui din Galați (1905): „De cîte ori ai citit *Miorița* ?” și : „...lucrurile astea se simt, se trăiesc”. (Al. Piru, op. cit., 85). Era mai mult un strigăt împotriva naturii sale ascunse profunde, ce se va revela în *Adela*. Dar există și un Ibrăileanu, critic de direcție, sufletul „Vieții românești” (a cărei apariție în 6 martie 1906 a constituit un eveniment în cultura românească și durata ei o constantă democratică, pînă azi). „Cît devotament a pus Ibrăileanu, scrie pe drept Al. Piru, în atribuția lui de secretar de redacție se știe. Îndărătnic, persistent, tenace, el a devenit de la început sufletul revistei. Citirea corespondenței și a manuscriselor, împărțirea volumelor pentru referate, alegerea tipului de literă, lupta cu tipografi, combaterea adversarilor îi revenea. Aproape în fiecare zi putea fi găsit într-o cameră de lîngă tipografia Dacia, chiar în timpul nopții, mai ales că suferea de insomnie cronică” (Al. Piru, op. cit., pg. 91). Vorbea, trimetea cîte trei-^patru scrisori, telegrame, se zbătea ca revista să apară la exigența dorită (Al. Piru, op. cit., pg. 91). Eruditul critic ne înfățișează deci un Ibrăileanu-Ianus, bifrons, un extravertit magnetic și un claustrat interior.

Evident, numai „Viața românească” ar fi o realizare ce l-ar situa pe Ibrăileanu în primul plan al culturii românești. Totuși, „incontestabil că, observă acut Al. Piru, pentru un scriitor de vocația lui, faptul de a nu fi tipărit pînă la treizeci și patru de ani decît cîteva articole era o suferință” (Al. Piru, op. cit., pg. 84). Într-un sens, el fusese precoce : la 19 ani ținea conferințe și publica articole, la 35 de ani făcea să apară „Viața românească”, dar activitatea lui bogată se risipea prin ziare și reviste. În 1897 proiectase un volum — *Note și impresii* — compus din articole publicate, dar renunță! De abia în 1909, la 38 de ani, publică lucrarea *Spiritul critic în cultura românească*, cu 267 de pagini și volumul *Scriitori și curente*, de 318

pagini, culegere de articole publicate anterior (vezi Bibliografia op. cit.), în 3 iunie 1912, la 41 de ani, își ia doctoratul cu o teză despre (păcat...) opera lui Vlahuță, iar la 27 iunie, același an, e numit profesor universitar titular, firește, la Iași (Al. Piru, op. cit, pg. 120). Așa a fost recunoscută public autoritatea literară pe care G. Ibrăileanu de mult o avea și s-a născut polemica nestinsă cu alt concurent la catedră, Eugen Lovinescu. Dacă, omeneste, polemica

lor ne întristează, literar vorbind ea dă culoare epocii.

Observ că nu pot trece în revistă, fie și sumar, întreaga monografie a lui Al. Piru ; am stăruit asupra anilor de formație ai lui Ibrăileanu, ce prefigurează un caracter și un destin ; am încercat să relev câteva doar din calitățile acestei cărți atât de bogată în fapte, idei și portrete, carte ce se citește cu pasiune și plăcere. Monografia lui Al. Piru este, sub toate aspectele, remarcabilă.

ov. s. erohmălniceanu



ion caraion: „dimineața nimănuși”

(poeme)

îmi vine foarte greu să încep această cronică altfel decât prin a evoca măcar în câteva cuvinte dragostea nemărginită, dureroasă, devorantă a lui Ion Caraion pentru poezie. Știu că aduc în discuție un amănunt biografic care nu-și are, poate, locul aici. Orice poet autentic iubește poezia; ce e neobișnuit în aceasta? Nimic mai adevărat, firește, dar există tot felul de iubiri. La Ion Caraion, dragostea pentru poezie ia o formă de devoțiune absolută, nu cunoaște sacrificiu prea mare pe care să nu fie oricând gata a-l aduce devine rațiune de existență. Nici o vicisitudine nu e în stare a o descuraja; pe Ion Caraion, poezia îl obsedează, el o urmărește în toate

întruchipările posibile, orice experiență, care-i dă sentimentul că și-o poate apropia, îl atrage și-l fascinează. Fidelitatea aceasta integrală nu e însă și oarbă. Poezia are absențe, capricii, viclenii. Iubirea, pe care o stîrnește, e nefericită, doare mereu ca o rană, constituie o pasiune funestă ca alcoolul, ca drogurile. Caraion o mărturisește cu o liminară dezolare în admirabilul poem din fruntea noului său volum, „Dimineața nimănuși”. Miracolul poeziei e perpetuu, dar și într-un sens reversibil, descurajant : „Din grădina cu fructe și păsări aleg adjectivele / din adjective scot fluturi / din fluturi — culori / din culori, pasiuni care se cocoată pe călușei de lemn / din călușei de lemn ies retorii și dansatoarele / din dansatoare coboară substantivele în saci, în cîrji, în propozițiuni / care c-o obsesie, care c-o abstracție, care c-un pepene / pepenii cad pe jos / și tot amurgul dintr-odată, dintr-odată / se face verbe, adverbe, proverbe, / ca o flotă pe mare / ca o flotă pe două mări / plină de sculptori, de pălării și de civilizații / din care morții scot adjective / din care viii scot adjective / din care adjectivele scot o grădină cu fructe și cu păsări de aluminiu / și asta mă mîhnește, Horațiu”. (*Fintînă*).

Am pronunțat cuvîntul „miracol”. Pentru Caraion, într-adevăr, poezia este mai cu seamă provocatoarea unor neconținute minuni. Acolo,

unde ea. este prezentă, granițele între posibil și imposibil se șterg și lumea devine prilej de neconținute uimiri. Întâlnim deseori notată senzația aceasta: călătorim printre „virginitățile naturii...”, „extaze, elevații”... „ne-mpresurase taina”, „lumina își încordase arcul pînă la obîrșiile mirajului”... „ca să-și umple ochii cu minune...”. Rareori mi-a fost dat să cunosc o asemenea convingere profundă oă poezia este în stare să înfăptuiască cele mai extraordinare lucruri. Făpturile, obiectele, elementele naturii ea le transformă unele într-altele cu o fantastică ușurință. Din statuia lui Apollo ies frunze, „lupul lupilor” se preface-n „măcriș”, dealurile, în „ciuperce de noroi”, „tristețea se preschimbă în gîndaci”, Dumnezeu devine „materie”. Nimic nu rezistă acestor miraculoase mutații și ochiul e invitat la un perpetuu spectacol halucinant vrăjitoresc; lebedele vâslesc în fluturi, amurgul urcă-n regi, dimineața lumii clănțane cu gingii de cauciuc, luna își pierde peruca, copacii se plimbă, păsările fac diezi, marea îmbracă halate de cenușă, macadamul strănută, soarele intră în cai, semințele vorbesc cu Măriile și Ionii, seara vine ca un cîine supus și ne linge mîinile. Nu exercițiul unei imaginații dictatoriale izbește atît aici, cît convingerea cu care sînt comunicate toate acestea, ca niște constatări curente făcute într-o realitate privilegiată pe care o instaurează poezia. Originalitatea rezultă din tonul egal al relatării, jurnal de călătorie printre priveliști surprinzătoare pentru noi, dar nu și pentru cutreierătorul lor zilnic. Ion Caraion este astfel creatorul unui gen de pasteluri vizionare, în spiritul „iluminărilor” rimbaldiene, cu o pronunțată notă rustică și locală, identificabile oarecum, dar și total împinse în alte dimensiuni ale realității prin miracolele la care participă permanent : „Pietrificați de veacuri și roși de olonțul apei, / comploturi inocente-și ademeneau satrapii, / Ne-mpresurase taina. Tu-i scuturai bocancii, / Coliba din pădure, hătoasei noastre Francii, / Pe labelle lor crîncen încotoșmănate-n

blănuri, / munții lucrau la greieri, la sfeșnice și pănuri, / Șoptea doar cîte-o frunză, doar cîte-un ciuf de noapte / cădea în frăgezimea prelingerilor coapte / amestecuri frugale de purpură și broateci... / Asini obscuri prin rouă treceau cu popi sălbateci, / plimbînd sub epiderme o muzică rănită. / S-a tolănit răcoarea pe prispe și copite, / cu pîntecetele goale. O cruce de soldat [să putrezească toată tot n-a mai terminat. / Iar liniștea, în cîrcă — de ieri — cîrîndu-și prînzul, / s-a dus să-și cate urșii ce-or să-i mănînce minzul” (*Les choses de minuit*).

Fascinant e dramatismul acestor tablouri. Nimic în ele nu întepenește într-o poză fotografică. Totul participă în o frămîntare misterioasă, la o neînteruptă geneză. Practic, evocările sînt epice, fiindcă zeci de fapte, neașteptate, senzaționale aș spune (în sens ontic) le compun. „Sub coaja pămîntului / visează coaja cartofului / Timpul trece ca un om cu iaurt...” (*Confesiune*); „din cîte-o stea jilavă, funinginea se lasă” (*Oile întunericului*); „munții-au căzut la fundul aducerii aminte” (*Uitare — fiica naiului*), „In cuvinte a intrat somnul; Roșie / femeia din tufele de mărar / a dat foc la greierii din grădini / Și c-un vâtrai îi bagă-n buzunar” (*Ev Modern*). Descripțiile lui Caraion sînt pline de evenimente. Călătoria printre priveliștile pe oare versurile sale le reține e o aventură spirituală. Natura, ființele, lucrurile figurează printr-un spectacol permanent o dramă criptică, în care poetul se află implicat și oare ne privește pe toți. Miracolul poeziei nu anulează la Caraion dimensiunea tragică a existenței. Minunile n-au nimic mirific. Dimpotrivă, aș spune că atrocitatea, violența, mizeria, urîtul revin în ele cu o stăruință neînduplecată. Tulburător în imaginile poetului e tocmai aliajul acesta al miraculosului ou sfișietorului. În sublimități năvălesc datele cele mai crîncene ale vieții de fiecare zi, rămășițele holocausturilor sinistre pe care le întreprinde cu o indiferență crudă istoria.

Caraion are talentul rar al unor enumerări amare, capabile să dea

prin aglomerarea lor indistincta sentimentul dezastrelor din jurul nostru : femei înşelate, bărbați trăind cu fiicele lor și mame iubindu-se cu fiii mai mari în lupanare, grădini prefăcute-n cenușă, civilizații, spitale, judecători, ură, închisoare, curente sociale năruite, pervertiri, trimiși la canal ; amanți, guvernatori și metrese, sinucigași, tineri, popi tâlhărind, doctrinari care se reneagă, grîu, cetăți, dejecții... (Ai văzut civilizații).

Dar chiar în structura metaforică, poetul refuză iluzia și memoria sa dureroasă a experiențelor omenești rămîne trează. Iat-o reținînd insignele mizeriei : „dulăii cotrobăind prin piețe de legume”, „fîta sbircită”. „cheagul de coclote site / al bubelor din smocuri de copite / cu state zemuri și cleioase sucuri / ce coc în plumb, ce gîlgîie-n ulucuri / și alba creolină de Marii...” ; teroarei și silniciei : „în sus, în jos / cizme negre / în sus în jos / cizme negre...” „ziduri de frică”, „înțelegera, urcînd pe rug... cântecul, înotînd în sînge... frumoasa „ca un eșafod” ; sau, în sfîrșit, amprentele decrepitudinii și morții : pecinginea așternută pe mădular, lumea, arătînd ca o femeie trecută, timpul căuțîndu-și dinții pe cîmp, bunica gîngăvind la geam... „și prin fonfineala ei / ce de mucii și de idei !”

Obstinarea aceasta de a implica întreaga realitate în lumea miracolelor poeziei ia nu o dată forme polemice. „Dintr-un par / — notează Ion Caraion — / ies furnici de chilimbar”, ca să revină imediat protestînd : „Minți, inimă, minți ! / Sînt țurloaie și dinți” (*Mineralizare*). Expresia cea mai originală a încăpățînării sale de a nu uita, dăruindu-se aventurii lirice, tragismul condiției umane, (formă a iubirii grave, totale), poetul o dă deselor stihuri gnomic prin care înscrie catastrofele existenței. Intervine aici un soi de „Golgenhumor”, absurdul, caracterul derizoriu al „înțelepciunii” cîștigate, fiind reliefat strălucit prin tonul sentențios, fals proverbial imprimat versurilor : „Nu-nvață lupii să mănince de post, / Iedul cel mare citea pe Ariost // (...) Și cînd capra

dă din barbă / toată parabola-ncepe să fiarbă...” (*Insă Capra*). „De la Abel pîn-la Kant / Viața e de diamant. (...) Vă puteți sui pe mine ; / sînt lucrul în sine.” (*Blazon*). „Fiecare-avea o pată / Unii-n gînd, alții de plată” (*Acvariu*).

Trăiește în acest gnomism amar (poetul notase cu mîhnire că totul se făcea dintr-odată „verbe, ad- verbe, proverbe”) o putere de șoc neobișnuită („Domnul cântă la clarvir / doamna roade glas-papir” ; „barba dă din capră”, o flotă călătorind pe două mări etc) care se conjugă cu confesiunea dureroasă, dăruindu-i o acuitate lancinantă : „Raiul tău de tinichea / murdărise steaua mea” ; „noi prima sectă / din ordinea perfectă” : „...și morții părură-ngroziți. / Umbrelor, din ce scorburi vorbiți ?”

Timbrul chinuit al vocii lui Ion Caraion se înalță din cînd în cînd la o mare înălțime tragică. Un poem ca „Afară” se umple de teribile e-couri și aduce în nuditatea lui elocventă o mărturie neegalată asupra celei mai înfricoșătoare experiențe omenești : „Mă cunosc toate lucrurile / Nu mai sînt liber. / Să înnoți în cartofi, în pietriș... / Tot ceea ce nu găsești aici am distrus / Mi-a scris cucuvaia : fă-mi propuneri ! / În sîngele meu e un cântec ferit. / Un om a scos mîinile din timp / Apoi mersul / apoi spațiile / apoi o melancolie ocultă, cu care a despărțit orașul / și a spus două vorbe — și era o cenușă cumplită / și a spus trei vorbe — și s-a speriat / și atunci a închis ochii. / A închis ochii și a spus : din mine n-a mai rămas decît frica. / Și pe urmă n-a mai înțeles unde e melancolie, nici unde sînt mîinile, nici unde e timpul. // Și era o cenușă cumplită”. De o rezonanță nu mai puțin adîncă și răscolitoare sînt „Sărbătoarea neagră”,- „Sîmbătă”, „Ploi de august”, „Giordano Bruno”, „Frig ademic”, „Imblînzitorul de stihii”, „Seara din Medalion”, sau „Absențe”, rezumabile la aceste rînduri care definesc admirabil sub o anumită latură întregul volum : „...și astfel jurnalul curgea mai departe / sec, paranoic, tîrziu / bîntuit de

priveliști de moarte..." (*Perpetuum possibile*).

Într-o carte recentă, „Poetes ou faiseurs ?”, • un critic incomod ca Etiemble, pentru că nu se sfiește să spună și lucruri neplăcute, reamintește ceva important. S-a uitat, arată „el, că versurile se fac. Tendința e, în lirica modernă, de a disprețui travaliul literar asupra limbajului, preferându-i-se vaticinația pură nesupusă niciunei reguli. Dar grecii înțelegeau prin „poesis” o operație de ordin instrumental ; la Aristot, cu termenul de „poetic” găsim denumite uneltele și muncile artizanale. Herodot, Platon, Tucidide înțeleg că trebuințea cuvintelor vorbind de opere manuale, pentru a desemna fabricarea unei nave sau a unui parfum. În opoziție cu ceea ce cred vaticinenții noștri de azi — subliniază Etiemble — pentru antici practica (adică travaliul care presupune o tehnică), definea mai ales poezia. Strălucitul exeget al lui Rimbaud nu vrea, desigur, să reducă arta faeriei versurilor la un simplu meșteșug. Pe el îl irită însă o iraționalizare abuzivă a actului poetic împinsă pînă acolo încît îi anulează acestuia însuși sensul elementar. Etiemble reamintește ce spunea Baudelaire : „un vers frumos nu poate să se nască decît atunci cînd spiritul atinge „culmea lucidității”, și citează cuvintele lui Lorca : „Dacă-i adevărat că sînt poet grație Domnului — sau diavolului — e tot atît de adevărat că sînt poet grație tehnicii și efortului”. Mulți în loc să rețină asemenea mărturisiri și să scoată din ele o învățătură prețioasă, așteaptă zadarnic ca un har divin să le sufle la ureche cuvintele „virgine”, cuvintele „originare” care au • o identitate perfectă și misterioasă cu lucrurile. Orice limbaj însă, se bazează pe convenție și contopirea aceasta visată nu există. Din cunoașterea uzului, a regulilor, izvorăște arta de a utiliza toate valențele vorbelor și a „face” poezie.

La Ion Caraion întîlnim o fericită și rară conjugare a două impulsuri care au ajuns să se nege reciproc în lirica modernă. Miracolul versului e pentru el „iluminare”,

dar și muncă grea, istovitoare, asupra limbajului. Puțini dintre poeții noștri actuali se îndrjesc ca Ion Caraion să răscolească straturile cele mai adine ale limbii, să caute în străfundurile lor minereul prețios, să apeleze cu o egală stăruință la toate virtuțile gramaticale, să prelucreze, cu un cuvînt, materia verbală, si-lind-o să-și vadească nebănuite proprietăți. Uneori, poetul știe să-și facă o pastă compactă, de mare efect plastic, ca și cum ar așeza pe o pînză culorile cu cuțitul : „Sub lujerii de crini cu lobii mari / de tatuate blăni de jaguari, / ca florile, loane — fără țară, / cocoși de clime tiară-și dezbrăcară / și-n stema lor culcată-aprins pe steag / pridvorul nalt / da soarele-n vileag” (*Febre*). Alteori izbutește să împrumute cuvintelor transparența fluidă a acvarelei : „Plouă. / Drumurile se fac mai lungi...” (*Fără*). „La Sucevița mucenițele torc / La Bogdan Vodă în Rădăuți sfinții pe ziduri / au tîrlci și galenți / Pe tipsia din dreapta zîmbetului, / liniștea scapără din lăcuste tîrzi. // Autobuzele descarcă destine” (*Cîntec pe oraș*). În actul poetic, oficiat cu o fervoare religioasă, ochiul atent zărește mîinile artistului sîngerînd. Nu o dată, prin vers trece un curent de înaltă tensiune, care-i aprinde amenințător, toate lămpile : „Cînd s-a trezit vîzduhul, iarba avea o culoare peltică / Timpul nu mîncase șoareci, dar semăna a pisică” (*Cortul din poiană*); „El desfăcu lădița cu țipete și le dădu drumul prin odaie ca la niște șerpi. / Cîteva îi încolăciră brațele ; cîteva, gîtul...” (*Imblînzitorul de stihii*).

Subliniez toate acestea, tocmai spre-a arăta expresia dureroasă pe care o ia dragostea pentru poezie a lui Ion Caraion. Într-o asemenea investiție integrală de capital sufletec : viciu și mîntuire, se naște fatal o încordare tragică. Extazului îi urmează acreala treziei. Miracolul poeziei, în care Caraion nu poate să nu creadă, se săvîrșește prin cuvinte și piere odată cu ele. Versurilor din fruntea volumului, un „Epitaf” final vine să le întărească su-

fennța secretă, nădejdea niciodată
stinsă și osînda acceptată, cu aceeași
cutremurătoare sinceritate: „...Din
tot ce-am spus, din tot ce vrem,
/ rămîne-o lacrimă năucă / pe fun-
dul vreunui vechi poem / care și
s-au dus / și-n urma noastră,-n urma
lui, / răstoarnă paltini alt apus /
prin ochii cine știe cui // Ca-ntr-un

pahar de apă-n care / fîntîna-ntrea-
ga s-a tint / să-și moară ultima
răcoare / sau nici atît... sau nici
atît..”.

„Dimineața nimănui” confirmă per-
sonalitatea unui poet de surprinză-
toare resurse, mereu altul și egal cu
nota sa gravă fundamentală, tortu-
ranta și înrobitoare, cum puținii nu-
mără astăzi lirica noastră. ’

virgil nernoianu



i. negoîtescu s „poezia lui eminescu”*)

Că studiul lui Ion Negoîtescu *Poezia lui Eminescu* (EPL, Bucureşti, 1967) reprezintă un moment deosebit în istoria criticii noastre se simte imediat; de altfel, discuţiile în jurul său, care se anunţă violente, au început cu luni de zile înainte de apariţia în volum. Pe de o parte, el ne oferă dovada palpabilă că ne găsim în faţa unuia din cei mai semnificativi critici contemporani, ne oferă satisfacţia de a putea măsura dimensiunile complete ale criticului pe care articolele şi cronicile din periodice (sau chiar din volumul *Scritori moderni*) ni le sugerau abia; pe de alta, studiul datat din 1953 ne linişteşte: sterilitatea critică a deceniului VI era aparentă, gândirea însă îşi continua, răbdătoare, şi discretă, calea ei. Dar mai important este studiul, desigur, pentru ceea ce aduce el nou în imaginea noastră despre cel mai mare poet al neamului. Să nu ne scumpim la cuvinte nici în această privinţă: cei care îi vor accepta concluziile se vor afla în faţă cu o răsturnare şi adâncire a așezărilor eminescologice de până azi.

Această mutație nu pornește din neant. Ea are, după cum mărturisește autorul însuși, drept condiție prealabilă sensibilizarea marcată a sufletului poetic românesc prin Blaga, Barbu, Arghezi și, în general, toate mișcărilor moderne. Ea nu ar fi fost cu putință fără topometriile de ex-

haustivă erudiție ale unor Perpesicius și G. Călinescu. Ea a profitat de pe urma unor investigații și concluzii ale lui George Călinescu, Mircea Eliade și Vladimir Streinii. Modalitatea critic-literară practică își are sursa nemijlocită în tatonările simbolist-impresioniste și divinațiile stilistice ale lui Eugen Lovinescu. Dar ea se întemeiază în și mai mare măsură (lucru de care I. Negoîtescu nu pare să fi fost conștient) pe „lirrozofia” blagiană, pe tipologiile gnostic-filozofice ale acestuia și pe maniera sa de a înzestra cu viață și ursită de personaje, matricele abstracte.

Nu e deci cazul să recurgem la formule prea sofisticate despre „vampirismul” și „magismul” acestei critici: în scheletul ei solid ea este pur și simplu o temeinică critică arhetipală. De îndată ce vom înlătura, cu mișcări decise și regretabile, mantia de lipicioase splendori și gesticulații hipnotice a studiului, planul ei ni se va deschide, coerent și articulat.

I. Negoîtescu neagă valabilitatea imaginii tradiționale a lirismului eminescian definită critic de Maiorescu, ratificată timp de aproape un secol până la Vianu și Călinescu inclusiv, reprezentată de antumele volumului original, al celui învățat cu micul romantism german al lui Eichendorff, Heine, Lenau, până la MSrike, privind „spre noaptea comună a vegherii, a naturii și a umanității... poezia formelor legale ale naturii în care omul și conștiința sa morală și-au aflat clima de bucurii și dureri”. I se va fi părut criticului că popularitatea a făcut vulnerabilă această parte a operei, că frecventarea prea insistentă a supus-o unui proces de eroziune, că, pentru cititorul de azi, nu numai nuanțele dar chiar și seria *Scrisorilor* și *Lucefărul* reflectă un proces de criză mai curînd decît o încununare, dacă le privim din unghiul lirismului pur. Și atunci, cu voluptate și laboriozitate, pune în lumină rezervele strategice ale lui Eminescu care constituie nu numai o altă față a poetului, așa cum prudent se afirmă la început, ci stratul cel

*) E.P.L., 1967

mai profund și mai autentic (plutonice — al obscurilor vâpei subterane) care își trimite ecourile din adânc pînă în straturile superioare și tangibile (în neptunic). Inițial, ni se dau coordonatele cantitative, brute, ale acestui strat; el corespunde laboratorului unor mari poeme ne terminate („Mureșanu, Demonism, Miradoniz, Memento mori, Povestea magului călător în stele, Diamantul Nordului, Gemenii) și se înrudește cu romantismul vizionar al unor Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim. Însă analiza stratului plutonic depășește curînd simpla enumerare și ilustrare: el se transformă într-o configurație originară, într-un arhetip, într-o imagine abisală și primordială. Schematic, este vorba de un cosmos infinit al morții, de o împărăție nediferențiată, dar nu nemișcată, căci moartea aceasta este semn, voluptate și jale străbătută de clipe de vise, care sînt ca niște insule în ocean, iar în centrul ei stăpânește un Demiurg (coincizînd el însuși cu haosul primar și fecund) solitar, scufundat în sine și zguduit de plîns.

Această miraculoasă viziune arhetipală (ea nu este totuși un mit, căci, așa cum admirabil demonstrează Negoiteșcu, Eminescu folosește mitul nu ca schemă unificatoare, ci ca material poetic, folosește nu oasele, ci carnea și efluviile mitului), este apoi urmărită în concretizările ei tot mai depărtate de modelul prim, tot mai degradate (precum divinitatea neoplatonică), pe măsură ce se apropie de suprafața cea mai materială a poeziei eminesciene. Pe prima orbită se așază îngerii, aștrii însuflețiți și magici, eonii cugetători și nemuritori supuși ocazional tentației existenței. Vin apoi poezii vizionari, magii străvechi, vlăstarele imperiale, geniile demente și solitare, profeții mai tineri sau mai bătrîni, cu toții fie atrași mistic-voluptos de prototipii demiurgici, fie întrupări ceva mai pămîntene ale acestora. Trei din această galerie se conturează mai limpede și sînt deci cu încă o treaptă mai în afară: Poetul, Călugărul, Monarhul, dar și

ei „păstrează pururi în gînd dure-roasa singurătate a Demiurgului, plînsul embrionar al haosului... în inima lor se deschide misterul lumii și acest mister îi umple de voluptatea durerii. Ei nu trăiesc în spaima morții, în iminența ei înfricoșătoare, ci... în eternitatea, în jalea ei infinită", și ei sînt ipostaze ale Demiurgului care singur își aude plînsu-și.

Printr-un proces similar, arhetipul imperiului universal al morții grupează în jurul său, ca imagini satelite, întîi semnul magic și voluptuos, apoi regatul boreal-subcavatic, apoi Dacia mitică, apoi succesiunea de fastuoase tablouri ale civilizației (Memento mori), apoi natura de o fabuloasă și orgiastică risipă, „natura prodigiilor, a eflorescenței colosale, a faunei de zimbri și cai lunari", apoi Codrul (ca imagine particularizată). Numai că „toată somptuozitatea elementelor, magnetismul formelor și fluviul parfumelor alcătuiesc în adevăr un vestmînt care orbește privirile, peste durerea lumii, — și în același timp, din straiul de purpură și aur, din oștirile de flori năpădind sarcofagele, dirt nemărginirile pădurilor umbroase exală narcoza durerii, uitarea în voluptatea unei contemplații orgiaste", astfel încît „la Eminescu natura se umple de somnul morții, în esența ei fiind moarte, natura este moartea în involuția sa."

Din acest punct înainte ecourile devin mai greu de depistat: intrăm în tărîmul prea frecventat al poeziei neptunice eminesciene. Orbitele principale (neantul, natura, Codrul, dragostea, Figurile etc.) sînt reluate și caracterizate în contrastări de mare pregnanță. Astfel „se recunosc, precum în marmura 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 eminescian, dar fără fulgurația imaginii, acel plîns sacru al solitudinii dintîi" „sals, și mai sugestiv, „Pe locul grădinii edenice a Dochiei, cu codrii scufundați în gigantismul lor de veșnicie și umbră, a rătăcirii turmelor și hergheliilor sălbatice, în migrația lor "elementică, a fluviului lat și profund, cu ape somnolente și insule-sarcofagii surpate sub flori ca arborii de mari, în locul fluviului de miresme, purtat de înariparea de foc a vîntului, a cîntării de jale a crengilor și valurilor, ca într-un chorus-mysticus de cosmică demonie, a apărut cerul grațiozității magice, fiindcă formele lui de acum sînt legate de un farmec, stau sub sortilegii, și sentimentul naturii se subtilizează, viziunea — din romantică — devine prețioasă...". De altminteri, dacă în a doua jumătate a studiului contrastările apar sistematice, unitatea de idee, prezența neîntreruptă a arhetipului e asigurată cu subtilă fermitate, prin reluări constante, asemănătoare leit-motivelor wagneriene.

Dacă metoda critică este în esență arhetipală, mecanismul ce stă în spatele ei e complicat și individual pînă la a fi derutant. Aici ne instalăm în diferențialul metodei, a cărei pondere a putut fi uneori supra-licitată în dauna altor aspecte : el nu este totuși decît procedeu de lucru al unelei, nu unealta însăși — cu atît mai puțin scopul ei. Scopul căutării este „substanța lirică", materia caldă și inefabilă aflată în centrul operei, dincolo de intenții, idei, psihic, tematică, motive, stil. În această concepție, orice element definibil al operei apare ca formă, pînă și o discuție a conținutului devenind „formalism". Singurul conținut autentic este cel pentru care instrumentele obiectivate sînt insuficiente. Singurul conținut este, pentru Negoieșcu, cel la care avem acces prin contact direct, prin experiență existențială pară : dacă o latură a operei este posibilă a fi atinsă pe orice altă cale, pare el a afirma, ea încetează a mai fi „con-

ținut pur", „substanță lirică". Textul esenței operei este incomensurabilitatea.

Această „substanță lirică" apare, cred, înția oară în teoria critică romantică, la Schelling, Schlegel, Coleridge, pentru care „poesis" (în sensul etimologic grecesc) este putere creatoare (divină în fond, dar desdivinizată, laicizată) care se manifestă în egală măsură în cele mai diferite feluri de activitate umană, încă de pe atunci se prelinge ca un strop de venin implicația disimulată, discretă, dar indelebilă că manifestarea predilectă a acestei energii primordiale este în estetic (sau chiar în poetic). Organicitatea inițială a teoriei se va rupe pe parcurs ; din ea se vor desprinde teoria estetizantă (a poeziei ca locțiitor al divinității), a analogiilor sau identificărilor forțate (filozofia ca poezie sau invers etc.). Dacă R. Wellek, principalul istoric al criticii nu greșește spunînd că, în ceea ce are ea mai modern și esențial, critica secolului nostru reia la un alt nivel, mai sistematic, nucleul dur de ideologie romantic-simbolică, atunci critica lui I. Negoieșcu trebuie anexată acestui proces. (De altfel, prin estetica germană de la începutul secolului, ca și prin Valery, filiația se poate stabili și direct).

Această „substanță lirică" nu e totuși văzută amorf, ci organizată (tot inefabil) după sonuri — unități analoge unităților „idee" în lumea cugătării. Nici acestea nu pot fi percepute decît prin trăire, prin contact direct, în schimb pot emite semnale. Așa pot fi depistate și puse în adevărata lor valoare anumite versuri cu totul geniale ale lui Eminescu („Argint în sală. Și de raze nins / E aerul pătruns de mari o-glinzi" sau : „în văi de vis, în codri plini de cînturi / Atîrnau harfe îngerești pe vînturi" sau : „în codriantici n-aud muget, de bouri" sau : „Și spiritul morții eterne-n ruine / Își mișcă imperiul fără de fine" sau, mai presus de toate, „De plînge Deimiurgos, doar el aude plmsu-și"). Dar cum se ajunge la acestea? Pune-

tul de pornire este, la subiectul cercetător, o stare de intensiv tumult, de efervescență fierbinte, la care participă în egal și nediscriminat amestec intelectul și simțurile, dorința și dăruirea, cultura și instinctele, plasmeele sentimentale, stare care face ca înfîlnirea cu „substanța lirică” să fie nu o ciocnire de corpuri dure și articulate (cum e adesea actul critic), ci o topire de materiale moi, o împreunare de lave voluptuos-eurgâioare, să nu fie luptă, ci iubire. Abia acum, ca rod al acestor îmbrățișări se naște ceea ce va fi obiectul criticii la I. Negoițescu: imagini-cristal, nuclee ale operei, semnalele „sonurilor”, adevărați simburi ai creației.

Pentru I. Negoițescu, așadar, opera poetică nu are o existență obiectivă. Ea se naște abia cu concursul actului critic, este rodul bastard al împreunărilor între „substanța lirică” și o „substanță critică” (O postulam noi: într-adevăr, dacă ar fi să împingem lucrurile pînă la capăt, n-am putea să nu distingem prin analogie și în critică o esență inefabilă, dincolo de instrumentariu, de metode, de stil și idei, dincolo chiar de impresie și intuiție critică care, singură, este aptă să efectueze joncțiunea cu esența operei). Critica aceasta se exercită asupra produsului propriu. În acest moment-limită contradicțiile devin aparente: o critică acaparatoare ce își neagă obiectul se neagă de fapt pe sine. Rostul existenței criticii (disciplină slujitoare) dispăre de îndată ce dispăre realitatea obiectivă a poeziei. Aici nu este vorba numai de fidelitatea sau infidelitatea restituirii, ei de înșăși demnitățile și existența poeziei. Haosul aromat își trimite solii împotriva realului. Capacitatea creatoare a Celuilalt este în fond negată radical. Dacă pînă și creația poetică încetează de a mai fi o activitate autonomă și personală, a cărei alternanță trebuie respectată necondiționat, atunci am deschis drumul debandadei și arbitrarului. (Am mai adăuga „aparte”, ca o învățătură mai generală, că apăsarea exclusivă pe

existențial duce, și de astă dată, la negarea existenței).

Ce-i drept însă, de la acest punct încocoace asistăm la o cotitură: „simburii”, „imaginile-cristal” încep să se desfolieze precum planta originară a lui Goethe și din ei crește încet, reconstituită, opera lui Eminescu. Dacă studiul, ca atare, mergea de la ansamblu la detaliu, schema abstractă a metodei critice merge, de fapt, de la minuscul spre cuprinzător. Căci de la imaginile seminale, semnalele „sonurilor” se trece la categoria mai amplă de „viziune” (ca de la muzical la pictural) și care dă imaginea desfășurată, detaliată, realizarea poetică a virtualităților din sonuri (Memento mori, Dacia mitică, regatul boreal-subacvatic, codrul din Călin), uneori aproape tablouri vivante. Ultima etapă este cea sistematizatoare: operația tipică pentru Negoițescu este traducerea fragmentelor de text poetic abundent citate într-un limbaj poetic filozofic, cu un rafinat-voluptuos simț pentru incantația terminologiei teoretic-estetice. Sintagmele de sclipitoare sugestivitate („morbide suavități”, „monotonie magică”, „stare de duioșie mitică”, „lichefiere astrală”, „diafanitatea morții”, „sensualitate răcoroasă”, „alegorie a cosmosului-raclă”, „moarte suavă și blîndă”, „muzica; mineralizării”, „voluptatea tăcerii funerare”, „versurile de marmură moale”, „armonie înveninată”, „neantul paradisiac” ș.c.l.), îndrăznelile lingvistice („somnolaritate” și „dolorific”) își dau înfîlnire cu mimetisme eminesciene în arsenalul lexical al traducătorului („rump”, „muri”, „argintoasă”, „trunchies”, „parfume”). Acestea se sistematizează în jurul unui ritm central sau arhetip al poeziei.

Tocmai această ultimă manevră, cea mai comună și frecventă, este cea care poate salva în mare măsură critica lui I. Negoițescu de pericolele pe care le semnalăm. Căci și această critică are în fond un strat plutonic și unul neptunic, iar dacă la Eminescu stratul plutonic îl salvează pe cel neptunic, aici cel neptunic îl salvează pe cel plutonic.

îl salvează atunci când îl salvează, deoarece această metodă a pericolului și sacrificiului eșuează prea adesea. Ea reușește (ca în acest Eminescu sau în studiile - despre Macedonski, Bolintineanu, Eliade Rădulescu și alte câteva) atunci când se aplică asupra ansamblului unei opere și când aceasta e alcătuită din filoane puternice, complex împletite. Personalitatea mai modestă, bazată pe jocuri exterioare, pe combinații mozaicale sau pe o voce minor-personală riscă să-i scape criticului. Atunci rămân aglomerări de citate care nu prind ritmul interior al întregului, ruine frumoase, exerciții de impresionism. Sau dimpotrivă (cum se întâmplă și în studiul despre Eminescu), ceea ce începuse prin a fi „traducere”, text critic, începe

să devină cînt extatic, cu dragoste pură, ca față de un rival (dragostea transfiguratoare a muritorului față de zeu), să se întrecă, parcă, cu textul eminescian. Este un cîntec de lebedă însă, căci pasul următor nu poate fi decît trecerea de la critică la poezie. I. Negoitescu l-a făcut și pe acesta, înglobînd poemul Moire (într-un colaj literar la modul Eliot sau Pound), pasaje din critica sa („că-n haos blînd la zodii nedesprinse” sau „priința dulce îngerilor dată / și doar în timpi de visuri profețită”) sau din textul eminescian însuși („iar mila celui care-n plînsu-mi singur / aude prin eteruri surde plînsu-și”). Astfel aventura unei critici totale eșuează muzical în poezia pe care ar fi vrut să o anuleze.

valeriu eristea



florin mugur: „mituri”*)

Din recentul volum de versuri al lui Florin Mugur, ca dintr-o cutie cu surprize, iese un personaj ciudat, de bună seamă simbolic: Jumătate-de-om. Deși respiră cu* un singur plămîn, el are șanse să supraviețuiască în aerul tare de afară, și destulă vitalitate ca să nu se epuizeze la primul contact cu cititorul. Bine lansat, el știe să se facă observat, și odată observat, nu mai e pierdut din ochi. De altfel, imaginea lui este obsedantă pentru autor, și o poezie se și numește Reapa-

riția lui Jumătate-de-om. Iar în cazul cărților bune, cum este cea de față, obsesiile scriitorului trec, cel puțin pentru un timp, care e cel al lecturii, și asupra cititorului. Ce reprezintă așadar Jumătate-de-om, fantastica făptură desprinsă din miturile lui Florin Mugur? El se definește mai întîi în raport cu războiul, fiind fructul dragostei de război neterminate, omul întrerupt: „Ce dragoste neterminată! Uite, / se naște Jumătate-de-om.” Tocul strivitor de cizmă al războiului îl împarte pe om în două, ca pe o rimă. Dedublarea (soldatul de pe front e iubit, soț, tată și în același timp ucigaș) duce la dublarea fizică, și cînd în disperare de cauză avantajele acesteia devin evidente, omul procedează singur la înjumătățire, din precauție: așa cum înainte de traversarea unui rîu primejdios aruncă de pe el cu furie cît mai multă greutate, tot astfel acum, cînd traversarea e nemaipomenit de periculoasă, azvîrle o mină, un picior, o jumătate de cap, o jumătate de stomac; din speranță: prin micșorare se diminuează riscul de a fi

*) EJP.L., 1967.

lovit. Jumătate-de-om reprezintă o țintă mai greu de atins decât un om. De fapt se câștigă numai puțin timp.

Dar bizarul personaj nu se definește numai în raport cu războiul, ci și cu viața în genere, care și ea e — bine știm — o luptă. Se revelă astfel un al doilea aspect al lui Jumătate-de-om, care simbolizează și pe omul aflat la prealabila jumătate a vieții, cuprins numai în jumătatea de cerc a unui destin neîncheiat, și mai ales acea fatalitate general umană de a nu ne putea reprezenta decât fragmentar. Sîntem întotdeauna numai o parte din ceea ce sîntem de fapt: „Plecat pe golul jumătății celeilalte / ca un zidar peste etaje care nu-s, / înnebunit de teama prăbușirii, / mă construiesc, uitat acolo sus. / ... / Și îndărătnic și străin / și jumătate, / las liniștit să cadă-n gol / viețile mele vechi, ratate — / și pentru cea din urmă dintre vieți / mă împlinesc onest, cu greutate.” (Vieți).

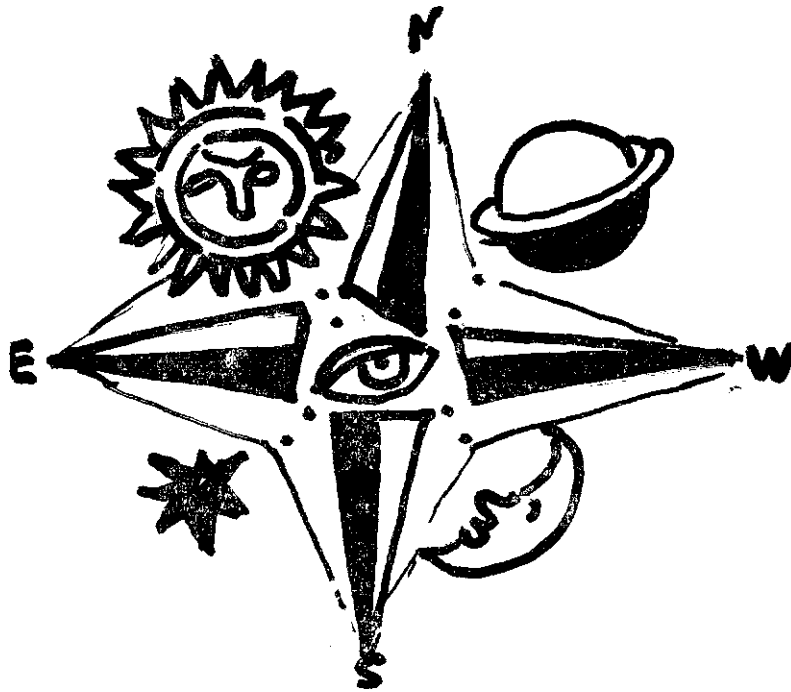
De fapt Jumătate-de-om e numai întruparea obsedantă a unei obsesii mai abstracte: aceea a ideii de întrerupere, de discontinuitate. Pentru Florin Mugur întreruperea nu semnifică o simplă stagnare, ci direct prăbușirea. Discontinuitatea înseamnă în concepția sa un gol, și probabil că ideea acesteia îi provoacă poetului o amețeală de felul aceleia care te-ar prinde la marginea unui abis. Jumătate-de-om, am văzut, e un om întrerupt. Insul normal, întreg, cunoaște și el astfel de întreruperi, ca[^]c se numesc crize („căzusem acolo, / băiatul meu dușeros, / căzusem departe de curenți / undeva, / într-un punct mort”). Războiul însuși e o întrerupere a cotidianului, a vieții obișnuite.

Florin Mugur face o poezie anti-războinică, remarcabilă nu atât prin reala vigoare pe care o degajă (calitate obișnuită a acestui tip de poezie), cât prin finețe (calitate rară), prin distanța pe care, de obicei, o păstrează față de clișee. Pasiunea cu care poetul combate războiul se explică nu numai prin acea spaimă de întrerupere de care vorbeam mai

sus. Intervine din adînc un al doilea factor, fundamental. Solicitățile cele mai puternice poetul le primește din sectorul a tot ceea ce e natural, spontan, pur, alunecător, gingaș și delicat pe această lume. Iubita poetului pare o împletitură de materiale fragile, mai ușoare ca aerul: „E o alcătuire de lemne prea subțiri, / de unghiuri, de penumbre — / nu știu de loc, e-un aparat de zbor / căzînd mereu în goluri dulci...” (Adolescenta). Fuga bezmetică a lui Jumătate-de-om prin pădure îl face pe autor să compună un mic recviem de o frumusețe simplă și profundă, închinat faunei și florei secerate de ger: „Trecea prin vara densă a pădurii, / trecea lovindu-se de împărați, / de împăratul șerpilor, cel galben, / de împărații frunzei, luminați, / de împăratul negru al stuporii / copacilor pierind încet în sus, / de craiul veriițelor, de craiul / tuturor iepurilor slabi, cu ochii uzi. / Către decembrie, mureau toți împărații. / Mureau de cer ursuz și mult prea jos. / Mureau pe seară de lumină mică. / Nu mai putea fi ziuă și frumos”. Resortul acestui protest anti-războinic este la autorul nostru dragostea pentru făpturile vulnerabile, încordată pînă la tremur. Sînt în acest volum mai multe poezii frumoase pe tema războiului. Una din ele ne înfățișează pe femeile îngenucheate lîngă paturile de nuntă, acum pustii, ca în fața unor altare ninse. Genunchii lor au lăsat în lemnul podelei urme adînci „ca niște cuiburi goale”. O altă poezie, simetrică, evocă soarta bărbaților duși pe front. Mai departe însă, ambiția autorului de a crea cu orice preț teribile viziuni încarcă și încercă versurile. Nici tabloul din Lupta copacilor cu moartea, grotesc și terifiant în intenție, dar înfățișînd numai o pădure de trunchiuri carbonizate în vîrfurile cărora se urcă urși angoasați, nu i-a reușit poetului. Impresia e că asistăm la o reprezentare de urși dresați, poezia fiind iremediabil artificială.

Reproșul pe care avem să i-l facem poetului (trecem peste faptul că în acest volum foarte bun autorul a introdus și poezii foarte slabe : se pare că scriitorul, ca și părinții, nu observă infirmitățile copiilor lor) se referă la limbaj. La Florin Mugur uneori (subliniem : numai uneori) cuvintele — dtipă cum singur spune undeva — „sînt mai ușoare decît aerul, sînt pline / de-un spațiu luminos și fraged”. Consecința acestui fapt se vede mai ales atunci cînd poetul iese pe terasa răscolită de mari curenți a castelului Elsinore. Cuvintele, prea fragile, prea ușoare

sînt luate repede de vînt, împrăștiate. Problemele grave, filozofice pe care autorul le atinge în ultimul ciclu, cu titlu hamletian, al volumului, necesitau o împletitură mai strînsă a cuvintelor, și pentru fiecare din acestea în parte o pondere mai mare. Dar atunci cînd poetul revine la linia sa naturală de sensibilitate, nivelul poeziilor saltă deodată, cum e cazul, pentru ciclu Castelul Elsinore, cu piesele Stampă veche (vulnerabilitatea sentimentelor surprinse în jocul lor nestatornic și delicat) și Un cal (elogiu al naturii spontane, pline de candoare).



m. petroveanu

poezia în 1967

Ospitalier, ba chiar foarte ospitalier cu producția unor debutanți numeroși ca totdeauna, însă ca niciodată de tineri, 1967 a fost mai curînd un an de irradiație fie a cuceririlor recente ale poeziei, fie a unor mai vechi direcții. Consemnînd situația, — ne vom ocupa aici numai de volume publicate în 1967 — recunoaștem implicit că arta, imprevizibilă, nu își scandează ritmul după scadențele calendarului, cu atît mai puțin după metronomul revelaanelor. În primul rînd al unor vechi filoane se află Tudor Arghezi. Gest de venerație rituală îndoliată în cadrul ingraterelor articole de bilanț? Nu! Cine citește culegerea aproape postumă, „Noaptea”, îi va recunoaște întreg și etern, peste cele cîteva versuri de circumstanță publică sau intimă, pura esență argheziană. Pasiunea psalmistului a fost activă și inventivă artistic pînă la respirația finală a omului. Între contestație și acceptare, pendulul a continuat să bată, deși fără dramatismul convulsiv din „Cuvinte potrivite”, ori triumfător din „Cîntare Omului”, în șoaptă, cu line alunecări de apă. Notă distinctă, dialogul angajează mai mult decît clasică sete de certitudini, de cunoaștere a absolutului și a sensului, atît de arbitrar, al binelui și răului, motivul harului, al creației. Cele mai tulburate accente însoțesc viziunea insului împins de o prezență impersonală numită cînd Cuvînt, cînd „nu văd ce și nu știu cine”, să dea viață, să înfăptuiască, să cînte. Important nici nu este cine anume îl însuflă, cît ceea c. dă fiorul de transcendență : „Gîndul meu nu-i pe

pă-mînt, nu-i vîntul, / Parcă desprins din ce fusese cîndva Cuvîntul, / Plutind înaintea vremii peste ape. / Și-acum întreg în tine-ncape.” Ori-care ar fi natura proceselor încercate, aburii ieșiți dintr-o fierbere surdă, înăbușită, încheagă proiecții de fantomă și vis neliniștit, în al căror imperiu domeniile vieții și morții, coordonatele timpului, valorile, se confundă inextricabil, iar eul însuși se pierde și regăsește după noime imprescriptibile, în cunoștele lui ipostaze contrastante : iscoditorul agresiv, sfișiatul între materie și spirit, părtașul la condiția simplului element, fericit în inconsistența sa cosmică. Cui aparține „vocea (ce) umblă-n crucea nopții”, cu strigăte și suspine intermitente : trecutului dornic de renaștere și irecuperabil în același timp, neantului revendicativ ori unui viitor refuzat? Calul invocat de cel care așteaptă între „morminte și statui” să fie cîndva, poate la apocalips sculat din încremenire, urmează să-I transporte mai devreme pe tărîmul de dincolo? Ascultăm aci un apel al nerăbdării de extincție, al osteneții de a trăi, sau, dimpotrivă, al aceluiași demon avid de suprema experiență? De ce cheile „mai vechi și noi”, corespunzătoare dualității lăuntrice („la niște doi”, zice poetul), nu numai că nu se mai potrivesc, ci „sună ca un glas?” S-au amestecat într-atît făpturile componente, sau, mai adînc, accesul la propria esență este interzis precum la misterul universului? Iată poate numai cîteva din întrebările legate de fantasmale plurivalente ale unui artist zămisliitor și nu culegător sau născocitor silnic de mituri, prin travaliul întregii sale ființe. Reflecția, oricît de esențializată, oricît de groasă de crețuri, rămîne lirică.

Un fenomen curent, obișnuit în orice literatură sedimentată, e retipărirea autorilor fundamentali, în întregime, ca Arghezi, ori aproape complet, ca Blaga (cele două volume fiind absorbite de public la scurt interval după apariția lor, se așteaptă, pe drept, o ediție integrală), Ion

Vinea și Ion Pillat; în fine aniversar, ca „Plumbul” apărut la 50 de ani de la prima ediție bacoviană.

Volume noi ale unor vechi poeți

În „Monolog în Babilon”, convingerile orgolioase ale lui Al. Philippide au rămas neclintite. De pe pozițiile eului, unicul teritoriu inexpugnabil al absolutului, privirea sa asistă impasibilă la eșecurile succesive ale întreprinderilor clădite pe iluziile contingentului, ale timpului, la marile cercuri mistuitoare de spațiu, la civilizații. Cea mai modernă tentativă de pătrundere în incinta spiritului, gândirea cu ajutorul mașinilor, este și ea menită insuccesului: „V-ar trebui o nouă naștere. / În așa fel ca, fără mijlocire, / De-a dreptul să se-atingă gândire cu gândire, / Iar eu să pot în voie să cutreier / O omenire toată numai creier. / Dar pîn-atunci, misterios și mut, / Rămîn un exilat în absolut” (Incomunicabilul). **Cunoașterea, nehrăzită nici religiilor** („Iudeii, după ce-au murit țîn sfat / În umbra poreclită Iosafat, / Creștinii în morminte stau s-aștepte / Venirea judecății de apoi...”) rămîne închisă și inițiatilor. Spre Infernul căutat zadarnic, poetul nu a întâmpinat serviciile vreunei călăuze. Poetul este singur cu sine, în fața universului, pe coridoarele căruia înfilnește sugestia eternității. Esențial cosmică, concepția se recomandă în ultimă instanță ca o contemplație solară. Nu e de mirare că „Monolog în Babilon” propune (element nou față de trecut) modul elin de existență: „Adio, deci, oricărui crez. / Mă-nalț în efemer ca să durez”. Comunicat uneori discursiv, periplul în spațiu se desfășoară în principal pe căile mitului, într-o accepție mai apropiată de obârșiile sale și în același timp de vocația romantică a autorului. Clasicismul intervine atît în sensul umanist, „livresc”, cît și ca atitudine lucidă, supravegheată. Se imaginează întâmplări ciudate în ținuturi fabuloase din lumea mediteraneană sau orientală, în care cetății superbe

fie că zac în ruină, fie că sînt lovite de blestemul muțeniei ori al unui vacuum enorm, al migrațiunii fără o țintă precisă, ori abătute de la țelul inițial, navigînd între două țărături, unul luminos și plin de promisiuni fericite, celălalt sumbru, o pac. Considerîndu-le în ansamblu, nu putem vorbi de forme ale unui mit identic, mitul peregrinării parcă de la sine. Poet de altitudini spirituale, Al. Philippide își are locul pe corabia florentinului, și în postura de liric escatologic, apropiat de Eminescu din „Memento mori” (așa cum îl preferăm), și în aceea de vizionar cosmic, constructor de pa-nouri grandios-terifice.

De un lirism al confesiei, radical pînă la strigăt, este noul volum al lui Eugen Jebeleanu, „Elegie pentru floarea secerată”. Un strigăt neîntrerupt, consumat laolaltă cu iubita. Alături de tot ceea ce a fost cîndva al amîndurora, alături de copii și de amintirile depozitate de-a lungul unui șir de ani ce apar acum dilatați, în acea cămară a sufletului care nu e nici a unuia nici a altuia, care e a perechii, a unei comuniuni superioare fiecărui membru în parte, — toate obiectele personale ale dispărutei, de la veșminte și podoabe la nimicurile specifice ori urmele profesiei sale (schite, desene), îi semnalează identitatea, prezența, cu o înverșunare exasperată. Nu numai ambianța domestică, dar universul întreg îi vorbește despre femeia unică, purtîndu-i pretutindeni chipul văzut pînă la halucinare: strada și trecătorii, pădurea ori doar plopul din apropierea casei, frunzele căzute, marea și cerul, norul și luna „de forma buzelor sale”. Mai mult poate decît locurile frecventate, evenimentele mari, împărtășite și de străini dobîndesc, în retrospectiva silită ce le actualizează, semnificația lucrului rezervat, a datului inexorabil, poate chiar a unei finalități. Moartea transformă viața în destin, cum zicea cineva. Prin poet, prin acest Orfeu gata să se întorcă spre a lupta cu Infernul pentru a i-o smulge pe Euridice, viața nu consimte să capituleze. Bărbatul care

„linge, aleargă pe urinele femeii, s-ar vrea pulberea de sub picioarele ei ori filfiitul de aripi al umbrei sale, este în prada unei „orbiri” superbe, tocmai pentru că înfruntă zadarnic fatalitatea. „Elegia pentru floarea secerată” reprezintă, prin autenticul vaiet răspîndit, prin sacrificiul suprem al propriei ființe, o sfidare zvîrlită irecuperabilului, mai zguduitoare decît imprecățiile și pornirile de clătinare a tăriilor mute : „Voi face din oasele mele o rocă, / o împletitură subțire de soare, / să te îmbrățișeze, cîntîndu-ți”. De aceea, majorul interes al poemului înalță lîngă icoana cernită a iubitei chipul martirizat al supraviețuitorului. Gama durerii, vocea autentică a pătimirii nu e atît cea a comentariului, a revoltei răzbu-nătoare sau revărsărilor retorice de deznădejde („La pîndă”, „Memorie”), cît a spovedaniei concentrate, a gestului frînt, al geamătului scurt și hnploarației vehemente, însoțită de muzica aspră a strigătului. „Elegie pentru floarea secerată” este pantomima jalei, executată nu de corul bocitoarelor, ci de un solo viril.

A spune că Radu Boureanu se înapoiază azi, prin „Cheile somnului” la poezia de viziune din „Zbor alb” (1932) și „Golful singelui” (1956), ar fi cel puțin în parte inexact. Lungul interval în care s-a desfășurat inspirația cu rădăcinile în eul social al poetului a însemnat nu renunțarea, cît adaptarea propensiunii native spre fabulosul pur și limbajul violent cromatic, vehiculînd o simbolistică expresionistă prin hiperbola de răsturnări teribile. Evenimentul, actual sau istoric, era scos din contextul imediat, din concret, și redimensionat în spațiul legendei, al basmului, al unui soi de epos dramatizat în stil de procesiune, de tablouri încadrate în rame grele, de bronz. Întreprinderea a contribuit la cristalizarea unei naturi încărcate sub povara imaginilor. Profitul se valorifică acum, la revenirea în mediul interior al fantasmelor memoriei în luptă cu timpul, al oniricului încleștat la rîndul său cu luciditatea și starea de veghe, al erosului încercînd să de-

pășească senzualitatea prin proiecția extatică, prin spiritualizarea „luciferiană”. Intersectarea planurilor, trecerea de la terestru la celest, de la personalitatea diurnă la navigația transfigurată pe fluviul nopților, pe oceanul mineral al lunii, pe căile lactee ori, la celălalt abis, alunecarea în adîncul cavernelor, printre straturile unei geologii teribile, surpate, și prin desișul unei vegetații triumfale invadatoare, are loc după tehnica sigură a simetriilor ascunse și a tumultului dirijat de propriul elan : „Cînd treci pe lîngă mine, fregată fără somn, / să lași pavilionul cu-ncolăciri de sînge, / că sinilor vîntrele le-am fost stăpîn și domn, / Să uite-n vîntul care, mai pătimaș, le strînge”. Dovadă, prin contrast, pe de o parte, poemele mai vechi, date 1944—1946, mai apropiate de maniera originară, în care fluxul imagistic se rostogolește în expansiuni metaforice (există și o logică a vizualului, chiar a visului!), iar pe de altă parte, dilatări ale alegoriei ale unor idei : „Am despiciat arborii pădurilor / închipuind crăcane-capcane / Să se-ncurce barba timpului în ele /, da” străveziul timp s-a smuls, / Nevăzutu-i chip a rămas tot stăpîn. / Apare imberb prin străvezimile mele”. Hotărît, și în cel mai rotund volum al său, poezia lui Radu Boureanu apare mai împlinită nu numai în transcenderea proiecțiilor fantastice, în formarea acestora pe temeiul raporturilor lor plastice ; din propria lor mișcare, se configurează și implicația morală pe care o vizează acțiunea îndrăgostitului de pensulă și, în urmă, de daltă, arta sculptorului simbolizînd pentru el cel mai bine opera durabilă : „Rămînem schimbul de sprijin / Cu umerii îndurerați ce se pleacă / Ascultînd cum lumina îmbracă / (Pornitele coloane translucide”.

Ca de obicei în lirica lui Mihaî Beniuc, versurile alternează inegal și în „Alte drumuri”, uneori în cuprinsul aceleiași poezii. Totuși, printre atîtea simboluri facile pe care el însuși le-a părăsit în culegeri anterioare, pentru a le relua acum, survine, pe neașteptat, reabilitînd textul, o imagine fulgurantă sau

progresivă, tot atât de revelantă. Viziunile propriu-zise, promotoare de sensuri autonome, de stări ireducibile la sentimentul „psihologic” declanșat, sînt rare. De regulă, figurația respectă statutul metaforei, al simbolului și comparației cu implicații nechivoce, avînd ca suport expresul eul deseori hipertrofic. Pînă și „Ochi de linx”, poezie excelentă și una din cele mai apropiate de condițiile viziunii absolute, conține o referință, minimală e drept, suficientă totuși pentru circumscrierea dispoziției lăuntrice, în speță angoasa infiltrată de spectrul morții („Drumurile mele curg / Tot mai iute către amurg”). Esențial la Mihai Beniuc este nu ineditul „viziunii”, ci intensitatea tonului, radicalismul atitudinilor, într-un cuvînt pregnanța eului, unicul for cu rezonanță existențială al poeziei sale. Cînd spune „sînt”, o sugestie de înrădăcinare în ființă se descarcă instantaneu: „Sînt împăratul frunzelor și ploii, / un curcubeu mi-e arcul de triumf. / Furnicile și fluturii-eroii, / Iar stîncă-naltă — tronul meu cel scump”.

Cu „Rocada”, Virgi! Teodorescu, demonstrînd aceeași virtuozitate ce i-o cunoaștem de mult (the last, and the least dintre complimentele adresate unui poet vegheat la naștere de ursitoarele suprarealismului), încheie procesul de recuperare a vocației lui de lucidă frenezie imagistică. Puterea de asociație se dezlănțuie într-o libertate absolută la prima vedere în domeniile liricii politice (antifascistă și antirăzboinică), erotică, profetică, pe terenul umorului absurd și a) gratuitului. A vorbi, de aceea, despre poezia lui Virgil Teodorescu pe compartimente tematice sau de gen, este un contrasens. E ca și cum am încerca să tăiem în bucăți apa rîurilor: Scrutînd cursul imaginilor, a căror virtute e situarea simultană în toate regiunile universului natural și tehnic, se constată intervenția subtilă a conștiinței și afectivității. Se pot astfel reconstitui jubilații și spaime, exaltări și deprimări, aspirații și atașamente, în primul rînd la crezul comunist al tinereții, repulsii inflexi-

bile (față de brutalitatea sub orice haină, de trădarea în inautenticitatea ei) într-un cuvînt se poate desfășura evantaiul unei sensibilități mascate de cavalcada imaginilor. Posedînd o valență fundoiană, Virgil Teodorescu e și un poet al plasticității naturii; acum, însă, examenul interior e ocupat mai mult de întipărirea unei materii crispate și înnămolite, atacată de morbul descompunerii. Apoi, ironia, simț prin excelență intelectual, acționează și ea ca un mijloc de control al torentului imagistic. Cînd e dirijată de un obiectiv precis, de ordin etic, lansează și aver-tismente cetățenești la modul coroziv: „Luați seamă / seamănă cu un martir de pe vremea romanilor / scăpat ^a prin minune din groapa leilor, ba cu un turn scăpat de la cutremur / sau cu o balerină cu un picior de lemn, — / cînd trece de partea cealaltă a străzii”. In fine, după capriciile autorului cu disponibilități multiple, intră în scenă fan-tezistul risipitor de focuri bengale, de „iluzii metaforice”, cu un suris amuzat, malițios („nemaiputînd da îndărăt / încălț bocancii palizi din piele de bizon / și-o iau către Alaska, prin munții de omăt”), și stilistul grației, al omagiului galant: „Semnul meu de adio / e decolteul tău oval / în care de atîtea ori s-au rătăcit coroanele”). In „Să ne iubim visele”, onirismul pe care alt fost suprarealist, Constantin Nisipeanu, ne îndeamnă a-l practica sistematic, ca un mod de a fi (așa cum Nina Cassian ne invita „Să ne facem daruri”), nu înflorește, plantă monstroasă, din terorele de altă dată, ci echivalează cu reprezentările unei feerii diafane, evanescente de îndată ce le privești cu ochii deschiși. Mare copil, evocînd prin candoare silueta lui Paul Eluard, Nisipeanu fuge după fata de lumină ca după crăiasa unei țări de basm, micul erou al basmelor lui Perrault, Grimm ca un Prîslea din basmele noastre, biruitor prin vraja lui binefăcătoare. Avatar al mitului tinereții poetului, „femeia de aer”, năluca luminoasă zidește la fiecare pas palate de cristal, grădini cu roade și miresme generatoare de dulci vertigii și croiește

drumuri ducînd de-a dreptul în cosmos. Exceptînd momentele de inocență nedorită, ale reflecției propriuzise (poetul nu e un filozof), beatitudinea visătorului este totală ca la Voronca, miracolele încep, pentru el, din odaie, de pe stradă, din cotidian : „Ecoul, ca un zaraf scăpătat, care pentru cîțiva arginți / își vinde pînă și haina de pe el / mi-a trimis aurul întrebărilor înapoi...” : sau : „Umbra bătrînului cireș curge / pe lîngă mine și îmi spală / picioarele cu mîinile ei / violete și calde”.

Noul volum al lui Dimitrie Sterlaru. Mare Incognitum, se impune nu numai prin dimensiunile retrospectivei. Boemul penitent, netipă-rindu-și volumele dispărute, a procedat bine, cu singurul nostru regret de a-l fi văzut editîndu-și de-a valma versurile scrise de atunci încoaace, într-o aglomerație grafică ce adună pe o singură pagină trei-patru poezii de factură și inspirație apropiată în pofida risipei de imagini. E imposibil, însă, parcurgînd volumul, a nu recunoaște justetea intuiției lui Eugen Lovinescu și a entuziasmului lui Eugen Jebeleanu, autorul „Cuvîntului înainte”, în fața poetului bizar, amestec inextricabil de sarcasm suav și „zgomot pur”, de halucinație paradisiacă și apocalipsă infernală, de o elevație muzicală poescă și schimă dureros-grotescă. Considerîndu-l în diagrama lui frîntă, în zigzagul derutant, trebuie să-l acceptăm cu mimica sa „suspectă”, ca vituperăția profetică, cu lamentațiile cînd bacoviene, cînd de o violență de derviș, pentru că, dedesubtul măștii damnate, se zbate o sensibilitate acut modernă și o fan-tezie fulgurantă.

Constelații

Practicată cu o intransigență exemplară, revizuirea (de sine) a luat la A. E. Baconsky tîlcul unui proces dureros de conștiință estetică: „Am simțit în primul rînd față de cititorul meu obligația de a-mi preciza fizionomia, prin strădania de a ieși din ambiguitate, delimitîndu-

du-mă din gipsurile mistificatoare dintre care, din păcate, unele se vroiseră autoportrete”, ni se declară în „Cuvîntul înainte” la noua ediție de versuri alese, intitulată „Fluxul memoriei”, după emblema unui alt volum, leal față de identitatea poetului instituit în propriul său judecător. Kespectîndu-și viguros cuvîntul, textele incluse susțin edificiul unei personalități cucerite printr-o lucrare metodică, de o coerență și un relief ce a avut un rol și în formarea altora: „Cînt pe claviatura genealogiei tale, / și-n propriul meu cîntec îmi caut adăpost.”

În cercul eului întors asupra lui însuși, disputat între impulsul dizolvării în durată, în curgerea uniformizatoare a timpului, și iluzia eternității, a unui orgoliu secret, nu mai puțin virulent, se înscriu pașii transilvani ai lui Aurel Rău. Aurel Rău cultivă umilița rituală a slujitorului zeului Timp, paralel cu nostalgia voluptoasă a unui destin de excepție, prin aureola de mister a naturii, istoriei și legendei, a întinselor, pierdutelor spații, contemplația cu aspirații de cult panteist, a înnoirii ciclice, a anotimpurilor, a decorului cosmic : păduri, ape, nuanțe, culori, eoni („Cîntec la lună”, „Morminte turcești”, „nuntă de departe”), meditația melancolic visătoare pe marginea vestigiilor eroice, dar cu predilecție pentru epocile de la granița fluidă a barbariei și civilizației, semiconfidența murmurată în fața stihilor, despre o menire niciodată divulgată și tocmai de aceea chinuitoare ca un dor lăuntric, irezistibil în lipsa lui de obiect. Monologul a-vansează și se retrage, surîde și suspină, se animă și se întunecă, după indicațiile unei regii stilistice precise, a unor atitudini și gesturi conturate numai pe jumătate, în virtutea unui fel de canon al sentimentelor (de unde și impresia de hieratism studiat). Uneori chiar în maniera lui Adrian Maniu, prezent și în acea „Poveste de noiembrie”, amintind prozele poetice, „tablourile” autorului „Florilor de primăvară și al focurilor de toamnă”, alteleori în atitudinea de deținător privilegiat al marilor taine, Aurel Rău este cel mai

aproape de natura sa, atunci când se părăsește în voia elementelor, a înșirării molcome a aparențelor, în evocarea pură: „Lună rotundă și mare deasupra Ardealului / ... / Umblă așa liniștită, cum umblă noaptea, / Caprele sălbatice pe stînci sau cerbii izvoarelor, / Cum umblă amintirile prin suflet, cum umblă noaptea y / Prin străzi cutropite de somn și prin somnul oamenilor" (Cîntec la lună).

Victor Felea, poetul cu masca ostentivă de vis, himeră și experiență amară: „Iată, stau înaintea voastră și vă citesc. / Iertați-mă că n-am ceva mai bun, / Ceva adînc și răscolitor, / Ceva pe măsura vieților voastre /.../ eroi anonimi / Pentru care prezența unui poet e un eveniment de seamă" (În fața lor). **Rotirea lirică a brațului semnificativă** contrarii ale itinerariilor lui, sau împărțit între nomadism și sedentarism, între atracția generatoare de durere a orașului, a necunoscutului, către căutarea plenitudinii câmpurilor, aerului, pădurilor: „în fine, iată iarăși cerul albastru/.../Iată surîsul liniștit al primăverii/. Sub care, între doruri uitate, / Și seve adînci, / Învie semințele care agonizau în pămînt / Și se înalță tăcutele dorințe / Ca niște albe fecioare dansînd, jubilînd." **Apostrofarea blîndă a duhului timpurilor revoluate, adie o glorie nostalgică pe plaiurile Moldovei legendare, sadoveniene:** „Iată vestitele locuri din Țara de Sus, / Iată aici se iviră, din adînci confluente, / din secrete alchimiei ale firii, / acele suflete mari ce-ntrupară / curajul înțelept și-nălțimile gîndului, / armoniile vaste-ale neamului tău". **Originalitatea lui Victor Felea trebuie căutată în litania, despuiată pînă la aparentul, doar, prozaism, al unui destin. Confidențele, rostite cu o voce scăzută, desprinse de orice revendicare, fără catastrofism și emfază compensatoare au sunetul inimitabil al autenticității. Poeziile frumuseții răpite, ale așteptărilor neîmplinite, ale satisfacțiilor frustrate, dar și ale reanimărilor virtuale, căci Victor Felea se păstrează disponibil pentru nădejde, propun un profil de penumbra, de estompă sau de lumină**

în pîlpîiri ezitante, timide, în stare totuși să se reaprindă. Versul, reprimîndu-și gestica, reducîndu-se la o notație, o sugestie, se căpтуșește cu tăceri, devine sau o metaforă unică, sau un desen abia schițat, suspendat într-o singură ținută. Reverberațiile ostentative, bănuielile de falsă modestie și protest pe care le-ar presupune aluziile la cauzele enigmatice ale zodiei sale, se sting de atîta sfială: „Iată, vine noaptea'/și iarăși mă închid în întuneric și tăcere / și oamenii se retrag ca o mare / lăsînd orașul pustiu. / Singur rămîn, dar îi simt pe toți împrejur, / aruncîndu-mi priviri și-ntrebări, / atrăgîndu-mă. / N-aș vrea să-i pierd nici odată de tot".

Anghel Dumbrăveanu preferă Banatului peisajul marin, instituiind țărnu în tribună a eului asediat de trecerea blînd-dureroasă a timpului, care aduce pe aripile sale zvonul iubirilor defuncte, al entuziasmelor neîncercate încă, al vîrstelor mistuite și anotimpurilor reversibile asemeni „ritmului de marea", zborului păsărilor, soliilor vîntului și fluxului tainic al vieții. În aceeași legănare el oscilează între ademenirile călătoriei peste orizont, fără țel și busolă, și ale periplului în marginea solului natal, hrînind iluzia unei egale familiarități cu duhurile neliniștii și laurii cordiali asigurînd certitudinii și avînt spornic celor care seamănă și culeg, celor care trag năvoadele și tale și fasonază lemnul pădurilor. Poetul asistă la parada tăcută a universului de la picioarele lui, cu orgoliul obosit al lui Ulyse întors la vatră, triumfător și împăcat cu sine, dar încă traversat de impulsul aventurilor pasiunii și cunoașterii („Nemurirea era în trupul tău, Calypso..."). Presiunea aceasta a nostalgiei, în concurență cu rezistența opusă de simțul destul de robust al echilibrului, al rădăcinilor trainice, se exercită în cercuri concentrice, cu o rază tot mai întinsă, emanînd senzația dublă de amețală lentă, voluptuoasă, și de dezmeticire la fel de progresivă a undelor în creștere și descreștere, în înaintare și revenire la țărnu pe care se preumblă solitar, ovidian, poetul. Anghel Dum-

brăveanu conține în el un vitalist și un senzual, un al doilea ins deci, care, dacă i s-ar încredința un rol mai îndrăzneț, mai activ, ar angaja mai adânc ființa sa într-un dialog poate mai dramatic, generator de densitate și eliberat de posturi romantice, de un exotism elegant, dar transplantat nu întotdeauna cu necesitate în cotidian: „Iluzionistul recita Anabasis. Afară ninge / Noi ascultam răsufletul viței de vie. / Femeia ținea rugbistul de mână / ... / Iluzionistul recita Anabasis. Căldură de Asia. / Rugbistul își spunea : îmi place zăpada / și liniștea Coziei...”

La celălalt capăt al țării, Platon Pardău este pe punctul de emancipare completă de sub tutela baconskiană. În „Vânătoare interzisă” se percepe o apetență vitală crescută, o percepție proprie, mai autentic neliniștită, a freazătului grav dindără-tul unei naturi silvestre și hibernale și chiar a destinelor umane („Bala-da” și mai ales excelentul „Șotron” : „Șotronul e o împărțire în poligoane / întâmplătoare, și depinde / cât de departe arunci cu piatra, cât / de puternic ești și cât de ager / și-e ochiul la nehotărîrea celui alt...”). De notat modernitatea viziunii din ciclul III al volumului.

Reeditări, reveniri, selecții și colecții noi.

Caracteristice pentru anul epuizat sînt retrospectivile. Scriitori activi de toate vîrstele, venerabilă ca Demostene Botez și Victor Eftimiu, ori mijlocie ca Emil Botta, se retipăresc fie selectiv, fie în totalitate, precum în anul 1966 singularul poet al „Noptii geniului” și al „întunecatului April”. Faptul nu poate fi clasat numai la capitolul interesului istoric. Menținîndu-ne în ramele lui 1967, putem spune că, dacă volumul lui Botta confirmă portretul fizic al straniului liric, și „Sonetele” lui Eftimiu reconfirmă virtuozitatea ine-puizabilă a autorului lor. „În fața timpului” dă posibilitatea reconsiderării activității lui Demostene Botez, deplasat de la simbolism către poezia actualității tematice. Retrospectiva

organizată de autorul însuși îngăduie o dublă rectificare. Lirica sa din anii din urmă, de o severitate clasică, purcede dintr-o veche aspirație social-umanistă, sensibilă în „Povestea Omului”, pe care unele interpretări o frustrau de căldura și freazătului inițial autentic. Apoi, evoluția poetului nu s-a rezumat la imaginea sumară devenită aproape clișeu critic. Și prefațatorul culegerii (Ov. S. Crohmălniceanu), și comentarii ediției (I. Biberi, Al. Ciopraga, N. Manolescu, P. Georgescu), au pus în evidență atît afinitățile cu Bacovia cît și de-gajarea de simbolismul la care D. Botez se afiliase atît de personal cu aportul celui specific „spleen duminical”, acelei melancolii aproape abstracte a vidului, în favoarea unui lirism guvernat de metafora morții universale, a destrămării. În „în fața timpului”, poetul apare altfel decît ne-am deprins și s-a deprins Singur a se înfățișa, de o complexitate translucidă ce ne cheamă să stăruim altădată asupra unei opere de gene-roase semnificații și delicate modulații.

1967 a repus în circulație nume mai mult sau mai puțin absente din lirică. Reveniți și în actualitatea editorială cu tot trecutul lor poetic, Ion Th. Ilea („Ani vii”) și Virgil Carianopol („Versuri”) nu ne constring la răsturnarea judecăților formulate la vremea irupției lor în revistele interbelice, ardelenesti sau bucureștene, cel mult la nuanțarea și încadrarea istorică a unei producții în general prolifică, inegală mai cu seamă la primul, cu salturi de orientare (de la suprealismul lui „UNU” la gîndirism) la cel de al doilea. Așa și procedează prefațatorul amîndurora : Ovidiu Papadima, convins că poezia lui Ilea „se salvează și rămîne în peisajul nostru literar prin starea ei nativă, nealterată de nici o ispită a profesionalizării”, subliniază fidelitatea țăranelui proletarizat față de caracterul profetic al liricii transilvane, discernînd minuțios reminiscentele din Goga, anticipările beniuciene, interferențele simboliste (din Isac, Adrian Maniu, Elena Farago), cu brutalitățile voit prozaice, țărănești și cita-

dine, proprii limbajului de răzvrătire socială, cu aluzii folclorice și infuzii publicistice. Poet cu fizionomie originală, el nu însumează numai un moment notoriu în evoluția poeziei noastre sociale, conchide cuvântul înainte. Sîntem de asemeni de acord cu descrierea traiectoriei lui Virgil Carianopol, cu trimiterile pertinente la Voronca și Voiculescu, sugerate de Ovidiu Papadima, cercetătorul care punctează evoluția aventuroasă a poetului. Într-o antologie a epocii, Th. Ilea ar putea figura prin viziunea îngerilor pedepșitori ai fostelor întocmiri sociale, în timp ce lui Virgil Carianopol i se cuvine un loc prin răbufnirile de violență cărora un Dimitrie Stelaru le va da o inflexiune patetică, și pentru fabulațiile cosmice, concentrate arghezian, dar pronunțate cu un ton neutral, de narațiune voit naivă.

Printre volumele semi-retrospective semnănd continuitatea unor preocupări lirice, în ciuda absenței îndelungate din vitrine a autorilor, amintim „Viscolul și armonia” de Victor Torynopol, care revine în câmpul literar obsedat încă de amintirile războiului („Mi-a fost frică și mie / de oamenii în cămăși de metal, / mie care am vrut să urc desculț la Dumnezeu”, dispus a-și a-și deschide liric brațele în cele „Patru zile de dragoste”; în „Priveștiile lumii”, Francisc Păcuraru, torturat de amintirile ai domă „unui oraș care arde, expediindu-și bibliotecile și înțelepții sub formă de fum greu către cer”, își exprină, prin intermediul unui Faust încrederea în tămăduirea memoriei. Baladele lui Tudor George, moderne în ciuda tiparului clasic, volumul surprinzător al lui, culegerile lui Mihail Crama, Teofil Dumbrăveanu, Pavel Bellu completează sirul „reveniților la uneltelelor”.

Ion Frunzetti intră și nu intră în această categorie. Reapărut după o tăcere mai lungă, acum cîțiva ani, el ni se prezintă într-o nouă înfățișare poetică în „Dragostele aceleiași inimi”. Poetul cu o notă de luciditate dusă, în trecut, uneori pînă la abstracție, își creionează un auto-

portret din linii mai colțuroase, cu o căutătură aprigă, distribuindu-și avîntul între țara carpatină înnoită și cosmos, în metafore cu ecouri rimbaldiene (să nu uităm că e autorul primei versiuni a „Iluminărilor” în românește).

•

În ceea ce privește generația dintre 30 și 40 de ani, E.P.L. a ținut să marcheze maturizarea ei, tipărind primele selecții din volumele anterioare. Anul 1966 ne adusese revelația lui Dimov, intersecție inedită, extrem de originală între Barbu și Urmuz. În 1967 s-au publicat Poemele lui Marin Sorescu, la care e de apreciat autocenzura poetului inteligent, decis să-și elimine echivoeurile facile, inițiale, să aprindă jocurile rațiunii, în favoarea unor piese lirice de densitatea „Creației”. Din această operație a rezultat un lirism al jocului grav, cu implicații tragic-esențiale.

Într-o colecție nouă, „pendantul” „celor mai frumoase poezii”, intitulată Albatros, care are rolul de limpezire, de nu și de definitivare a unei configurații interioare, au apărut „Poemele” lui Ion Horea, fixat mai de mult în conștiința criticii ca un împlinit poet al roadelor liniștii, întors azi cu o fină melancolie „pînă la rădăcinile timpului, deci ale eului” (cum spune I. Negoitescu), și sfîrșindu-și periplusul printr-o incursiune în pitorescul citadin, de o nuanță subtil matee-caragialiană („Pe chei”). În aceeași colecție, Gheorghe Tomozei își culege recolta poetică într-un volum compact, începînd cu ultimele poezii și sfîrșind, în ordine cronologică, cu primele, poate tocmai spre a da greutate continuității unui drum, descojindți-și de la scoarță spre miez vîrstele, cum îi caracterizează, metaforic, procedeul, Nichita Stănescu. Poetul creator de atmosferă, iubitor de culori („Cine sînt eu ? / De la început trebuie s-o știi / culorile cu degete strivite / sînt ale mele toate”), nu se dezmente de la prima pînă la ultima pagină, mai bine zis de la ultima

cronologic la prima sa poezie pusă, tot deliberat, sub semnul „Poemelor într-un vers” de Ion Pillat: „Pe fața apei, lebezi destramă curcubeu”.

În aceeași colecție ar fi de dorit să citim în curînd și alte volume și alte nume, între care ar putea figura și cel al lui Vasile Nicolescu, autorul din acest an al unui delicat și ardent volum intitulat „Parabola focului”. Pasiunea pentru lumină din „Poemele” anterioare, regăsită în „Imn Soarelui”, „Rug”, e filtrată aici subtil și original și prin „Vitraliile” pariziene.

•

Nimic mai arbitrar decît împărțirea pe capitole. Unde să încadrezi un volum de proză și poezie reeditată la un loc de Agatha Grigorescu-Bacovia? Unde, noua culegere de versuri menite inițial a fi trubaduresc însoțite de armonică, ale Mioarei Cremene, apărute pe la mijlocul acestui an? „Terasale albe”, partea cea mai compactă a primei cărți, o plasează pe autoare și în atenția bilanțurilor de proză, iar volumul ultim e al unei poete care se caută pe sine, recunoaștem, într-o direcție lirică ce îi e proprie.

Tineri poeți, volume definitorii

După „Cariatida” și „Scrisorile esențiale” trimise în „Nopti cu lună pe Ocean”, Ion Gheorghe, liricul cu ritm dur acum cîțiva ani, desfășurat în valuri aluvionare whitmaniene în volumul anterior, oferă în „Zoosophia” sa o surpriză, practicînd un suprarealism de factură folclorică, *pus ex'pressis verbis* sub semnul lui Urmuz. Recunoscînd verva ritmurilor și jocurilor de sonorități burlești, nu socotim că i-am face poetului de talent care e Ion Gheorghe un serviciu, elogiindu-l numai pentru această scîlpire formală. Ori, așa cum s-a observat (N. Manolescu în special), poetul asimilează oia bîrsană această scîlpire formală, fără a-l avertiza asupra ispitei unor asociații prea arbitrare (semnalate în special de N. Manolescu), prin care poetul asimilează oia bîrsană cu „mielul

lui Dumnezeu”, pentru că și în baladă și în biblie eroii stau între doi tîlhari, ori îl face pe Pîrvu Mutu să zugrăvească luptele lui Ștefan, cele de la Șelimbăr, Mărășești și Oituz. Peste tot demersul e aproape același, slujit de cîte un motiv din zodiac și din universul fabulistic al lui Dimitrie Cantemir („Melcul”, „Asinul”, „Zimbrul”, „Licorna”). Numeroase sînt pasajele încinse de forță incantatorie. Integral rotund, poemul Cicoșul, în care mijloacele, divergente, se subsumează unui efect convergent, în speță senzația de carusel fără oprire, de feerie caleidoscopică pe care o produce evocarea unui univers fabulos balcanic. Ion Gheorghe deschide capacul magmelor și se bucură de jocul de lumini și sunete, amețit de o beție colorată.

Formulată notional și redusă la tema de bază, lirica lui Grigore Hagiu ca și a lui Cezar Baltag (remarcabilul volum al lui C. Baltag a fost tipărit în 1966), ar fi trăirea vieții în deplina conștiință de sine: o poezie de cunoaștere, cum o indică și titlurile respective, unul mai direct — „Sferă gînditoare”, — celălalt sugerînd ceva dintr-o optică armonioasă, împăcată cu ea însăși: „Răsfringerile”. De unde orizonturile întime și gravitatea comună a timbrului, cu un plus de cristalizare la primul, cu o nuanță de candoare la ultimul. Adoratori ai „mirabilei sămînțe”, cu germinații inepuizabile din sinul materiei, ei nu împărtășesc și suferința lui Blaga în fața misterului ireductibil al lucrurilor. Încetători în aptitudinile vitale ale conștiinței cunoscătoare, capabile să sporească forța de expansiune a visului, ambii poeți, dar în special Cezar Baltag, merg pînă la asumarea marelui iluzii care este atingerea esențelor ideale. În „Sfera gînditoare”, cel mai consistent volum al lui Grigore Hagiu, se discerne o încordare a raporturilor, iscată din percepția mai acută, mai exact din bănuiala limitelor subiectului. Confundarea în universul metaforic, plutirea în vis, omniprezența în obiecte și în sine, coexistența egal de intensă a bărbatului și femeii, cuprinderea întregu-

lui în expansiunea sa în spațiu și timp, printr-o unică îmbrățișare, apar niște perspective accesibile, dar totdeauna pîndite de un posibil refuz, sau cel puțin înconjurare de o zonă insondabilă, mai zăvorîtă încă decît moartea, care este prețul în-suși al cunoașterii. Dacă aspirațiile și barierele interpușe derivă ori sînt din aceeași gamă a lui Nichita Stănescu, poetul obsedat de ideile contrarii ale multiplicării indefinite și unității (autorul excepționalelor „11 elegii” din anul anterior), abordarea lor este originală, specifică. Fervoarea lui Grigore Hagiu are solemnitate aproape sacerdotale: „Mi-e pieptul plin de clopote de bronz / din vîrf de catedrale au căzut pe mine / S-a scuturat pămîntul poate / ori s-a izbit de un obstacol nevăzut / de mi s-au prăbușit pe piept / cîntînd prelung / aceste clopote de bronz / în carnea mea-ngropîndu-și cîntecul”. Viziunile lui Hagiu se în-lănțuie după un ceremonial păgîn sever, cu sonorități de bronz, imaginea clopotelor revine ca și la Philipide, dar mai puțin anxios, cu iluminări de o violență continuă, într-un cadru ofician (Templul este un alt motiv al poetului). Chiar navigarea în eter pe norul viselor sau în apele oglinzilor are cadența de navă majestuoasă, a cărei înaintare, oricum înceată, devine însă greoaie cînd i se impun traseele sterile ale unor poeme complicat-filosofice, ca „Marele visător”. Poezia lui Grigore Hagiu este un „vehicul” cosmic, chemat să străbată distanțele stelare ale materiei ajunsă la treapta gîndirii despre ea însăși.

„Miturile” de Florin Mugur a trecut aproape neobservat, cu toate că merită atenție, poate mi numai pentru valoarea lor intrinsecă, dar în orice caz ca document al transformărilor radicale, la care se supune de cîțiva ani, într-o bătălie anevoioasă și răbdătoare cu sine, un poet lăsat de conștiința critică undeva în „no-man's land”-ul așa zisului romantism al tinereții din anii 1944—1950. Năvîrțile sentimentale de atunci au dispărut. A rămas o puritate tragică, crispată pînă la tremur și spaimă în fața eforturilor penibile, pe care

existența le cheltuiește spre a înfăptui și spre a dura. Iubirea, și în genere pasiunile generoase, străduințele istoriei de a-și croi noi perspective, iar, pe alt plan, trecerea de la o vîrstă la alta, maturizarea, nașterea chiar a vieții în expresiile ei primordiale, sînt construcții nu numai precare, amenințate în permanență de suflul morții, dar mai cu seamă diforme, îndepărtate pînă la caricatură, pînă la nerecunoaștere, de proiectul lor inițial, datorită naturii lucrurilor, „blestemului” care le face să recadă în tiparele inferioare ale pietrei inerte, de unde sînt reluate de fiecare dată de la capăt. Motivul „Miturilor” ar fi deci acela al veșnicei neîmpliniri și reînceperii. Sisifică prin unghiul de vedere, poezia lui Mugur se rostogolește în coborîri scrișnite, gemute, în frînturi ale unui vis de frumusețe fărîmat. Miturile sînt în realitate viziuni sumbre și grotesci adunate din basme („jumătate om”), din istoria privită cu ochii lui Shakespeare (ciclul hamletic) și din repertoriul tragicului și mitologiei eline (Styx, Dionis), ori din imaginația proprie. Copaci reintrați în regnul inorganicului cu urlete de desperare ori avîrliți înapoi în cer, în raiul primordial, năvăliri de urși fioroși, ziduri și tîmple de biserici calcinate, masacre în numele ambiției de putere și măriri ce se arată zadarnică și preface slujitorii în bestii ori ființe dezarticulate sufletește, vise izbindu-se de trupuri, de forme-limită ale concretului, ale limitei, se zvîrcolesc într-un zbucium exasperat de imposibilitatea izbăvirii dorite. Unde e lirismul? în patosul, în fond expresionist, al acestei mișcări tentaculare, convulsive, spre lumină și integrare: „Ei da, îmbătrînesc și-mi port 7 pe-o parte, capul greu și asimetric. / Ei da, sînt cel care lucrează-n pierdere. / Sînt cel ce-și caută, nădăjduind / un chip / cu care l-ai putea iubi”.

Dintre debutanții în volum, se detașează talentul cu totul deosebit al lui Miron Chiropol („Jocul lui Adam”). În raport cu colegii de vîrstă acaparați de un vitalism exuberant sau chinuit, poetul e un copil

plutitor, dematerializat, o sensibilitate fără trup, ca îngerii lui Bilke, de care îl apropie aspirația spre transparențe și suavități, vorba șoptită și pasul aerian, tandrețea acută pînă la lacrimă pentru făpturile fragede. Singura lui voluptate pare a fi dulcea somnie eminesciană (de altfel sub aripa lui Eminescu se și așează), singurul sentiment, dematerializat și difuz, se adresează mamei și unei iubite ideale, denumită soră, ca la Trakl; singura suferință este aceea a „paradisului pierdut”, pe care mitul îl promite iar copilăria îl suscită cu eandorile ei ireversibile. „Jocul lui Adam” trebuie înțeles mai puțin ca un joc al cunoașterii (poetul fuge de demonul iscodirii), cît ca joc al inocenței, al trăirii feciorelnice într-o lume ea însăși diafană. Metoda de restabilire a contactului genuin este contemplarea extatică, condiționată de lepădarea de orice pasiune și de o receptivitate ilimitată, de o deschidere a sufletului către tot ce evocă fiorul cast al începuturilor, iarba, pescărușul de pe mările aproape încremenite, sfiiala luminii autumnale, lacurile serii, mîinile subțiri ca o privire îndreptată dincolo de lucruri, părul lung, muzica unui Bach cîntată de naiva lui Magdalenă. Ca și Nichita Stănescu, Miron Chiropol ține să zboare, dar, spre deosebire de acesta, nu pentru a cerceta misterul și a-l domina, sporindu-și puterile, ci spre a-l reintegra, a i se supune: „Și voi zbura înaripat ca norii, / ducînd în aburul rmai slab / o altfel de ființă / fără' putere, fără să știe de ce cîntă”. Poetul are conștiința deliciilor promise de condiția rîvnită a farmecului pe care harul acordat i-l conferă. Ceea ce sugerează o anume complacere, abia bănuită, insinuată, nui mai puțin perceptibilă în toată gama de mișcări, de șoapte și înălțării de suspensii și alunecări, de ațingeri de la distanță și sărutări purificate de imboldul teluric. Miron Chiropol, care se vrea un Fra Angelico, este: un botticellian ce se ignoră.

Dumitru M. Ion, absorbit de suflul blagian al primordialului, dar la modul lui Ion Alexandru, celebrează

viața elementară, misterul ei robust, nu numai în fiecare răsărit de soare, perindarea antompurilor, în gestațiile obscure din pîntecul lutului și din albia apelor (Delta e „maternitatea” de predilecție, ca și pentru Ion Alexandru, cel din „Viața deocamdată”), dar în fiecare gest cotidian, începînd cu munca, sfîrșind cu hrana și băutul, cu repaosul, somnul și deșteptarea, văzută prin prizma cosmică și rituală („Tata, lîngă temeiul casei, doamne bătrîn — / îi ard gleznele și coapsele, doamne / Ielele i-au furat focul care-l ține stăpîh — / Nu-i treziți somnul de aripi, doamne”...) Periodic se reproduce și se sting ciclurile naturii, existența umană își potențează resursele și prinde o fosforescență de sacralitate primitivă. Avînd feroarea organicului, ca și confratele mai vîrstnic menționat mai sus, minus neliniștea acestuia înaintea teluricului și a tragicului vieții individuale, confundînd energia substanțială cu vigorile de vocabular („Cocoși peste cocoși îți sar în brîți, / Fetele merg cu țitele fudule, / Apa crapă cînd își aruncă frumusețea în rîu... / Le sfîrăie sănătatea în coapsele tari...”), Dumitru M. Ion e un poet cu multe șanse de afirmare. Aceleași certitudini ni le trezește și volumul „Poziția astrilor” de Dan Laurețiu (debut care consacră) și „Numele” de Marcel Mihalăș, poet mai interiorizat și transparent, cu o intuiție a dramei și existenței, a morții și singurătății, surprinzătoare pentru ingenuitatea sa. „Întoarcerea soldaților” e o piesă antologică: „Ca într-un film întors, soldații uneori / trist se ridică, se desprind din flori, / și-ncheie rănile, aleargă tare. / ...bat pas de front în sunet *de* fanfară / și se întorc, cu spatele, acasă, / spre-o mîină de femeie — de mamă, de mireasă, / ...sînt duși apoi de mîină, poartă breton și basc, / de-abușilea se urcă în paturi și se nasc”.

Semnalăm în colecția „Luceafărul” pe Angela Croitoru pentru respirația fierbinte și pură ca o flacără, a versetelor din propria sa „Cîntare a eîntărilor” și o dată cu „Templu sub apă” de Nicolae Ioana (din care ne-a plăcut îndeosebi

„Nunta posibilă), pe Grigore Arbore, poet cu o voce personală, e drept, încă în formație și un repertoriu curent în lirica tinerilor. Ascensiunile pe arborile genealogice, înotul în sus, printre elementele cu sediul în aer, vîntul, ploile, ceața, lumina, bănuite a simboliza metabolismul firii, au o spontaneitate curată, scutită de teribilitățile debutului. Ne place reticența euforiilor, semn al maturității incipiente, în fața echilibrului mereu contestat al universului și, de asemenea, o pornire spre confesiunea discretă, spre „lirica inimii”. Din aceeași colecție a „Lucefărului”, marcată de un vitalism senzorial (Ioana Diaconescu, Marta Bărbulescu), mitizant și panteist (P. Ghelmez, Damian Necula, I. Hinoveanu, H. G. I. ne), nu trebuie omis Vasile Petre Fati. Constanțeanul se distinge de generația sa, ca un contemplativ cu o tandrețe înfășurată în falduri grațios studiate, în gesturi protocolare simbolice („Tu vei lăsa să cadă o lacrimă / și eu o să m-aplec / să o ridic / ...muști un măr roșu / și se va face toamnă”). Poetul are nostalgii pudice și naivități premeditate, într-o manieră ce-l apropie de Petre Stoica și prin elogii meseriilor umile, al culorilor cînd discrete, cînd intense ale existenței. Anii sînt priviți „cu o înfiorare” într-o frunză; poemul stă închis ca o pasăre domesticită în colivie; palatele din jocuri de cuburi se ridică și se dărîmă în plînsetul deloc catastrofic al împăratului.

.

Articolul de față, comportînd probabil omisiuni pe cît de inerente¹⁾, pe atît de nemeritate, conturări apropiate și, oricum, punerea între paranteze a poeziei nublicate în reviste, vitrine nu o dată mai concludente pentru mișcarea literară decît volumele înseși, s-a vrut un simplu tur de orizont executat în libertatea și lipsa de pretenții a unui mod publicistic, avînd ca atare și limitele și convențiile lui. Indepen-

dent însă de scopurile, a căror accentuare nu vizează atenuarea aprecierilor și obținerea de circumstanțe atenuante, ci înțelegerea adecvată, volumele semnalate reclamă o opinie mai sintetică, mai angajată asupra a ceea ce s-ar numi situația poeziei, într-un moment cînd glasuri critice avertizează despre o relativă vidare de substanță, sub formele insinuante sau evidente ale mimetismului, ale epigonismului — tradiționalist ori modernist —, ale unui ermetism artificial și snob, acoperind confuzia de idei, dacă nu carența talentului, ale inflației verbale. Credem, totuși, că temerile acestea, fără să fie generate de primejdii pur imaginare, inventate de critici (nu îi nimea odată Cicerone Theodorescu într-un rondel, „medicii” care „întîi îți inventează-o boală / și-apoi te vindecă do ea” ?), nu sînt, în ciuda sindromurilor ocazionale ale poeziei, de natură a converti cazurile locale în epidemii, generalizînd simptomele. Nerecomandînd de fel seninătatea apatică în fața imposturii și mediocrității, sîntem conștienți de inevitabilitatea „patologicului”, dar și de fecunditatea căutărilor, a crizelor înnoitoare, în accepția plenară a cuvîntului. Vocațiile existente, confirmate prin producția lor lirică, orientată spre marile surse ale artei, decise în sfîrșit să înfrunte problema modernă a omului, oricare ar fi natura răspunsului, girează încrederea în esența și rezultatul căutărilor în toate direcțiile, ale poeziei actuale.

¹⁾ Un șir de volume intră în librării abia la sfîrșitul anului, adică după ce culegerea tipografică a acestor însemnări va fi fost de mult terminată. Ori, așa cum Leonid Dimov, apărînd la limita lui 1966, nu a putut fi inclus în bilanțul pe 1967, ecourile culegerilor ce s-au anunțat pentru luna decembrie a acestui an (semnate de Maria Banuș și Nina Cassian, Ion Caraion și Ștefan Aug. Doinaș, precum și de Emil Giurgiuca și Ion Bănuță, ca și de poete mai tinere, Gabriela Melinescu și Violeta Zamfirescu), se va face auzit abia în 1968.

nicolae balotă

expresie și non>-expresie

Va apare, oare, în secolul nostru, o estetică a tăcerii? Semne, din ce în ce mai numeroase, indică în literaturile și artele contemporane o subversiune a exprimării. Dacă arta, din toate timpurile, s-a voit pe sine — sub cele mai felurite modalități — comunicare, surprindem în unele din manifestările ei recente un refuz de a comunica, de a se comunica. Fără îndoială, nu este vorba doar de o obscurizare a comunicării artistice. Ermetismul, limbajul impenetrabil, formele absconse au fost căutate și în trecut. De astă dată, pare să fie, însă, mai mult decât o retragere a artistului în sferele misterioase ale exprimării sibiline. Experiențe mai noi vor să renunțe cu desăvîrșire la expresie. O tendință mai mult ori mai puțin conștientă spre o artă non-expresivă își face loc. Dar, dacă o estetică, subiacentă ori declarată, a considerat — am putea spune, din totdeauna — arta, ca esențial legată de nevoia umană a exprimării, nu avem oare în această tendință din zilele noastre un nisus anti-artistic? Asistăm oare, pentru întâia oară în istoria culturii, la o spectaculoasă tentativă de sinucidere a artei?

Unul din cele mai dramatice texte privind conflictul dintre arta-expresie socotită în agonie și o artă nouă, non-expresivă, care-și croiește un drum, este acela al *Dialogurilor* dintre scriitorul Samuel Beckett și criticul plastic Georges Duthuit. Autorul romanelor și pieselor despre care s-a spus, nu o dată, că a tras clopotele funerare ale literaturii de pînă la el, încearcă o operație similară de condamnare finală a unei întregi arte, a picturii de pînă acum, pe oare o consideră sîrșită.

În decursul secolelor, nu o dată mari detractori ai artei s-au simțit obligați să pronunțe o sentință de condamnare asupra ei. Dacă ne întoarcem spre aceste momente (dintre care cel mai prestigios este acela al lui Platon), observăm că toate condamnările au purces dintr-o atitudine ambivalență a justițiarilor față de artă: proiectînd-o într-o perspectivă *absolută*, dorind să vadă în artă un absolut, aceștia descopereau un *neant* al ei. Astfel, Platon justifică alungarea poezilor din Republica sa, înainte de toate, prin vina artei de a nu exprima lumea „ideală”, lume ce nu era — după el — accesibilă decât filozofiei. Poezia e tarată, în viziunea platoniană, de un viciu esențial: acela de a nu fi decât imitație și înșelăciune, imitarea unei realități exterioare care ea, însăși, nu e decât umbra realității ideii-absolute. Marele gînditor, atît de artist în structura intimă a geniului său, repudia, de altfel, din cetatea sa ideală, pe lîngă poezi, pe toți ceilalți „imitatori”: „în figuri și culori... în muzică... rapsozi, actori, dansatori...” (Rep. I, 13), într-un cuvînt pe toți cei pe care ne-am obișnuit să-i numim artiști.

Fără să fie, ca și Platon, un detractor al artei, Hegel preconiza însă apropiata ei moarte. Condamnarea sa pleacă tot de la o atitudine ambivalență în fața artei: în fața pretențiilor absolute ale spiritului, arta eșuează, își descoperă nimicnicia. Căci — după litera Esteticii hegeliene — dacă prin destinația sa arta — ca și religia și filozofia — este un mod de a exprima divinul, fiind generată de o sete de absolut a spiritului uman, opera artistică e incapabilă să satisfacă întru totul a-

ceasta Sete. Și aceasta, îndeosebi, în timpurile moderne. „Zilele frumoase ale artei eline, ca și epoca de aur a evului mediu de mai târziu au trecut”, spunea cu o secretă nostalgie autorul *Prelegerilor de Estetică*. Dacă, atunci, arta reprezenta cel mai autentic mod de exprimare a adevărului, răspunzând nevoilor celor mai înalte ale spiritului, condițiile generale ale timpului prezent - (e vorba de timpul lui Hegel) nu mai sînt cîtuși de puțin favorabile artei. Aceasta nu mai reprezintă manifestarea intimă a Absolutului, nu mai poate exprima adevărul și realitatea. De altfel, în ierarhia mijloacelor servind la exprimarea Absolutului, religia și filozofia ocupă — după Hegel — o treaptă mai înaltă decît aceea pe care stă știința. Marele gînditor prevedea că, în viitor, reflectia filozofică va satisface tot mai mult nevoia noastră de absolut, iar arta își va pierde tot ce o făcea în trecut adevărată și vie. Pierzîndu-și realitatea și necesitatea, arta — credea Hegel — va muri.

A considera ideile hegeliene, din mult discutata Introducere la *Estetica* sa în perspectiva ultimelor experiențe ale artei contemporane și — în cazul nostru — a le apropia de teza beckettiană din *Dialogurile cu Georges Duthuit*, constituie o experiență stranie dar fecundă. Intr-un sens, Beckett procedează și el ca și Platon ori Hegel la o condamnare a artei. Sentința este pronunțată însă, de astă dată, de un artist care continuă să creeze în domeniul pe care l-a condamnat. Contradicție? Dezminte gînditorul Beckett ceea ce făurește plăsmuitorul Beckett? Este în poziția lui (și nu numai a lui) o ambiguitate, un echivoc aparent.

În 1949 au loc cele trei „dialoguri” cu Georges Duthuit (spunem „au loc” pentru că nu e vorba de o compunere a lor ci de un adevărat eveniment avînd o semnificație dramatică). Beckett scrisese pînă la acea dată o bună parte din opera sa. După opusculele publicate în tinerete, opere decisive ca romanele *Murphy*, *Molloy*, *Malone moare* și *l'Innomable* ori piesa *Așteptîndu-l pe Godot*, ca și o serie de nuvele, aș-

teptau în sertarele sale să fie tipărite și să-i aducă celebritatea. Scriitorul care se găsisse tîrziu pe sine, întîrzia încă ieșirea sa în public cu operele maturității sale. O ciudată sfială părea să-l mai rețină (în afară de reticențele editorilor nedumeriți). Un trac ca acela al unui clovn pășind în arena circului. Gestul său artistic materializat în scrierile sale avea de altfel ceva din stîngăcia voit-nevoită a clovnului care, din propria sa neîndemînare, își face virtute. Irlandezul emigrat în altă țară, într-alt continent lingvistic se simțea, firește, stîngenit și stăpînit de o anumită *neputință de a se exprima*. Desigur, această „neputință” își avea rădăcina într-o experiență mai adîncă. Ea nu era doar trăirea unui om al cuvîntului care a adoptat, relativ tîrziu, în scrisul său, cuvintele altei limbi decît acelea ale tribului său de baștină. Știm că Beckett a trăit cîțiva ani foarte fecunzi de retragere (1945—1950), ani în care s-au elaborat operele amintite mai sus, în care presupunem că a meditat asupra artei sale ca și asupra creației artistice în genere. Am putea asemăna această retragere cu reculegerea lui Descartes în iarna flamandă. Analogia nu este nici exterioară, nici întîmplătoare. Teme carteziene, referiri la Geulincx, un adept al lui Descartes, pot fi întîlnite în cărțile lui Beckett. Putem spune că, ceea ce a însemnat *indoiala* metodică a lui Descartes, acel dubito din care cogito-ul cartezian își va lua avîntul, înseamnă pentru Beckett experiența *indoielii* în posibilitățile sale de a se exprima și, în general, în capacitatea expresivă a artei. Clovn cartezian (formula n-are nimic infamant), Samuel Beckett mimează neputința de a cugeta cugetînd, joacă neîndemînarea în arta exprimării, exprimîndu-se. Nu ne vom mira, așadar, cînd îl vom vedea în cele trei *Dialoguri* cu Georges Duthuit — ca trei acte ale unei piese — jucînd de astă dată în numele său (dar care e „numele” său ?) un fel de dramă finală, drama Sfirșitului-de-joc-al-artei.

î Fiecare din cele trei *Dialoguri* are ca pretext opera cîte unui pictor

contemporan. Aceștia sînt, în ordine: Tal Coat, Andre Masson și Bram van Velde, toți trei încadrați de critica plastică occidentală — de la cea de avangardă pînă la cea semi-oficial academică a lui Sir Herbert Read — printre artiștii non-figurativi. Categorie largă și prea-comodă, căci Andre Masson a pornit din suprarealism, iar între ceilalți doi deosebirea, chiar în abstracționismul lor, sînt flagrante. Dar aici nu ne interesează aceste deosebiri, cît atitudinea lui Beckett care — vechi simpatizant al lui Bram van Velde și amator interesîndu-se de problemele plasticii — își exprimă opiniile în ce privește pictura, promovîndu-și propria sa estetică. „Promovarea propriei sale estetici”, a-ceastă formulă i-ar suna desigur lui Beckett mult prea pretențios. De fapt, autorul *Sfîrșitului de joc* se referă, în aceste dialoguri, la pictură, la arta abstractă, pentru a face un fel de apologie *pro arte sua*, o apărare a propriei sale poziții. Între arta sa, și arta, îndeosebi a lui Bram van Velde, între scrisul său și pictura abstractă, el descoperă corespondențe, analogii de situații și intenții pe care, bineînțeles, nu le declară în mod expres dar pe care, ca într-un text cifrat, le putem descifra. Sub vălul experienței unor pictori, literatul își expune propriile-i vederi, își revelează indirect viziunea. Căci, prin eforturile conjugate ale cuvîntătorului și plasticienilor, el tinde să ajungă la un unic țel final, acela al lichidării artei de pînă la el și al inaugurării unei picturi, respectiv a unei literaturi noi.

Interlocutorul lui Beckett, Georges Duthuit, e un cunoscut istoric și critic de artă (amintim aici frumosul său studiu despre fauvism). Spirit deloc retrograd, el se arată deschis acceptării inovatorilor. Încă în primul dialog el elogiază avangardismul lui Tal Coat, despre care afirmă că a străpuns limitele artei prezentînd în tablourile sale obiectul „total” în locul obiectelor parțiale. Dar Beckett nu se arată mulțumit: între obiectul „total” și cel parțial nu e decît o diferență de grad. Duthuit, entuziasat al artei noi, insistă: la

Tal Coat, tirania staticii e doborîtă și lumea apare ca un fluviu al mișcărilor, clipa însăși, fugitivă, e surprinsă, exprimată împreună cu șuvoiul întreg al timpului viu din care face parte. Într-un fel — am spune noi: timpul proustian ori durata bergsoniană surprinse pictural. Beckett nu se arată mulțumit nici de astă dată. Ca și reprezentarea obiectului „total”, această pictură a mobilității nu aduce ceva radical nou, ea nu face decît să se adapteze unor împrejurări schimbate. Ea nu este (și aici ajungem la esențial) decît tot „exprimarea unei experiențe”, după chipul și asemănarea picturii (și literaturii, adăugăm noi) din toate timpurile. Desigur, pictorii, școlile în decursul veacurilor, au căutat să lărgească tot mai mult cîmpul posibilului, al exprimabilului. După Beckett, un Matisse ca și un Tal Coat n-au făcut nici ei altceva decît să dărîme o anumită ordine pe tărîmul posibilului și să o înlocuiască printr-altă ordine durată pe același tărîm. La care Duthuit — puțin exasperat — îi pune întrebarea firească: ce alt tărîm îi mai poate sta, în definitiv, artistului la dispoziție? Iar Beckett dă răspunsul hotărîtor: „Gîndind logic, nici unul. Totuși, eu vorbesc despre o artă care întoarce spatele cu silă acestui tărîm al posibilului, care e sătulă de biete acte eroice (ale artei de pînă acum), care e sătulă de amăgire, de iluzionarea de a fi oricînd în stare să facă ceva, de a fi oricum în stare să facă același lucru ceva mai bine, de a înainta puțin mai departe pe același drum steril”. Duthuit: „Și ce preferă ea?” — Beckett: „Să exprime că nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin ce s-ar putea exprima ceva, nici o capacitate de expresie, nici o nevoie de expresie și totodată, obligația de a te exprima”.

Este — mărturisim — ceva tulburător, în această proiecție beckettiană a unei arte a ne-exprimării. Și în același timp ceva revelator pentru însăși intenția artistului Samuel Beckett. Artist condamnat la exprima-re, ca și omul existențialistilor condamnat la libertate. Artist incapabil de a se exprima, conștient de

această incapacitate și care, în nesfârșite rindloguri, nu face decât să exprime. Literatura lui Beckett e o asemenea exprimare a neputinței de a exprima. Toate „personajele” sale, în solilocviile lor, Molloy, Malone, Nenumitul etc., declară că sînt obligate să se exprime în cuvinte, să vorbească”. De ce datoria asta, se întreabă Molloy, și tot el își răspunde: „nu știu”. In lumea lui Beckett, în care cuvîntul nu poate cuprinde nimic căci totul se oblitesc înainte de a fi surprins de cuvînt, în care lucrurile nu se lasă numite, nu se lasă posedate prin cuvînt (în care Watt zadarnic spune oalei domnului Knott „oală”, căci oala nu vrea să știe de acest nume al ei și privind-o mai bine, Watt își dă seama că ea nici nu „este” ceea ce cuvîntul spune că este), în lumea lui Beckett cuvintele sînt, totuși, singura realitate. Toate fapăturile sale se zbat într-o nesfârșită agonie, într-un univers nominalist, un univers ca un labirint de concepte (nomina), de cuvinte, de semne ce-și fac semne la nesfârșit între ele, semne care nu semnifică nimic, în afară de ele. Toate acele fapături (dacă pot fi numite astfel) aspiră la repaosul tăcerii. Tot ce știe una din ele (l’Innomable: „Cel-ce-nu-poate-fi-numit”) e că tăcerea pentru el e un vis, chiar și acela plin de murmure, de cuvinte, dar că nu poate ajunge la tăcere, nu se poate opri, trebuie să continue, trebuie să spună cuvinte („il faut dire des mots”), trebuie să continue la nesfârșit. Ultimul său cuvînt (dar este el ultimul?) în cartea care îi dă un nume ce-nu-se-poate-numi, este: „Je vais continuer” — voi continua. Există, deci, după Beckett, o condamnare a condiției umane la *expresie*. Și artistul e cel care asumă, cu deplină luciditate, această condamnare. El este (sau ar trebui să fie) conștient că vocea aceea oarbă care dibuiește în întuneric, care caută o gură în care să se instaleze, din care să pornească din nou în peregrinările sale, intramundane, vocea aceea este și nu este a lui, că el nu *se exprimă* prin ea, nici nu *exprimă* nimic, că vorbele acestea nu denumesc, nu descriu, nu demonstrează nimic, că,

în sfârșit, *Nimicul* pare să fie singurul lor obiect. Tărîmul artei — al picturii ca și al literaturii — este acela al imposibilei exprimări, al *Imposibilului*. Fapăturile beckettiene, vocile lor, oare sînt vocile sale, clamează tot timpul că nu mai e nimic de exprimat, și acest *nu mai e* constituie situația lor agonică, de fapătură-în-fața-morții. Pendularea lor între expresie și non-expresie absolută, între cuvîntul pe care oricum îl spun și tăcerea către care totuși aspiră este analoagă cu existența lor între viață și moarte. Ele nu pot muri pentru că nu pot trăi.

Trecerea de la expresie la non-expresie, un fel de autonegare a expresiei este una din metamorfozele cele mai semnificative ale artei contemporane. Criza exprimării, pe oare o întrupează (vai! în trupuri din ce în ce mai degradate, în chipuri tot mai ne-expresive) fapăturile din lumea lui Samuel Beckett, dar pe care o vădesc de asemenea unele manifestări ale picturii nonfigurative contemporane, survine bizar într-un secol care a cunoscut triumful esteticii expresiei. înțelegem aici prin expresie acel act spiritual prin care un conținut interior se proiectează sub o formă contemplabilă. In acest sens — schematizând puțin lucrurile — putem afirma oă, după dominația necontestată, în antichitate, a unei estetici a *viziunii* (conformă direcției obiectiviste a gândirii eline), -o estetică a exprimării subiective și-a croit, pe încetul, un drum. în Evul mediu și în Renaștere, estetica clasică rămîne încă modelul suveran. Tot astfel, în perioada clasicismului — îndeosebi francez — din secolele XVII—XVIII. Dar, după ce se anunță prin apariția unor formule ca: talent, imaginație, sentiment, gust etc., estetica expresiei își are primul moment de dominație în Sturm-und-Drang și în romantism. Abia în secolul nostru, însă, estetica expresiei este pe de o parte olar formulată, ea devenind, pe de altă parte, o prezență ce determină creația artistică. Una din formulările cele mai prestigioase ale acestei estetici o găsim în sistemul lui Benedetto Croce, pe cînd prezența ei activă pe plan literar-artistic s-a

manifestat, îndeosebi, în curentul cu multiple inițiative al expresionismului.

Putem considera expresionismul drept una din peripețiile extreme, de limită ale aventurii romantice. Pictorul sau poetul expresionist este unul dintre aceia care, înaintea altora, a trăit anxietatea veacului. *Strigătul* lui Edward Munch anunță, încă din 1895, un pre-simbol, o estetică a strigătului patetic. *Der Schrei* (termenul îi aparține lui A. Sohnberg, dar a fost folosit de poeți și pictori deopotrivă), exprimarea unei trăiri dioniziace dusă la limita tipătului este tipică pentru acest curent iubitor de excese. În lumea obiectivă, expresionistul nu află obiecte de cunoscut, elemente de reprezentat, surse de inspirație, ci obstacole, un univers ostil la care trebuie să reacționeze, pentru a-i sublinia ostilitatea, pentru a-l ataca sau a-l distruge. Ambivalența romanticului în raport cu lumea — sentiment al rupturii și totodată sete de contopire — este radicalizată și apoi descompusă în expresionism. Astfel, ruptura se transformă în adversitate, iar dorința uniunii devine aspirație spre o interiorizare deplină a lumii. Într-un caz ca și într-altul întrevădem tendința esențială a expresionismului : o *voință de neantizare* a lumii reale. Arta — fie plastică fie literară — nu va mai fi o *reprezentare* a realului. Expresionismul se opune deopotrivă impresionismului care exaltă senzația subiectivă, și naturalismului, pentru care realitatea considerată științific-obiectiv e instanța supremă la care opera se raportează. Cel care *exprimă* nu aderă nici la subiectivismul relativist al impresionistului, nici la obiectivismul pseudoștiințific al naturalistului. Dar ce constituie exprimabilul ? Pentru Franz Marc, pictorul care în 1911, împreună cu August Macke și Kandinsky inițiază gruparea expresionistă *Der Blaue Reiter*, regatul exprimabilului e acela al „laturii interioare”, spirituale, a naturii. Plonjînd în lumea interioară, spirituală, Marc nu e încă ferm hotărît să părăsească „natura”. De altfel, tendințele expresioniste (avânt

la lettre) manifestate în gruparea *Die Brücke*, din care pornise Marc, nu depășeau o tratare emoțional-satirică, cu secrete intenții simbolice, a unei realități umane considerate *expresive*, a unei realități în care natura umană se exteriorizează, se „joacă” pe sine : în circ, în cafenea, în stradă, în scenele de pasiune domestică ori colectivă. Pictura lui Kirchner, Pechstein, Nolde, ca și aceea a lui Marc și Macke, nu mai puțin decît poezia orașului modern, a civilizației mecanice, a patologicului ; Heym, Kaiser, Stadler, Sorge etc. desenează o comedie umană uneori grotescă, alteori macabră, întotdeauna de esență vizionară. Dar viziunea, oricît de ireală este tot o reprezentare a celor văzute. *Cinci femei în stradă* (1913), tabloul de o sensibilitate atît de modernă al lui Ernst Ludwig Kirchner, ca și pre-expresionista *Intrare a lui Cristas în Bruxelles* (1888), cunoscuta operă a lui James Ensor, sînt mai degrabă reprezentări expresive decît expresii care rup cu reprezentarea. O asemenea ruptură era însă de așteptat să se producă, și aceasta tocmai înaintînd spre acea inferioritate pe care Marc o căuta în „natură”. Gottfried Benn amintindu-și începuturile sale întru poezie, în *Introducere la lirica deceniului expresionist* (1955), definea această lirică drept o „descompunere a naturii”, o „descompunere a istoriei”. Procesul descompunerii a progresat o dată cu acela al spiritualizării expresiei. Cînd în 1912 Wassily Kandinsky publica lucrarea sa programatică *Despre spiritual în artă*, el pretindea explicit (mai explicit chiar decît o făceau poeții timpului) introducerea artistului spre „propria viață interioară”, ascultarea de o „necesitate interioară” și „exprimarea acestei necesități” ca „element esențial al unei opere”. Expresia refuză, așa dar, natura exterioară, golește obiectul, tinde să reducă realul la neant. Ea își are rădăcina într-o necesitate interioară oare de natură emoțională. Pentru Kandinsky, în acel moment al evoluției sale, unica necesitate era aceea de a compune o configurație formal-colo-ristică în care emoția interioară să

se exprime în modul cel mai adecvat. În improvizațiile sale, în abstracțiile sale expresioniste, culorile își revelează o exigență autonomă, independentă de lucrurile la care, într-o realitate neantizată, ireală pentru artist, ele sînt atașate. Lirisul kandinskyan al culorilor pure este materializarea (ce greu, prea-concret, sună acest cuvînt în legătură cu el), materializarea *expresiei* triumfător-autonome. încă o dată : această experiență coloristică, această expresie porcede numai dintr-o interioritate spirituală și se adresează aprehendării unei interiorități emoțional-spirituale similare.

O asemenea experiență a culorii ca pur dat al conștiinței, chiar dacă „apare” în lumea „din afară”, această trăire a fost rareori surprinsă în cuvîntul poetic, ca în paginile lui Hugo von Hofmannsthal despre *trăirea viziunii* sau — cu un alt titlu — despre *Culori*, eseu scris în 1907 și publicat în anul următor, deci foarte probabil cunoscut de Kandinsky, în momentul în care acesta medita asupra *Spiritului în artă* și asupra modalităților artei sale spirituale. Sub pretextul unor scrieri ale unui „revenit” în P^uropa, Hofmannsthal descrie strania trăire a unui ins pentru care totul — case, străzi, ustensile, oameni, întreg realul — prea real — al bătrînei Europe își revelează (ca în experiența unor schiz->frenici) non-existența. Totul îi apare lovit de o halucinantă irealitate. Intrînd însă într-o galerie de tablouri (expoziție a unui „necunoscut” oarecare : Vincent van Gogh) el descoperă în portretele, peisajele, obiectele, dar mai presus de toate în *culorile* acestuia, realitatea cea mai intimă a realului. Ca și poeții expresioniști care voiau să surprindă *esența existenței* în cuvînt, tot astfel culoarea (își dă seama „reîntorsul” Hofmannsthal) revelează viața cea mai autentică a tuturor celor ce sînt. Culoarea nu e o aparență ci e însăși esența manifestată. Ea este realitatea în starea ei cea mai pură. O interioritate a lucrurilor și a eului se întîlnesc, se nasc în trăirea culorilor. În „trăirea viziunii” (Hugo von Hofmannsthal) apare inefabilul, eternul,

„spiritualul” — ar spune Kandinsky — își găsește expresia într-un limbaj al culorilor.

Cu viziunea sa despre agonia Expresiei, Samuel Beckett se situează la capătul unei serii la al cărei început se afla — cu decenii în urma, în plin expresionism — Kandinsky. Beckett are înapoia sa experiența artei expresioniste dar și a celei non-figurative, la făurirea cărora autorul *Spiritului în Artă* a contribuit într-o măsură atît de însemnată. Denunțînd vanitatea expresiei („nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin ce s-ar putea exprima ceva”), Beckett se situează la antipodii lui Kandinsky, pentru care arta e tocmai exprimarea unui fond lăuntric esențial, singur existent cu adevărat. Acel „nu e nimic de exprimat” neagă existența unei interiorități „de exprimat” sau, cel puțin, anunță secarea finală a acelei fîntîni ascunse.

În aparență, Beckett propune o artă anti-expresionistă. În realitate, o asemenea tendință spre non-expresie golirea de sine a exprimării, exista în însăși estetica Expresiei, într-un sens, se poate spune ca Beckett duce teza lui Kandinsky pînă la capătul ei firesc. Căci ce poate să însemne exprimarea unei realități din ce în ce mai evanescente, mai spiritual-interioare, decît o ruptură tot mai profundă de orice realitate obiectivă, neantizarea ei, și treptat, o neantizare a realului subiectiv-psihiologic, a spiritului subiectiv el însuși ?

Evoluția unei părți din arta contemporană, de la autocrația expresiei la abdicarea ei, s-ar putea urmări cercetînd nu numai avatarurile expresionismului ci și acelea ale esteticii expresiei, care și-a avut reprezentantul de seamă în Benedetto Croce. De la cea dinfîci formulare a poziției sale estetice, Croce a văzut în intuiția exprimată elementul esențial al artei. Intuiția (care nu e doar cunoașterea nemijlocită a realului, ci și o imagine a posibilului) e întotdeauna expresie. Intuim în măsura în care exprimăm. Dacă arta e „intuiție lirică”, ea e expresia sentimentului. Ca expresie, arată Croce, arta e prin esența sa cuvînt, poezia

fiind prototipul oricărei arte. Dar experiența artistică a veacului nostru a demonstrat că un asemenea acord între intuiția artistului și exprimarea intuiției presupune un acord prealabil, tacit, între om și lume, între omul-artist și el însuși. Când acest acord lipsește, când, dimpotrivă, intervine o ruptură (și numeroase experiențe ale secolului au fost tocmai experiențele unor atari rupturi), nu mai e nici o adecuare posibilă între „intuiție” și „expresie”. Intuiția oare nu mai sesizează realul, nu mai poate exprima realul, deci nu-l mai poate *reprezenta*. Intuiția care nu se mai sesizează pe sine, nu se va mai putea *exprima* pe sine. Neantul reprezentării atrage după sine neantul expresiei. Experiența artistului devine un fel de experiență a *saltului în gol*. Din salt în salt, *golul* devine tot mai mult *locul* experienței artistice. W. Kandinsky, poet sensibil, atins de efluviile expresionismului, vădind același apetit metafizic — în rarele sale ore de cuvîntare poetică — pe care pictura sa și, îndeosebi, teoriile sale asupra artei — îl revelau, dă glas, într-o poezie, acestei experiențe pe care o putem numi a *saltului*. „Salt alb după un salt alb, / Și după acest salt alb, încă un salt alb. / Și în acest salt alb un salt alb. În fiecare salt alb un salt alb. / Nu vezi, din nefericire, nimic în negură. / Acolo în negură stă el ascuns. / De-acolo și-a luat totul începutul...” Marele colorist pare să prefigureze printr-o ciudată simbolică a culorilor (de fapt a unei singure culori, — care e locul comun, contopirea și anihilarea tuturor), acea evoluție a artei spre o golire a expresiei, spre restaurarea neantului dintîi al „negurii” haotice în care principiul creator stă ascuns. Tendința mistică a lui Kandinsky orientă arta sa — și, mai cu seamă, viziunea sa despre artă — spre acele tărîmuri pe care experiența mistică, din străvechi timpuri, năzuia să descopere, în nihil și tenebre, raza Luminii dintîi.

Am văzut că, la sfîrșitul primului său dialog cu G. Duthuit, Beckett exprima dezideratul unei arte non-expressive. Acel „nu e nimic de ex-

primat” înseamnă oare : singurul lucru de exprimat este Nimicul ? Procesul de golire, tot mai vădit în arta contemporană pare să îndreptățescă o asemenea identificare a obiectului artei cu Neantul însuși. Pentru a izola un preparat de poezie în stare „pură”, abatele Bremond elimina toate elementele care — după el — țin doar de proză : imagini, sentimente, idei, narațiune, elocință, didacticism, organele înseși ale corpului poetic, pentru a nu reține decât acel nevăzut .neauzit, inefabil neant interior, suflul cvazi-mistic care circulînd printr-o poezie îi conferă Poezia. De la suavul abate încoace, neantul ca esență indeterminabilă a obiectului estetic a făcut progrese. De aceea nu ne mirăm cînd Georges Duthuit, în cel de-al doilea dialog cu Beckett, vorbind despre Andre Masson, pictorul cu bogat trecut supra-realist, explorator în non-figurativ, îl indică pe acesta ca pe un artist oare s-a dedicat neantului, un om care se ocupă cu „golul (nimicul) interior”. într-adevăr, pictorul celor *Patru Elemente*, al *Masacrelor*, *Sacrificiilor*, *Tauromahiei* proclamă „necesitatea vidului” în artă. Desigur, radicalismul unor exigențe artistice nu este niciodată cu totul inedit, orice radicalism își are rădăcinile sale. Astfel, Masson se revendică de la îndepărtate tradiții taoiste chineze. Pe de altă parte, acest radicalism nu e ultim, nu constituie o limită. Lui Beckett nu i se pare suficient de radicală nici o asemenea „revoluție”. Pe el nu-l satisface nici această artă care-și face un obiectiv din propria ei glorie. În cel de-al doilea dialog al său cu Duthuit, autorul *Sfîrșitului de joc* se arată în opoziție față de o asemenea poziție a unei arte a neantului. Căci căutarea unei arte a vidului păcătuiește după el prin faptul că și în această direcție artistul știe ce e de făcut și e în stare să facă ceea ce știe. Absența, golul, devin astfel calități pe care artistul vrea să le dobîndească. „Iartă-mă, — se scuză Beckett în fața lui Duthuit — dacă revin... la visul meu despre o artă care nu se răzvrătește împotriva propriei sale sublime nimicnicii...”

Așadar, după ce arta încetează de a fi reprezentare, după ce nu mai are ce exprima, ea nu mai are voie să exprime cu bună știință nici Nimicul, propriul ei neant interior.

Abdicările ambițioase ale artei din secolul nostru (ambițioase, căci deși par abdicări de la obiective prea înalte, sînt "de fapt substituiți ale acestora prin obiective și mai greu de atins), aceste renunțări aparente pun în lumină un element care se revelează pe măsură ce expresia își descoperă propriul ei „neant”. Acest element este anxietatea. Ea este tot mai prezentă în literele și artele contemporane, nu numai ca o angoasă personală, ca o trăire psihologică a artistului, ci ca anxietate manifestîndu-se în actul creației, ca act proiectînd teama (față de lume, de existență) și, totodată, ca act expulzînd teama ca act de apărare (față de lume, de existență, și în cele din urmă față de arta însăși). Anxietatea este semnificativă pentru o artă care, departe de a reprezenta un spectaculum mundi, prezintă tot mai des o apocalipsă a lumii și sufletului uman. S-ar părea, într-adevăr, că inspirația unei părți, cel puțin, din arta contemporană, provine dintr-o nostalgie și o experiență a neantului. Ceea ce caracterizează această artă e faptul că ea abolește nu numai „natura” ci și „cultura” umană, tinzînd astfel să se abolească pe sine. Fenomene diverse ca semnificație și rod, din ultimele decenii, de la dadaism la letrism, de la suprarealism la „action painting”, la pop'art, ca și la unele manifestări recente ale unui nihilism artistic sînt revelatoare pentru o plastică și o literatură ce se constituie ca o expresie a anxietății. Heidegger, speculînd asupra unui vechi motiv kierkegaardian afirma: „Nimicul anxietății descoperă neantul care caracterizează ființa umană în străfundurile ei”. Paralel (și în concordanță adeseori) cu speculația existențialistă, unele experiențe ale artei contemporane tind, în climatul anxietății, să-și descopere propriul neant.

Poate nicăieri în arta contemporană experiența neantului nu a fost urmărită cu atîta perseverență ca în

abstracționism. Criticii de artă occidentali (ca și artiștii, de altfel) vorbesc adeseori despre „vacuitatea” artei abstracte. Nu este vorba doar de o desfigurare a realului, de o dez- și reorganizare a sa, ci de o renunțare la orice semnificație a semnului plastic. Vacuitatea este astfel eliminarea expresiei. Ori, la această eliminare a procedat, fără îndoială, o modalitate creatoare determinată de anxietate. La începutul veacului, Wilhelm Worringer, teoretician și istoric al artelor, prefigurînd unele tendințe ale esteticii abstracționismului (ca și ale expresionismului, de altfel) în lucrările sale *Abstraction und Einfühlung* și *Formprobleme der Gothik* — amintea teroarea omului primitiv, îndeosebi a nordicului, care avînd în jur o lume amenințătoare, a transpus în acest dualism om-lume, frica sa de tot ce-l înconjură. De aici, tot la „nordic” (dar și la „oriental”), dualismul Dumnezeulume, transpunere a unei anxietăți metafizice. Primitivul, tulburat în viața lui, caută să creeze o operă artistică prin care să scape de amenințări, de arbitrarul vieții sale. Prin actul său creator el încearcă să fixeze în ceva stabil instabilitatea neliniștitoare a fenomenelor. Dar a găsi în relativitatea lumii fenomenele valori imuabile și absolute, nu este o intenție care-l caracterizează doar pe artistul primitiv (ori pe cel „gotic” și pe „oriental” — după Worringer). Ca și primitivul care caută și găsește în linia, în forma abstractă, în regularitatea unui tatuaj ornamental, nu numai satisfacerea unei plăceri decorative ci virtuțile liniștitoare, forța de exorcizare a incoerențelor lumii, tot astfel anxietatea artistului contemporan își caută exorcizarea în linii și forme care nu sînt reprezentări ale vieții. Pentru primitiv, reducția artistică a fenomenelor lumii exterioare e legată de linia imaterială și inexpresivă. Arta pentru el este simbol al absolutului, al necesarului. Acel „instinct de abstracție artistică”, despre care vorbea Worringer, operează din nou în secolul nostru tot sub determinarea trăirii (desigur, nu identice) a anxietății. A apărut astfel în ultimile de-

cenii o artă a teroarei și neplăcerii de a trăi într-o lume ostilă, dar și a extazului, a exuberanței compensatoare, artă care tinde, cînd să reducă la maximum confuzia printr-o severă ordonare, o reducere la elementar (Mondrian), cînd solicită confuzia, încercînd să recreeze haosul (Pollock). Dacă expresionismul a găsit modele exemplare în unele aspecte ale „goticului”, în distorsiunile emoționale ale fenomenelor naturale, în excesele fanteziei, în convulsivul ornamenticii, în sfîrșit în *expresia* spiritualității, arta abstractă își află și ea prefigurarea în stilul geometric al aceluiași gotic, în linia care își impune expresia sa, independentă de orice intenție umană de a exprima, dezumanizată dar nu și despiritualizată, căci rămîne *expresie* a unei transcendențe. De fapt, e esențială pentru înțelegerea sensurilor artei moderne constatarea acestei connaturalități a expresionismului și a abstracționismului, a unei estetici a expresiei, a unei estetici tinzînd spre non-expresie. Prin connaturalitate înțelegem și o genă comună. Ceea ce constatăm cu privire la o coincidență a contrariilor, a unor poli în aparență opuși, la o întîlnire a „spiritualului” expresiv kandinskyan și a refuzului de expresie beckettian, la cele două capete ale aceleiași serii evolutive, își găsește exemplificarea în această connaturalizare și genă comună a abstracționismului și expresionismului sau, istoric vorbind, a artei abstracte în expresionism. De aceea, nu ne surprinde decorul, întreg arsenalul expresionist, toate acele biciclete, lăzi de gunoi, toate acele clovnerii amintind lumea expresionismului și rictusul grotesc al măștilor și voința de exces din literatura lui Beckett. *Expresia* excesivă ajunge la o parodie a expresiei și în cele din urmă la o autonegare a ei.

În această dualitate a expresiei și non-expresiei apare la suprafață, în arta contemporană, o ambiguitate a sufletului contemporan. Nu există, poate, pagini mai revelatoare, mai dramatic semnificative decît acelea ale celui de al treilea dialog cu Georges Duthuit care, ca un al treilea și ultim act al unei piese be-

ckettiene, reprezintă un tragic și totodată anti-tragic promontoriu înaintat al literelor și artelor din zilele noastre. Strîns ou așa de interlocutorul său, Beckett e obligat să-și spună ultimul cuvînt în legătură cu pictura contemporană și cu propria sa artă de cuvîntător. Pretextul îl constituie pictura artistului abstracționist — amic al lui Beckett — Bram van Velde. În arta acestuia, autorul *Sfîrșitului de joc* vede de astă dată net sfîrșitul picturii practicate pînă acum. Situația lui Bram van Velde e aceea unui om care e incapabil de a acționa, deci de a picta, dar care e obligat să picteze.

— „De ce e obligat să picteze” ? — întreabă Duthuit. Beckett : „Nu știu”. Iată ce a rămas din vechea inspirație divină a artistului, din vocația sa care era o invocație spre sferile cele mai înalte : o simplă obligație de a face (poiein), o neputință de a se sustrage unui tainic, unui inexplicabil contract care-l silește pe artist la pictură, la poezie. Dar de ce e incapabil de a picta ? Pentru că n-are ce, cu ce, din ce să picteze. Odată cu sensul actului creator pierde, după Beckett, orice posibilitate a actului creator. Și constatarea sa nu e lipsită de stringență. Dacă domeniul creatorului e acela „du faisable”

— al lucrului care poate fi făcut — „arta” — pe care o reclamă Beckett (dar mai poate fi numită „artă” ?) e aceea a *imposibilului de jăcut*. Ceea ce reclamă el, ceea ce afirmă că a realizat prietenul său Bram van Velde și ceea ce — evident — caută să realizeze prin scrisul său el însuși, este nu arta de totdeauna, aceea pentru care „multul de exprimat, puținul de exprimat, puterea de a exprima mult, puterea de a exprima puțin, se confundă într-una și aceeași grijă, aceea de a exprima cît se poate de mult, sau cît se poate de veridic, sau cît se poate de frumos, după mijloacele unui oarecare...”, ci de a refuza expresia. Arta exemplară a lui Bram van Velde este deci inexpressivă ? Arta viitorului va trebui să fie inexpressivă ? La o asemenea întrebare, Beckett, cel din dialog, răspunde (după cincisprezece zile de gîndire : — indică el în

paranteză) : „Da”, A exprima e așa dar cu neputință, arta nu va mai exprima, orice subterfugiu — cum e cel încercat de Duthuit, după care, poate chiar a exprima imposibilitatea de a exprima devine obiectul artei — este înlăturat cu dezlănțuită vigoare de Samuel Beckett. Dar după ce proclamă cu multă siguranță un fel de Magna Charta literaturii a noii arte non-expressive, eliberare a artei de tot ce-o poate ocaziona dinăuntru ori din afară, clovnul din el iese la suprafață și „plângînd” îl vedem refugindu-se, protestînd neputincios : „Sînt în eroare, sînt în eroare”.

Farsa este tragică însă. Acest *mea culpa* rostit de Beckett pentru faptul de a-și fi permis să condamne la moarte toată arta de pînă la el, nu ne poate induce în eroare. Cele rostite sînt rostite cu patetică gravitate, și lacrimile prefăcute ale clovnului nu le mai pot retrage. E vorba, fără îndoială, despre o condamnare a artei pronunțată în favoarea unei noi arte, — care ne putem întreba — va mai fi numită artă în sensul pe care acest cuvînt îl avea pînă acum ?

Am văzut că expresia și non-expresia își dispută primatul în arta contemporană. Ele sînt legate însă printr-o relație dialectică ce nu permite eliminarea definitivă a unuia din termeni. Fenomene recente artistice, etichetate uneori *per opposicion* cu mai vechi concepții ale artei : anti-teatru, anti-roman și (de ce nu ?) anti-pictură, anti-sculptură, prezintă o dată cu voința de înnoire a autorilor, a artiștilor, legături placentare cu cele „mai vechi” concepții despre artă. Operele care țin de aceste noi tendințe ale artei occidentale contemporane — cazul e tipic pentru „noul roman” francez, — tind uneori spre golirea semnului artistic (a cuvîntului, a formei, culorii etc.) de orice semnificație prestabilită. Semnul nu semnifică nimic în afară de el „nu se referă la nici o realitate exterioară ori interioară, nu exprimă nici o trăire. În realitate, eliminînd unele semnificații (încercînd între altele ca Robbe-Grillet prezentarea în afara oricăror sensuri a obiecte-

lor, în pura lor prezență, sau înfățișînd ca unii abstracționiști forme picturale de pură abstracție nesemnificativă), artiștii non-expresiei deschid accesul la noi modalități ale expresiei. Semnificația alungată revine pe alte căi. însuși Beckett recunoaște că nu e pictură mai „plină”, mai plină de semnificații, mai expresivă cu alte cuvinte, decît aceea a lui Mondrian „aparent atît de ascetică, de goală de orice conținuturi „grăitoare”. Tot așa, după cum metodologici o analiză structurală a limbajului poate pune în paranteză virtuțile semantice ale cuvîntului, pentru a se concentra asupra funcțiilor, a operațiilor lingvistice, a formelor ca atare, dar fără ca sensurile puse în paranteză să fie anihilate, tot astfel actul creator — al „noului romancier”, al artistului non-figurativ — poate renunța la exprimarea unor conținuturi — pentru a se aplica asupra formei relațiilor dintre semnele estetice, fără ca această artă non-expresivă să implice o neantizare a expresiei. Subversiunea expresiei reprezintă în cele din urmă o conversiune a ei.

La rădăcina condamnării pronunțate de Beckett asupra artei de pînă acum, a unei arte a expresiei care, după cum am văzut, se perpetuează și în tentativele non-expressive contemporane, stă acea străveche ambivalență a unor mari iubitori-detractori ai artei, Platon, Augustin, Pascal ori Hegel. Atotputernicie a artei — neputință a ei, infailibilitate a artei — neant al ei, sentimentul nutrit de acești vizionari ai absolutului pentru artisticul absolutizat se răsfrînge în resentiment, căci artisticul pentru ei (prea lucizi pentru a admite pînă la capăt ceea ce iubesc) nu realizează absolutul. Asemenea lor, 'Samuel Beckett, straniu reprezentant al ambiguităților sufletului artistic occidental, socoate arta de la Homer la Joyce, de la Phidias la Picasso condamnată, căci nu poate ieși din sfera posibilului în Imposibil, în Absolut. Dar, socotind în același timp că nu se poate trăi — sau unii cel puțin, artiști prin excelență, nu pot trăi — fără artă, el imaginează o artă a imposibilei exprimări,

a imposibilului. Dar iată că arta non-expresivă pe care o propune se dovedește (el însuși dă dovada în plastică și în propria sa creație literară) tot atât de posibilă ca și cea expresivă, fiind congeneră cu aceasta. Drumul de la expresie spre non-expresie se dovedește reversibil, și

Beckett, victima unui logic cerc vicios ori al hegelieni viclenii a rațiunii, din justițiar final al artei se revelează ca unul din cei mai de seamă agenți ai ei. Aventura în non-expresiv lărgeste universul expresiei. Căci tăcerea nu poate fi scopul final al artei, ci numai Cuvântul.

problemele antropologice ale beletristicii

vl. krasnasesehi

În ziua aceea, înainte de a ne despărți, prietenul meu, pe un ton mai ritos decât de obicei, socoti necesar să adauge: „Mi s-a părut că ai făcut o deosebire între societate și cultură. Eu pretind însă că societatea este o stare de cultură. Omul ca individualitate pur biologică reprezintă, dacă nu o ficțiune, în orice caz o simplă convenție metodologică. În erele imemorabile când, poate, a existat, nu era o realitate socială și, deci, nici culturală, ci doar un element din natură. În forma aceasta e cu neputință să-l întâlnim în vrafurile istoriei sau pe stradă. Devenirea omului în umanitate înseamnă trecerea speciei - în stare socială, pentru care cultura reprezintă atât actul generator și consacrat, oit și realizarea și autorealizarea continuă.- Cu bine !"... Și ne strânseram mâinile...

Pe băncile școlii, generația mea învățase că există cultură, adică un tezaur de valori spirituale — literare, artistice, științifice, religioase — și civilizație, — sumă de bunuri utile, tehnice. Pe urmă ne-am obiș-

nuit să deosebim cultura spirituală de cea materială, ceea ce în fond este o clasificare asemănătoare, chiar dacă folosește o terminologie diferită. În contact cu antropologia culturală, am aflat că în cultură se includ toate roadele creației sociale, inclusiv deprinderile, normele, valorile, idealurile, reprezentările. Dar, acum, după discuția cu amicul meu, aveam impresia că toate concepțiile și orientările amintite priveau cultura unilateral, static, numai prin prisma realizărilor ei viabile, și nu ca procesualitate, ca „stare” creativă și potențial creativă, manifestată neîndoielnic prin *act* și *activitate*.

Și poate că în spusele interlocutorului meu mai era ceva atrăgător pentru mine. Era refuzul de a profesa titanismul de tip patrician, titanismul de aur și de fildes al Renașterii, ca și copia lui grotescă de mai târziu care s-a degradat în gigantomanie. Omul devenind om în societatea privită ca stare de cultură, înseamnă că însăși noțiunea de cultură constituie un atribut al fiecărui individ ce poartă în sinetributele umanității. Acest egalitarism de stare și de valoare are de ce să fascineze.

Cultura realizată are, prin urmare, la bază, cultura ca stare specific umană, stare inexorabil socială. Ea este formată din însemnele, din urmele prezenței creatoare a omului în cosmos, și, ca sistem de indicatori, trimite inevitabil la capacitatea creatoare în plină desfășurare a omului. Umanitatea se instaurează în mediul natural pe care îl umanizează și ideea aceasta ne duce nu atât la Teilhard de Chardin, cât

la filozofia „instaurativă” a lui E. Souriau.

Intr-o conferință ținută anul trecut la Torino, Souriau a înfățișat instaurarea ca o dramă' de conștiință, provocată de sfișierea între două idealuri. Primul ideal, resimțit ca disponibilitate totală la realitatea exterioară, înseamnă sete de contopire cu obiectul. Este o aspirație genuină, apărută din clipa când nediferențialul original se despică, lăsînd să pătrundă prima rază de conștiință sub forma deosebirii dintre subiect și obiect. Dorință inoercibilă de prezență manifestă, eclatantă, directă, peste datele perceptuale și cognitive, idealul acesta „intensiv”, „iluminativ”, evocă acea ardentă căutare a realității autentice pe care am întâlnit-o la atîția filozofi naționaliști sau antiraționaliști, de la G. Gentile pînă la M. Blondel și M. de Unanimo.

A] doilea ideal este denumit de Souriau „extensiv” și vizează cunoașterea zonelor obscure ale ființei lăuntrice, spațiile ei de sedimentări ancestrale (vocea strămoșilor), permanent evocabile și evocatoare și zorii zilei de mîine (predicțiile, pre-viziunile).

Drama se naște dintr-o teribilă dificultate de a profesa simultan ambele idealuri. Pentru a pătrunde tainele realului, trebuie să parcurgi clipe atît de intense, încît conștiința, solicitată pînă la incandescență, abandonează eul lăuntric în propriile lui labirinturi. Dar scufundarea în adâncurile eului nu mai lasă conștiinței posibilitatea de a sesiza lumea din afară.

Este semnificativ că dilema i se impune lui Souriau atît în planul speculației cît și al acțiunii. Soluția pe care o caută el este și teoretică dar și practică. Fiindcă Souriau vrea să formuleze o „asceză”, să dea o regulă de viață. Cum trebuie să procedeze omul? Să trăiască intens pînă la epuizare pe plan exterior lui însuși? Să se lase purtat de forțele ascunse care îl parcurg? Sau — Souriau evocă și această posibilitate — să renunțe pur și simplu?

A treia eventualitate pomenită de Souriau dovedește că, de fapt, ni se

prezintă o singură alternativă: să acționezi sau să rămii pasiv. Enunțarea problemei în termeni atît de clari este poate mai elocventă chiar decît soluția acelei „acțiuni instaurative a spiritului”, pe care Souriau o propune. În punctul de confluență al gîndirii speculative cu principiul acțiunii se ridică întrebarea tulburătoare și atît de des întîlnită de peste un secol, a rațiunii valabile pentru acțiunea privită în sine. Căci dacă formula acțiunii instaurative este caracteristică pentru un curent sau pentru un sistem de gîndire, dilema în sine, cu rezonanțele și, am spune, cu popularitatea de care se bucură, poate deveni simptomatîcă pentru întreaga cultură a epocii noastre.

Conferențiarul de la Torino nu s-a oprit la renunțare. El a încercat să acrediteze teoria instaurării cu ajutorul câtorva „conștiințe triumfătoare” din istoria literaturii universale: instaurarea „epică” prin intermediul căreia Dante a absorbit întreaga realitate într-o viziune unitară a lumii din afară și dinăuntru; instaurarea „dramatică” a relațiilor dintre oameni, realizată de Shakespeare; instaurarea „lirică”, al cărei exponent, Paul Claudel, posedînd întreaga gamă a existentului, de la momentele existențiale cele mai acute pînă la abisurile cele mai adînci ale sufletului, le-a subordonat unei realități axiologice față de care individul instaurator devine un „trimis”, un „ambasador”. Plecînd de la o gnoseologie fenomenologică, Souriau ancorează pînă la urmă în etică, unde introduce, prin „instaurare”, noțiunea de ideal căruia individul consimte liber să i se subordoneze.

Filozofia instaurativă ni se prezintă astfel ca o filozofie voluntarista*, personalistă, individualistă, care recomandă autoconstruirea conștiinței a personalității pe baza unor exemple etice luate din literatură. Dar dacă din planul normativului trecem în cel al existentului, abia trebuie analizat și demonstrat că un asemenea procedeu este operant și în alte sfere, neartistice, ale cunoașterii. Și, apoi, reflectă aceasta cu

adevărat procesul de creație la toți scriitorii și artiștii ?

Tezele gânditorului francez sînt bogate în sugestii la adresa multor ramuri ale filozofiei, de la teoria cunoștinței și pînă la capitolul „crearea operei de artă”, din estetică. Dacă analizăm însă exemplele citate în conferința de la Torino, nu ne putem reține în a face observația că nici unul din ele nu provine din literatura contemporană. Și, întrucît filozofia instaurativă promovează o anumită atitudine activă a omului, problemă pe care ne-am pus-o în legătură cu definiția sferei culturii, devine inevitabilă întrebarea dacă selecția modelelor nu dovedește o lipsă de afinitate între gîndirea lui Souriau și literatura (sau, mai larg, cultura) contemporană.

Deși după război critica și estetica și-au înmulțit sistemele de referință, fenomenul artistic a fost pînă acum în mai mică măsură analizat prin prisma antropologiei filozofice. Pe de altă parte, în timp ce arta primitivă a constituit un obiect de preocupare majoră al etnologiei, antropologia culturală a neglijat arta modernă, cu toate că fără aceasta investigarea fenomenului uman rămîne incompletă. Astfel, dincolo de paralelismele mai mult sau mai puțin articulate pe care le-au stabilit istoria literaturii, istoria artei, comparatismul, sociologia, — creația literară și artistică — formă specifică de instituire, transmitere și interiorizare a anumitor valori — și mai ales creația contemporană nu au fost suficient privilegiate ca expresie a unei spiritualități, a unei culturi.

Dacă privim prin această optică „L'Etranger”, de pildă, ne vom opri poate mai puțin la mult-diseutatul absurd care cuprinde caracterul fortuit al crimei de pe plajă și, în consecință, lipsa altei motivații decît a celei strict juridice în condamnarea lui Meursault. Personajul lui Camus este un om obișnuit care, trezit din indiferența vieții cotidiene în urma gloanțelor repezite în trupul arabilui, acceptă sau, mai bine zis, preferă moartea după ce, revoltat pe condiția umană (reflecată de fapt în gestul său nesăbuit) refuză să se

justifice, să se apere. Tragedia Străinului — și din cauza asta e străin — vine din incongruența între gestica lui fatală și normele etico-juridice ale societății. Dar în locul unei revolte împotriva unor realități modificabile, revoltă aptă să mobilizeze acțiunea, voința rămîne dezarmată și se prăbușește într-o sinucidere care, tot din lasitudine, se transformă în autopederea victimei în mîinile celor care o judecă și o condamnă.

Nu ar fi, cred, inutil să încercăm a prinde unele semnificații mai profunde ale acelei idei de inutilitate a efortului, idee predilectă pe toată aria filozofilor existențialiști și pe o întinsă suprafață a literaturii secolului nostru. Idee semnificativă în parte pentru timpul cînd a fost limpede formulată, dar foarte semnificativă pentru timpul nostru, cînd este reactualizată zgomotos și difuzată cu intensitate.

Efortul resimțit de un artist este un dat subiectiv, perceptibil numai în măsura în care o realitate exterioară sau interioară opune rezistență voinței sau dorinței celui în cauză. Psihoza efortului denotă o stare de oboseală sau de deznădejde care, atunci oînd mijloacele sînt văzute ca total inferioare scopurilor, duce la inactivitate, la refuzul oricărui act. Absurdul, non-sensul nu sînt decît niște extrapolări, niște proiecții menite să justifice, să exprime o incapacitate.

Sîntem, în adevăr, foarte departe de filozofia și estetica instaurativă ca și de exemplele date de Souriau atunci cînd dintr-o scrisoare a lui Kafka aflăm că suferința care a întovărășit „această viață netrăită” apare neînsemnată față de „presiuinea faptelor cărora trebuia să le reziste”. Calea care i s-a oferit lui Kafka încă din copilărie „nu era sinuciderea, ci gîndul sinuciderii”. După care urmează această mărturisire dezarmantă : „Nu-mi pot trece examenele aici”.

În jurnalul său, Eugen Ionescu notează că „știința, tehnica, activitatea nu aduc decît soluții exterioare, secundare” și că în fața enormei angoase pe care i-o inspiră viața și moartea singura eliberare pare a fi

eliberarea pînă și de dorința eliberării. Omul nu creează, nu se auto-creează, ci trăiește pur și simplu, dar aceasta înseamnă efort, — efort nu numai pentru a acționa, ci pînă și pentru a accepta existența și gîndul morții.

Nu de mult Nathalie Sarraute îl reclama pe Flaubert ca precursor, printre altele pe considerentul că și-a exprimat dorința să scrie o carte „despre nimic”, fără „atașe exterioare”, fără intrigă, fără personaje, fără nici unul din „vechile accesorii”, o carte „redușă la pură mișcare”. „Romanul modern”, în viața Nathalie Sarraute, revendică aspirații similare.

Sîntem oare foarte departe de acea și metafizica tăcerii a lui Mallarme sau Paul Valery ?

Această atitudine față de act nu putea să nu aibă consecințe asupra modului de a privi cunoașterea și comunicarea artistică și extraartistică. Impulsul spre concret, procesul făcut cunoașterii conceptuale și artei tipologice renaștentiste și postrenaștentiste, denumită global „tradițională” sau „clasică”, — toate, fără excepție, atacuri împotriva rațiunii puse în serviciul acțiunii — își găsesc poate în mai mică măsură motivația în înfruntarea totalității de către gîndire, așa cum susține M. Dufrenne sau în caracterul relațional și relativist al științei contemporane pe care îl evocă Michel P. Philippot, decît în refuzul acțiunii, refuz a cărui cauză abia trebuie căutată.

Cu Delaunay și Kandinsky, cu Paul Klee și Mondrian, pictura modernă regresează spre păturile prelogice ale percepției, tot așa cum poezia, de la Rimbaud la Saint-John Perse involuează spre sugestie și incantație magică, spre compoziția sintactică și ritmică. Revenirea la forme de expresie arăionale este efectul direct al întoarcerii la ceea ce M. Loreau numește atît de sugestiv „gîndirea în curs de apariție”, adică la un stadiu în care indefinitul, nediferențialul începe să se închege în lucruri percepute clar și abia după aceea cunoscute.

Regresia se efectuează manifest și aproape ostentativ pe planul larg al

culturii cînd un Picasso sau Modigliani își întorc privirile spre arta neagră, primitivă, și spre cea polineziană, fără vreun interes sau adeziune reală la conținutul lor. Dar nu se poate să nu facem o analogie între conversiunea unor creații de pe alte meleaguri și din alte epoci, și interesul insistent al atîtor intelectuali din diferite țări europene pentru teozofie, magie, ocultism.

Poate că, așa cum spune Loreau, artistul modern se îndreaptă spre partea indefinită, incomunicabilă a lucrurilor fiindcă se simte obosit, saturat de mașină, fiindcă prin daism arta a abandonat definitiv competiția cu industria în realizarea unor obiecte finite și ireproșabil finisate ? Peisajul -actual — urban și tehnic — este în adevăr singura materializare a conceptului și, ca atare, singurul răspunzător de condamnarea în bloc și fără discriminare a formelor „clasice” de gîndire logică și de limbaj articulat?

Este implicată în această explicație recunoașterea fenomenului regresiv de care am pomenit mai sus. Valoarea intrinsecă a lanțului causal lasă să subsiste însă dubii, deoarece nu e încă lucru dovedit că înfățișarea orașului și a mașinii omoră din germene — prin asfixie — creația artistică. Și chiar dacă ar fi așa, a atribui laturile agresive ale civilizației contemporane *talequale* gîndirii conceptuale este sau o enormă hiperbolă, inevitabil simplificatoare pînă la limită, sau o teribilă confuzie de puncte de vedere, rod al unei nemulțumiri. O nemulțumire pe oare nu o poate provoca mașina — neutră în plan etic — ci numai sfera umană însăși.

Într-un strălucit eseu despre „socialitate” — respectiv originea socială a curentelor de avangardă — G. M. Tabliague le atribuie un manierism estetic generat de dorința „disimulată a artiștilor de a se transforma într-un grup cu influență în societate, într-un „grup de presiune”. •Dar ce propun aceste grupuri dacă nu o renunțare la acțiune ? Prozeliștul curentelor de avangardă se desfășoară pe un plan de negație. A spune că exprimă un protest în-

seamnă a include în această noțiune și deznădejdea evaziunii. Absurdul, ca și abstracționismul, mișcarea pură ca și informalul, dezarticularea formelor de expresie ca și reversul la primitivism ne fac mai curînd impresia unor ecouri ale incapacității resimțite de artist în a rezista presiunilor exterioare, în a-și păstra autonomia.

Spre această ipoteză ne conduce nu numai refuzul acțiunii, dar și sărăcia peisajului literar de prezență compensatorie și salutară a utopiei. Romanele de anticipație, de ficțiune înlocuiesc avîntateie zboruri ale imaginației spre tărîmuri unde individul va fi eliberat de tirania ignoranței, a superstițiilor, a temerilor, cu proiectarea stîngace și cu amplificarea vulgară a unor premise științifice deja create. J. J. Salomon, expert în politica științei, spunea doar, recent, că progresul științific pare a fi ucis ideea de progres uman exprimată odinioară în literatură. Afirmarea se apropie de adevăr, cu corectivul că aripile autorilor de literatură științifico-fantastică refuză să se desfacă larg nu din pricina progreselor cunoașterii, ci din vasalitatea asumată de scriitor față de ele și din dificultatea lui de a căuta prin mijloace personale alte zone și alte elemente pentru elanul spre necunoscutul viitorului. Se poate că aceleași cauze, aceeași nemulțumire care au dus la refuzul acțiunii în prezent să fi secătuit și încrederea în viitor.

Aceasta ar putea fi și dovada unui minus de generozitate și, oricum, a unei foarte reduse indulgențe față de oameni. De multe ori acidă, antrenată de o vervă succulentă, spumoasă, dar implacabilă în intenția declarată sau nedeclarată de a spulbera iluziile, de a demasca slăbiciunile omenești, iar alteori de un amoralism ostentant, arta modernă nu se decontractă niciodată într-un rîs din tot sufletul, într-un rîs pentru toți, într-un rîs care vindecă și uită. Ea păstrează pe ici pe colo bănuiala unui surîs în care scepticismul își dispută înțietatea cu disprețul. Odată cu acțiunea și cu visul,

ea înlătură umorul dezinteresat și indulgent, împăcat cu sine și cu alții.

Dacă revenim la conferința reprezentantului filozofiei și esteticii instaurative, ne este poate mai ușor să înțelegem de ce exemplele lut au evitat cu grijă epoca actuală, epocă în care artistul nu se mai crede în stare să instaureze ceva, nu fiindcă, așa cum afirmă P. Ricoeur, are prea multe mijloace și prea puține scopuri, ci, din contra, fiindcă mijloacele lui îi apar insuficiente.

În ciuda acestor elemente divergente, gîndirea lui Souriau nu este totuși un corp cu totul străin în mentalitatea contemporană. În aceeași măsură în care literatura și arta, pe care el nu le citează constituie o nouă formă de agresiune împotriva tradițiilor Renașterii, Souriau însuși militează pentru o asceză avînd afinități cu creația artistică și liberară a ultimelor decenii. Modul, cum Montaigne a privit contradicțiile și oscilațiile firii umane i se par vexatorii pentru „idealurile conștiinței”. În refuzul opus de marele eseist atît „lucidităților” supra-umane cît și hăurilor lăuntrice bolnăvicioase, Souriau vede semnul unei înțelepciuni și al unui umanism „lipsite de eroism”, ale unei grave „penurii morale”.

Și, desigur, nici absența lui Goethe dintre „conștiințele triumfătoare” nu poate fi considerată un fapt cu totul, fortuit.

Dar absența utopiei mai înseamnă, ceva. Înseamnă că în locul unei civilizații pe care Wells ca și Mann, Pirandello ca și Camus, Huxley ca și Bernanos, Resnais ca și Chaplin sau Antonioni o incriminează, nici o construcție, oricît de fantezistă, nu e pusă. Cultura, și nu o anumită cultură rămîne sub un grav semn de întrebare în toate formele de „anti”-genuri și specii artistice cu circulație în lumea modernă.

Fără acțiune, fără vis și fără simțul umorului, cultura ca stare specific umană, cu greu se poate realiza.

Nu este totuși ușor să acceptăm ideea unei literaturi și a unei arte care se înscriu pe tabloul istoriei ca anti-cultură. Dacă dincolo de mimetismul și manierismul inerente fiecărei epoci novatoare, putem și în adevăr surprindem accente de autentic, înseamnă că vestejirea unor tradiții de mare prestigiu trebuie să răspundă unor fracturi în corpul culturii. „Autonomizarea esteticului”, fenomen cu care A. Plebe recomandă să înceapă analiza sociologică a curentelor neoavangardiste, și lupta între cele „două culturi”, la care se

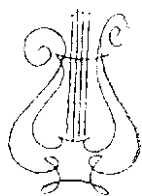
referă lordul Snow sînt, în această privință, evocatoare. Sociologiei și nu antropologiei îi revine însă datoria să explice mecanismele care au dus la asemenea rezultate reflectate în repudierea rolului și atributelor esențiale ale omului.

Rezultate care devin îngrijorătoare cînd le comparăm cu viziunea tonifiantă asupra culturii și omului pe care în puține cuvinte mi-o comunicase prietenul meu. Și această viziune, după cît îmi pare, îndeamnă la un viguros efort de adaptare a civilizației actuale la om.



THEODORA MOISESCU STENDL : Fuga

sever tipei critica noastră muzicală



Muzica ajunge la public și în mod indirect, prin intermediul celor care vorbesc despre ea. Categoria acestora este deosebit de largă și de diversă, pentru că fiecare ascultător aduce cu sine un mod inedit de a interpreta și a asimila același fenomen sonor și pentru că, pe de altă parte, oricine se simte îndemnat la sfârșitul unui concert să emită păreri sau măcar să-și împărtășească impresiile. Teoretic, criticii de muzică, asemenea confrăților din alte arte, ar trebui să fie niște specialiști, adică această generală înclinație de a comenta și a descoperi greșeli ar trebui să fie dublată de pregătire (cu o excepție de câțiva ani, la Conservatorul din București nu a funcționat vreo catedră de critică sau muzicologie), cultură, talent, curaj, onestitate etc. Realitatea este uneori însă diferită și devine atunci util să cunoaștem, pentru a putea ocoli sau acorda credit, felul în care se face critica muzicală.

CINE ȘI CUM CRITICA?

Cel mai răspândit mod de a descrie un concert este cronică-politicoasă, în care fiecare frază cuprinde o diplomatică reverență menită a menaja susceptibilitățile interpreților, compozitorului, orchestrei, instituției organizatoare și directorilor ei,

sau, eventual, pe ale publicului. Excepționând titlul lucrărilor și numele muzicienilor, astfel de relatări sînt greu de deosebit între ele și principalul lor merit constă în a nu spune nimic concret într-un context vag de complimente valabile de la Palestrina pînă la Sibelius sau Varese, de la Kempff la Budișteanu sau Betty Curtis. Mai pretențioase decît invariabilul anunț al Agerpresului : „concertul s-a bucurat de un frumos succes”, cronicile-politicoase mimează competența în fraze semidocte, totdeauna entuziaste, transmițând exact aceeași cantitate de informație (nu oricând conformă realității) ca fraza stereotipă de mai sus. Scopul lor declarat este de a împărți laude, de a flata. Este drept, acesta nu e numai rodul strădaniilor depuse de cei care scriu prin ziare fraze convenționale despre muzică, ci și al interpreților, aceste victime agresive. Nu-i deloc plăcut să vezi, la cîteva zile după concertul la oare, se presupune, ai dat tot ce puteai mai bun, proclamată public nereușita unei munci de luni sau ani, dar, spre părerea de rău a tuturora, aici nu se aplică formula „după muncă și răsplată”, totul depinzînd de realizarea artistică absolută. Se exprimă atunci, de multe ori cu glas violent, îndoiala asupra capacităților de apreciere a criticului sau, la fel de des, li se contestă dreptul de a emite păreri celor care nu și-au dovedit aptitudinile interpretative... Dar, curios, nimeni nu se grăbește să verifice calitățile de instrumentist sau de tenor ale vreunui autor de cronică-politicoase. Totuși natura preocupărilor măcar, ar trebui să pună o barieră între ciuda presupusului nedreptățit și telefonul (situația este absolut autentică) care-l trezește pe cronicarul nepolitic odată cu apariția gazetei, aduîndu-i la domiciliu o avalanșă de reproșuri, amenințări și nedumeriri lipsite de coerență, creind o situație mai neplăcută pentru păgubaș decît pentru pîrit. Nu se știe de ce, dar interpreții de felul lui Rubinstein sau Schwartzkopf nu protestează în fața croniceii defavorabile, deși eroarea este atunci evidentă.

Apar și cazuri de neprincipialitate, unde de dragul unor, idei enunțate sau contrazise cândva se denaturează actul interpretativ, se răstălmăcesc intenții abia schițate, se speculează nuanțe și dispoziții sufletești de moment, greu de sesizat și mai greu de controlat, mreață perfidă ce cuprinde mintea criticului, eventual sincer, dar de pe urma căreia are de suferit muzicianul. Apar și cronici bogate în idei dar departe de muzică, disecând adevăruri ale spiritului fără legătură cu fenomenul artistic concret, interesante doar ca literatură. Acestea sînt, însă, „rara avis” pe cerul criticii noastre muzicale care are de luptat cu nori mai denși. Ascultînd de o lege frecvent întălnită, prieteni ai domnului de La Palisse-meloman, funcționari al căror destin muzical e de a răscoli arhive deja cercetate și mai adesea de a alcătui programe de concert, mândrii de producția lor, cer acces în paginile ziarelor acuzîndu-și cu dezinvoltură confrății (publicabili) de incompetență. „Contemporanul” i-a găzduit citind perle răspândite prin micile volume galbene, rizibile ca atitudine intelectuală, fermecătoare prin suflul desuet și salonard, prin lipsa simțului realității — ce le animă. Lupta pentru a te menține pe o poziție precară presupune uneori atacul și nu ne-am ocupa de ei, dacă protestele lor perseverente nu ar reuși cîteodată să stingherească activitatea celor ce nu-și fac decît datoria.

Din fericire, pe lîngă această abundentă critică amatoristă apar în presa noastră nume demne de încredere ce-i redau prestigiul, făcînd-o să-și poată îndeplini rolul de informator precis și cinstit, de îndrumător priceput al publicului. În primul rînd al acestei categorii se află cu siguranță Alfred Hofman, muzicolog de o vastă cultură, ale cărui relatări sau sentințe denotă întotdeauna pondere, judecată sigură și gust ireproșabil. Orioînd la obiect, fără a se pierde în detalii inutile, intransigent dar nu jignitor, scrierile sale sînt model de critică făcută de pe pozițiile exigenței și demnității intelectuale. Mai subiectiv, George Bălan, atunci cînd scrie cronici muzicale,

reprezintă tipul dinamic, neprevăzut, care stigmatizează cu vervă în fraze caustice și incisive moneda falsă, sau luptă cu mult curaj împotriva conformismului, a inerției, pentru promovarea îndrăzneată a noului; un limbaj viu, colorat, îmbracă gândurile acestui estetician — ce frecventează des filozofia. Prin excelență muzicolog contemporan — ca preocupări și ca fel de a gîndi — Radu Stan aduce cu sine spiritul științific, rigoarea argumentației, informarea vastă, calități devenite azi absolut necesare pentru seriozitatea oricărui domeniu de activitate. Tabloul este completat de prezența Adei Brumaru, a lui Radu Gheciu, analiști fini, oglindind fidel realitatea artistică și a galicului Ștefan Zorzor, oricînd spiritual și plăcut de urmărit. Natural, colegii de generație lipsesc.

O categorie aparte, compozitorii care scriu proză despre muzică: preocupările îi îndeamnă spre intransigență — rar creația poate conviețui cu toleranța —, iar formația spirituală și frecventarea celor mai înalte amănunte ale domeniului le transmit autoritatea unei „viziuni din înalt”. O interesantă similitudine face ca, la fel ca și printre criticii de meserie, tocmai cei care nu stăpînesc prea bine exprimarea prin sunete să umple pagini mai multe cu polemici ce se vor spirituale sau chiar ironice. Printre ceilalți, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Doru Popovici descriu muzica cu dragoste, în cuvinte pasionate dar adecvente, avînd greutatea unor incontestabili muzicieni.

UN PORTRET IDEAL

Așa cum remarcă în al său „Trăite de la critique musicale” A. Machabey, criticul este un judecător ale cărui verdicte sînt rezultatul unei operații de comparare, de clasare, făcută în baza unui criteriu de valoare. Pentru a-i da un suport cît mai obiectiv, el definește criteriul ca fiind echivalent cu perenitatea operei artistice, cu continuitatea ei în timp. Se apelează astfel tot la judecată colectivă, dar considerată

de-a lungul istoriei, nu într-o simultaneitate dată; se admite că adevesea contemporanii pot fi orbiți de convențiile timpului, dar se uită că fiecare epocă de cultură se caracterizează și prin preferințe din trecut, că fiecare neaga, slăvește, dă uitării sau ignorează fără voie mereu altceva. Un asemenea criteriu presupune o orivire asupra trecutului, identică în toate perioadele — ceea ce le-ar face probabil aproape uniforme — ca și în prezența unui imens material documentar în conștiințe, de-a lungul veacurilor, pretenție pe care nici istoricii zilelor noastre nu o pot avea. Machaut și Philippe de Vitry au fost descoperiți de ea acum câteva decenii. Mai atrăgătoare, posibilitatea unui clasament adoptând drept criteriu ineditul, unicitatea creației, recunoscută atunci sau mai pe urmă ca bun colectiv, are meritul de a sugera că cei ce pot îngloba într-o viziune mai largă condiționările impuse de propria lor structură și de epocă, au posibilitatea de a infringe timpul și de a se face înțeleși de categorii mai largi de indivizi. Născută nu din ignorarea, ci din depășirea coordonatelor contemporane, opera de artă va avea cu atât mai multe șanse de supraviețuire cu cât va fi mai puțin tributară locului comun, rutinei, dar și cu cât va stabili ura raport mai rezonabil între experiența subiectivă și inteligibil, cu cât puterea de exteriorizare a autorului va fi mai mare. Asemenea Străinului, preot al focului în „Ruinele circulare” din schița lui Borges, compozitorul, printr-un efort de voință, proiectează în afara sa o realitate nouă, vie, independentă pînă la a putea ea însăși repeta actul creației. Aceasta este opera de artă și criticului îi revine dificila misiune de a sesiza măsura în care o lucrare poate trăi prin forța ei lăuntrică, adevăr coerent sieși, cu structură suficient de bine cristalizată, și de a o compara cu altele, folosind acest criteriu al personalității nerepetabile, asemănătoare unei creații a naturii.

Particularizînd, în domeniul interpretării, criticul va stabili măsura în care este respectat textul dat și, im-

plicit, stilul ca și cantitatea și calitatea aportului personal al instrumentistului sau cîntărețului, utilitatea eventualelor contravenții, măsura în care acestea sînt datoare modei sau unei concepții scolastice, dar mai cu seamă puterea sa și a interpretării lui de a capta atenția, de a înrobi voințele.

Pornind de la acest minim suport teoretic, să vedem care va fi profilul de dorit al cronicarului muzical.

Deoarece orice apreciere se bazează pe percepții subiective, prima grijă a celor însărcinați cu formarea lui ca specialist ar trebui să fie cultivarea celor mai alese senzații și delimitarea lor categorică, cu alte cuvinte dezvoltarea gustului artistic. Cea mai sigură metodă este cunoașterea, cultura de mare suprafață, deprinderea mecanismului analogiilor și corespondențelor cu alte ramuri ale artei și, mai cu seamă, asigurarea unei solide formații muzicale, fără de care nu se va depăși nicicînd stadiul de diletant. Nu trebuie uitat și că, în zilele noastre bogate în mutații spectaculare și neașteptate, informarea de ultimă oră este la fel de necesară unor verdicte obiective care să nu poată fi suspectate de ignoranță.

Dintre calitățile înnăscute, dar a căror dezvoltare poate fi stimulată și îndrumată, spiritul de observație și sensibilitatea îl vor ajuta pe criticul nostru să reacționeze prompt și maleabil în fața faptei muzicale, care va găsi rezonanțe în sufletul său și nu suprafețe obtuze și impenetrabile. Vioiciunea adaptării la lumea propusă — cunoașterea artistică înseamnă a vibra pe aceeași lungime de undă — spontaneitatea entuziasmului sau a repulsiei vor trece însă obligatoriu prin fața tribunalului sever și rece al rațiunii, care va aduce în cumpănă toate datele furnizate de cultură, meserie, conjunctură istorică, antecedente subiective etc. Un viclean sfătuitor, reacția publicului, va trebui permanent suspectat, dar nu ocolit, căci criticul e cel care are datoria de a forma gustul publicului și raportul inversat duce cu siguranță la ceea

ce el refuză compozitorului : colaborarea cu moda trecătoare.

Nici cronicarul care îmbrățișează orice din politețe nu-i util' vieții muzicale, dar nici cel distructiv. Ca și în pedagogie, spiritul creator este absolut necesar și cel care descoperă inadvertențe înainte de a le demasca trebuie să aibă clar în minte o soluție mai aproape de realitate, ca și modul ei de realizare. Critica ce nu întâlnește decât defecte și nu propune remedii nu-i justificată : sub o anumită limită a interesului, un spectacol nu are drept la atenția noastră și cel mai crud stilp al infamiei este trecerea cu vederea. Fără a îndemna la imprecizie sau lașitate, se poate remarca greutatea pe care o capătă în atenția tuturor un stil ponderat, care constată și bune și rele, stabilind procente exacte, descoperind cauzele unei nereușite alături de latențe neexplorate. Despre curaj și cinste, primele calități morale ale criticului, nu vom adăuga decât că trebuiesc puse în serviciul exclusiv al unor judecăți pur muzicale, nu și al altor considerente extra-artistice, incompatibile cu informarea corectă a cititorilor.

Chiar respectând aceste cerințe elementare, critica va rămâne ineficace în lipsa unor criterii omogene. Folosind termeni de comparație variabilă de la caz la caz, nu vom crea orientat ; numai o scară de valori constantă și precisă va risipi confuzia, va da unitate și coerență activității de cronicar. Deși dură, alăturarea manifestărilor muzicale ou cele mai bune (cunoscute prin experiență directă sau prin disc) va inspira încredere, va fi eficientă și stimulative. Autoliniștirea- nu folosește decât mediocrității. Fără a fi un blazat, conștient de realizări și potente ale vieții noastre de concert, cronicarul va avea prezentă în minte figura lui Kernpff, Karajan sau Aldulescu, nu numai amintirea ultimului recital al săptămîinii, atunci cînd se va așeza la masa de scris.

Deși sumar, acest portret corespunde și părerii pe care o au crea-

torii de muzică. Intr-un interviu acordat revistei *Secolul XX*, Stockholm stabilea următoarele îndatoriri ale cronicarilor muzicali :

„1 — să dea informații exacte despre opera și personalitatea compozitorilor, oferind publicului mijloacele de a ajunge la operă (benzi, discuri, etc.), situînd în istoria muzicii fenomenul respectiv ;

2 — să mărturisească cu mai multă sinceritate ce le-a plăcut, ce au văzut ei în opera ascultată ;

3 — să îmbrace expunerea lor într-o formă literară îngrijită, plăcută, spre a invita și pe alții la repetarea experienței lor”.

...ȘI CITEVA PIEDICI

Toate bune și frumoase, dar bine intenționatul pontif al criticii muzicale va avea de înfruntat o serie de tabu-uri. Un dirijor cu părul alb se dovedește la sfîrșitul carierei la fel de diletant ca și în tinerețe ? Acum nu mai are rost s-o spunem, tot e prea tîrziu. Cîntă lăutărește cutare instrumentist ? Da, dar nu se știe cum., a fost aplaudat în nordul Scoției. A fost penibil cutare tenor ? Dar ce funcție administrativă... și așa mai departe. Iar dacă redacția, din decență, nu publică nimic, va trebui să ceară schimbarea urgentă a numerelor de telefon. Instituțiile care organizează respectivele manifestări muzicale se simt datoare de a-și apăra angajații și invitații, intervenind brutal ori de cîte ori cineva îndrăznește să pună în discuție calitatea programelor sau a interpreților. Sînt interese comerciale, schimburi, contracte periclitare, și fiecare este îndemnat să dovedească utilitatea și interesul pe care-l prezintă activitatea lui. Dar dacă ziarele vor lăuda fără greș orchestra X, și cînd e cazul și cînd nu, concertele vor deveni mai de calitate, cititorii vor mai acorda credit celor care descriu în culori roz ceea ce ei aud în fiecare săptămîină ? În acest fel, judecata criticii nu mai poate fi independentă, așa cum pre-

con.zam mai sus, /°'°'°'f/^z irale mult de considerente exlramuzicaie. **Sî** mai grav este că s-a ajuns la un fel de devalorizare a epitetelor, incit atunci cînd o cronică foloseşte un stil ferm laudativ, dar solemn, chiar artiştii de valoare se supără, preferind elogiul de duzină, convenţional şi strident.

Mai există cel puţin încă o situaţie în care critica nu poate da un verdict cinstit fără consecinţe deplorabile, de data aceasta pe tărîm artistic. Există muzicieni cît se poate de bine intenţionaţi care, printr-un efort lăudabil, atacă lucrări contemporane sau vechi, ocolite din cauza lipsei de înţelegere sau a dificultăţilor evidente. Nu întotdeauna efortul este încununat de o realizare pe măsură, dar dacă vom arăta publicului (care, nefamiliarizat, nu va aprecia decît efectul global) carenţele acestor interpretări, probabil că, în curând, nimeni nu se va mai încumeta să abordeze şi piese ceva mai interesante. Se întâmplă şi invers, cînd entuziasmul trebuie temperat pentru că poate supăra pe compozitorul -Y, dacă este stîrnit de vreo lucrare mai îndrăzneată, sau

pe venerabilul interpret Z, dacă este cauzat de arta unui tînăr laureat în străinătate.

Toată lumea se lamentează şi deplînge impostura ce domneşte în critica muzicală-nepoliticoasă. Gazetele privesc cu suspiciune orice relatare muzicală care adoptă o poziţie precisă, exprimată clar, evitînd să gireze altceva decît locuri comune, pentru a nu fi apoi trase la răspundere. Revistele de specialitate din străinătate poartă mai toate pe copertă menţiunea că opiniile exprimate în interiorul lor aparţin exclusiv semnatarilor şi nu reprezintă o orientare deliberată a publicaţiei; astfel se pot întîlni, alături, analize optimiste ale lucrărilor de avangardă şi strigăte disperate despre pieirea muzicii. Nu credem că cititorii sînt dezorientaţi dacă au nemijlocit sub ochi o mostră din mozaicul de tendinţe şi idei ce străbat lumea contemporană, ci, din contră, astfel sînt informaţi precis. Poate că n-ar fi rău ca, şi la noi, repsonsabil pentru cele scrise să rămână autorul, nu secretarul de redacţie şi, mai ales, să ne obişnuim cu ideea că este foarte neplăcut şi monoton să gîndim cu toţii la fel.

cornelia comorovski

cîteva impresii de la congresul comparațiștilor



Începînd cu cele trei largi teme generale în care s-au încadrat comunicările, congresul de la Belgrad (30 august — 5 septembrie 1967) a lăsat impresia că s-a depășit momentul îngust și puțin uscat al confinării literaturii comparate în studiul circulației unor motive sau în simpla urmărire a influenței suferite de un scriitor sau altul. Dacă una dintre cele trei teme a avut un caracter zonal — Literaturile slave și interpretarea lor în cadrul celorlalte literaturi — celelalte două teme generale adoptate de Congres — Curentele literare văzute ca fenomene internaționale și Literatura orală și literatura scrisă — mărturisesc o năzuință, comună comparațiștilor din lume, de a urmări în devenirea ei literatura universală, văzută ca un tot organic, ca o închegare firească, unitară și complexă, a spiritului omenesc.

În aceste două teme s-au înscris și comunicările delegațiilor din țara noastră. Al. Dima : Umanismul Renașterii în țările române. V. Călin : Aspecte ale suprapunerii curentelor literare în literatura română din prima jumătate a secolului al XIX-lea. L. Rusu : Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european. N. I. Popa : Aspecte particulare ale curentelor realist și simbolist în România. S. Velea : Cîteva probleme privitoare la curentul literar al „Poporanismului” în literaturile rusă, poloneză și română. M. Călinescu : Curentele literare de avangardă în România și raportul lor cu avangarda internațională. B. Niculescu : Interferențe între literatura populară epică română și slovacă. Ele au adus informații și perspective moderne într-un domeniu mai puțin cunoscut de o parte dintre congresiști, dar plin, în ace-

Iași timp, pentru mulți dintre ei, de atracție și interes. Prezența președintelui A.I.L.C., Robert Shackleton (Oxford) la comunicarea prof. Al. Dima, a prof. Rene Wellek (Vale) la comunicarea prof. L. Rusu, a secretarului A.I.L.C., I. Kamerbeek (Utrecht) la comunicarea prof. N. I. Popa sînt o dovadă. Grăitoare au fost în acest sens întrebările și discuțiile purtate în jurul noțiunii specifice românești „dor”, a poporanismului român șj, mai ales, a mișcării de avangardă în România (comunicarea lui M. Călinescu), sau dorința manifestă de a căpăta informații suplimentare pentru a pătrunde subtila descifrare a elementelor clasice, romantice și manieriste care se împletesc în prima perioadă poetică a literaturii române (comunicarea Verei Călin). Uneori, cercetători străini, ca Leosava Pavlovici (Belgrad) sau A. Flaker (Zagreb), au arătat, prin participare competentă la discuții, nu numai interes, ci și cunoștințe temeinice în unele din problemele dezbătute privitoare la literatura română.

Începînd cu Renașterea, aproape toate curentele literare au fost prezente în congres prin cel puțin cîte o comunicare. Dintre cele două simpozioane finale, cel închinat Curentelor literare ca fenomene internaționale a fost remarcabil prin contribuțiile lui A. Flaker (Zagreb), F. Hankiss (Budapesta) — care a făcut observații originale asupra portretului fizic în romanul romantic și realist — și, în sfîrșit, prin referatul dezvoltat cu strălucire de Claudio Guillen (Universitatea din California) pe marginea abundenței și varietății stilurilor literare din secolul trecut.

A existat în cadrul congresului de la Belgrad o evidentă dorință de a

lărgi informațiile în ceea ce privește, îndeosebi, direcțiile de creație din ultima jumătate de veac. Se întâmplă chiar ca timpul foarte redus acordat discuțiilor să taie elanul întrebărilor — etapă aproape întotdeauna necesară într-un „colloquium” și preliminară unui schimb de idei.

Alături de mișcările de avangardă, cred că barocul și simbolismul au suscitât cel mai viu interes. Raportul lui Rene Wellek (Yale) Conceptul simbolismului în Istoria literară a avut densitatea și rigoarea întâlnite îndeobște în toate lucrările sale. Cu aceeași metodă cu care a studiat în *Concepts of Criticism Barocul, Romanticismul și Realismul*, R. Wellek a abordat simbolismul, etimologic și istoric, ca școala și ca mișcare, căutându-i precursorii și ecourile târzii, trasînd o hartă literară a simbolismului, aie cărui ramificații se întind între 1887 și 1946, ajungînd pînă la *New Criticism* și R. Barthes.

Amintim cîteva dintre divergențele apărute cu prilejul dezbaterii curenților literare. Pînă la un punct, V. M. Jirmunski pare de acord, în definirea „realismului” în literatură, cu H. Levin (Harvard). Realismul este, pentru amîndoi, un curent literar și o metodă artistică sau o tendință generală (hudojestvennii metod, realistic impetus) și presupune zugrăvirea fidelă și critică a unor realități contemporane văzute sub semnul protestului. Dar, pornind de la această bază comună, lui H. Levin i se pare că termenul realism critic este o tautologie.

V. Ehrlich vede în Gogol un poet romantic și tocmai elementul grotesc, pe care un congresist sovietic îl scoate în relief pentru a susține un Gogol realist, i se pare defini-toriu în distanțarea sa de realism, căci grotescul se opune reproducerii fidele, presupune eludarea mimesisului.

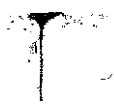
M. Szabolcsi (Budapesta) prezintă Mișcările literare și artistice de avangardă ca fenomene internaționale arătînd dinamica socială Ca principalul motor al dislocării raporturilor tradiționale în operă literară și sub-

liniind, printre indiciile exterioare, le semnificative depășit de le semnificative. De acord cu ideile, V. M. Jirmunski contestă justetea termenului avangardă pe care, susține el, artiștii și intelectualii timpului, de pildă Ma-iakovski, Pasternak sau V. Șkîovski, nu-l întrebuițau în perioada debuturilor viforoase. în comunicarea sa, Curentele literare ca fenomene internaționale, V. M. Jirmunski folosește termenul modernism, pe care, însă, M. Szabolcsi, ca și alți congresiști, îl văd raportat la o perioadă mult mai întinsă (de la simbolism pînă azi) și, ca atare, mai puțin diferențiată.

Fugare și urbane, divergențele nu au păcătuit prin pedanterie sau rigiditate scolastică.

în cadrul celei de a treia teme, închinată literaturilor slave, au fost ascultate cu o atenție specială comunicările Interpretări occidentale ale lui Gogol (V. Ehrlich, Yale) și Acmeismul rus în cadrul renașterii neo-clasice din Europa (G. Struve, Univ. din California). Incepînd prin a preciza insuficiențele frecvențelor — în ultima vreme — interpretări freudiste ale operei lui Gogol, V. Ehrlich adîncește problematica existențială a scriitorului, analizează, bi-zuindu-se pe corespondență, eșecul lui personal în stabilirea comunicării cu oamenii și urmărește „strategia intonației străine” în universul gogolian polifonic, într-o creație unde nu se știe care dintre eroi vorbește în numele autorului. Referatul face observații originale și sesizante pe textul acestui scriitor, în a cărui sfîșiată viață omenească limbajul era unica forță dinamică, oferea singura iluzie a ocrotirii. Subliniind tendința anti-romantică și anti-simbolistă, deci atracția către realism a lui Gumiliov, G. Struve stabilește rolul Annei Ahmatova în cadrul acmeismului și întoarcerea ei finală spre clasicitatea pușkiniană. Referatul citează un „admirabil” articol scris de V. M. Jirmunski în 1916: Cei ce au învins simbolismul. în scurtul timp consacrat discuțiilor V. M. Jir-

¹⁾ Autorul studiului despre Formatismul rus (Mouton, Haga, 1955).



munski (Acad. U.R.S.S.) deapănă cîteva din amintirile sale legate de momentul acmeist: Gumilov îl vede pe V. M. Jirmunski destinat să devină teoreticianul noii școli, un Sainte-Beuve al acmeismului, aflînd în ei pe singurul critic literar care îi înțelegea; însă căile sale s-au îndepărtat de ale acmeiștilor; dar, pentru ca multe lacune din istoria curentului să poată fi completate, ar trebui, poate, ca ei, V. M. Jirmunski, să-și scrie memoriile.

Pe baza concluziilor congresului A.I.L.C. de la Fribourg (1864) Institutul de Științe Literare al Academiei de Științe maghiare a redactat și a adus la cunoștința congresului de la Belgrad un proiect al lucrărilor preliminarei alcătuirii Istoriei literaturii europene, proiect care ar urma să fie adus la îndeplinire prin colaborare internațională. Împreună cu opinia unui mic număr de congresiști, J. M. Jirmunski ridică obiecții împotriva existenței, ca atare, a unei istorii a literaturii europene, considerînd că un asemenea tratat nu are justificare științifică: există literaturi naționale și o literatură universală, dar nu o literatură europeană. Obiecției identică celei exprimată în scris de Werner Krauss (Berlin), i se răspunde de către autorul proiectului, G. M. Vajda (Inst. de lit, Budapesta): o istorie sintetică presupune înmănuncherea, prin studiu, a unor literaturi cu o evoluție istorică comună; în cazul

de cupa de literaturile de limbă, origine sau tradiție europeană, fără a ține seama de granițele geografice ale continentului. Al. Dima (București) salută inițiativa Istoriei literaturii europene, dar cere ca în cadrul ei să se sublinieze perpetuarea tradițiilor antichității orientale și greco-romane, să se urmărească ecourile ei mondiale și, mai cu seamă, să se acorde ponderea cuvenită curentelor naționale, particularităților specifice fiecărei națiuni.

Părerile sînt împărțite și în problema intervalului de timp îmbrățit de viitoarea Istorie a literaturii europene. Îndepărtîndu-se de George Saintsbury, care începea periodizarea literaturii europene cu secolul al XI-lea, sau de H. R. Curtius, care indica sursa „europenismului” în latinitatea medievală, proiectul se apropie de Paul van Tieghem și propune ca „terminus a quo” Renașterea — sau, cei mult, sfîrșitul evului mediu. Credem că „terminus ad quem” propus de proiect — anul 1920 — a fost ales în chip arbitrar, sărăcind astfel Istoria literaturii europene de o serie de mari opere, personalități și chiar curente, a căror configurație s-a precizat pînă azi, astfel încît ele beneficiază de perspectiva timpului (dadaismul, suprarealismul, etc.). Menționăm că în comisia de coordonare a lucrărilor Istoriei literaturii europene a fost ales, cu prilejul congresului de la Belgrad, și prof. Al. Dima (București).

leonid rîmov

bilanț subiectiv

Hotărît lucru, poezia „curentă” suferă un proces de așezare, de sedimentare. Răspicatele debuturi cu care ne obișnuisem în anii trecuți s-au repetat cu nume mai puține,

fără a lăsa nealterat cerul straniu al poeziei.

Deși nu atît de spectaculos, fenomenul poetic autumnal nu este lipsit de puncte de reper. Dimpotrivă.

Se observă patru nete puncte cardinale, atât de nete, atât de cardinale, încât implică o înșiruire aritmetică :

1. — Retorsionarea mai vechilor poeți, reveniți la vechile unelte, sau comutați, în grabă, la unelte noi. Este de salutat în această zonă creația publicată în întregul an 1967, a lui Virgil Teodorescu, care spune „aș vrea, după o perioadă în care poezia pe care o scriu a avut destul de suferit (și nu din cauza unei boli de piele), să refac cât mai repede posibil etapele irosite, insuflându-i înalta vigoare inițială” (Tribuna, 2 nov. 1967). Mereu în stare de veghe, poetul reușește o osmoză dintre interior și exterior, amendînd „dicteul magic” și, bizuindu-se pe „puterea germinativă a cuvintelor”, prelungește asupra cititorului propria sa stare de grație. Căci „Totul e cât se poate de normal / cînd se dezvoltă-n noapte albatrosul” (Rocadă, p. 57).

Un loc distinct îl ocupă în concertul supraviețuitorilor întru poezie criticul de rară și incoruptibilă eleganță I. Negoșescu. Nu putem vorbi aici de o „refacere a etapelor”, ci mărturisi doar profunda emoție estetică resimțită în fața „Moirilor” sale, „genuine delictive”, comise pe un fond de calmă întristare, de nostalgică melancolie, „în ora coborîrii, cea mai scundă” (Familia, 10. 1968).

2. — Perseverarea continuă — Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș — sau intermitentă — Marin Sorescu, Ion Gheorghe — în excelenta formulă specifică, grefată mai demult pe trunchiul poeziei noastre noi. Trebuie să atrag atenția asupra tăcerii păstrate de Ion Alexandru, mărturisindu-mi emoția așteptării.

3. — Colcăiala, mișcarea dezordonată a moleculelor extra-poetice sau încă neajunse la faza captării aceluia ciudat electron al harizmei. Sînt încă prea frecvente stihuri ca: „Infiră, desfiră, / Cine se miră ?” ori „De ce în altă parte / S-o mai apuci ?” (Ateneu, nr. 9/1967). Mai există încă anonimi iscăliți care mărturisesc pe bună dreptate: „Cînd spun un cuvînt imi-e teamă cumplit / că la marginea lui cineva o să-njure” (ibid.).

4. — încadrarea vădită în compania de gardă, în corpul de elită al poeziei noastre, a unor poeți încă neomologați de critică, dar cu stagiul făcut în reviste și chiar cu volume apărute. Este vorba de volumele de debut ale lui Dan Laurențiu, delicat componist de aure secrete, Grigore Arbore — muzician al tăcerilor, ca să împrumutăm un paradox din Mallarme, și Dumitru M. Ion — alveolar ascuns într-un mister eleusinic. Este vorba, mai ales, de continuarea, prin publicare repetată, a unor noi talente de seamă și de diferite facturi. Să încercăm a le defini, aducîndu-le și în acest mod un omagiu :

— amețitoare luxurianță, vastă cuprindere a fenomenului poetic modern, severă abundență a încărcăturii poetice : Sorin Mărculescu ; un poet desăvîrșit, la hotarul dintre livresc și oniric. Mistică deviscerare a peisajelor, sfios și monocrom colocviu cu eternitatea : Mircea Ciobanu ; poetul dureroasei senzații a perpetuității în discontinuitatea geocronologică. Magicianul sintaxei, lent dansator în pămîntul nimănui dintre concret și abstract : Virgil Mazilescu, poate cel mai spectaculos — deocamdată — talent din enumerarea noastră. Sentimental chirurg al imaginilor esențiale, corector al unui cotidian numai în aparență caleidoscopic, în realitate cimentat de duișii sinestezice : Vintilă Ivănceanu ; fals suprarealist, tumultuos producător de excelentă poezie modernă. Clasic, însă neîntîrziat, uluitor cunoscător al cuvîntului : Teodor Pică — poet patetic și cuceritor, zăbovind beat într-o eternă Arcadie. Copios îtrnuitor al cuvîntului gras, voluptuos, aproape carnal și totuși amendat de o ciudată diafanizare : Emil Brumaru, un șef culinar al marilor bucătării onirice.

Iată deci că ne aflăm în fața unei bogății „à rebours”, un fel de calmă dar perpetuă furtună. Stăm sub grindina talentelor, a noilor formule, a experiențelor fertile, și nu fragmente de gheață ne lovesc palmele, ci boabe de peruzea. Dator este fiecare să nu le scape în nămol, ci să

le așeze hieratic în lada de zestre a culturii noastre.

Furați de tumultul cîmpului de luptă, criticii de profesie — unici, de altfel, chemați a da sentința — ar putea să omită însușiri însemnate sau interesante din operele pe care le analizează. Exemplele pot fi numeroase. A scormoni deci prin „mulțimea” de juvaieruri ale artei pentru a mai ivi un clinchet neauzit, o răsfrîngere mai ciudată, o aură

mai fragilă dar cu atît mai prețioasă, nu este o preocupare critică, ci una auxiliară criticii, care nu-i încalcă prerogativele, dar poate justifica acest bilanț subiectiv. Hibridul „poet-critic”, așa cum Titu Maiorescu a arătat într-o perioadă asemănătoare, este prea rar viabil pentru a mă încumeta vreodată să dau consemnărilor mele maniera gestului critic.

paul geortjescu

ceva despre poezie...



Zguduitoare poezia lui Eugen Jebeleanu („Contemporanul”, 45/67) Miresme pierdute, în care, la miezul nopții, „cînd ia tîmple o vîină îmi bate miezul nopții” e chemată, eminescian, copilăria, cu pădurea ei cu tot: „Miroase cum miroase în pădurea pierdută / cînd aveam opt sau nouă ani poate”; numai că și pădurea copilăriei, evocată la miezul nopții și-a pierdut inocența, farmecul tutelar: „și cînd în mine se legăneau cîteva liane de gînduri / și cîteva maimuțe pitice cu care semănăm”. Fără inocență și primejdioasă, pădurea copilăriei „a frunze umede și-a șopiiie și-a ovații de fulgere / care aprindeau părul pisicii sălbatice / și-a ceea ce aștepti: o săritură cu aripi / în brațele cu subțiori adînci ale nopții...” Cînd bate miezul nopții, Eros devine funebru, plăcerea înfricoșătoare: „Acolo sînt scoici cu groase buze roze / care-mi înghit tristețile zămbind / și un cer care îmi leagănă sufletul de-argint / noaptea cînd îmi vorbești / prin literele licuricilor”. Peste toate, dramatic, se proiectează fantoma nopții, „cînd urechile îmi sînt fierbinți / și cînd la tîmple o vîină îmi bate miezul nopții”, erosul însuși nu o

poate alunga („și cînd îți iau mîna pe care mi-o simți / și reintrăm, cu nări umflate ca goarneau”), doar evocarea copilăriei, cu pădurea ei cu tot: „respirînd bătrîna pădure pierdută”. Astfel miresmele pierdute sînt miresmele regăsite, miezul nopții redescoperă zorii... Intensitatea emoției, cu care ne-a obișnuit Eugen Jebeleanu, se îmbină cu o construcție rotundă, spiralată, a cărei desăvârșire tainică reiese doar la citirea înnoită.

Din contribuția generației de mijloc, remarcăm ciclul aspru și dens al lui Ion Caraion (Gazeta literară, 45/67), în care cuvîntul are rezonanțe adînci și dure: „Fular marin” e o toamnă marină și un solstițiu psihic. Prin lupa solstițiului, „noaptea nopților”, se vede luna călărind pe caii de cupru, luna femeii bălane face să freamăte copacul vieții — „nelogicul pom” — să viscolească frunzos. Polivalența cuvîntului apare sugestiv, de exemplu, în versurile „...ce visează-n trecut / păduri din teracota zăpezii”. „Antagonie” ar părea, formal, o baladă dar... cită depărtare, cîte adîncimi. Toamna, sub registrul moral, apare ca „igrasia prin odăi”, „cu părul umed”,

se lățește pe pereți, în semnificații, ca visarea care-a luat, cu fumul, calea-ntoarsă. Anotimp neapolinic: „Să ni-i vînture cu lada / brazii ghem ori țarmii learcă, / dornice cuvinte-ncearcă-o / pastorală din Elada”. Anotimp al retractilității și interiorizării: „Plec din lucruri și ființe 7 din simboluri și-aparențe”, iar „mîlul zărilor”, plouă. Dacă în Antagonie se simula balada topîrcenească, în Plusquam-perfectum se adoptă formula fabulei lui Urmuz, ea însăși o parodie; numai că și aici e o simulare, Urmuz e un pretext, poemul e în fond un blestem al unui urît, posesor a patru sute, bietul, de cuvinte, „ce curgeau invers dar iute”, care „avea chip, sau n-avea chip”, fiind adică o monstruoasă umană (cu solzi...), un... „triunghi pătrat”. „Neliniștea” e un poem amplu în formă clasică, al nejniștei de toamnă și iarnă. Cum spuneam, imaginea lui Caraion e dinamică, plurivalentă și o singură interpretare n-o istovește. Cel mai impresionant mi s-a părut poemul „Tîrziu, din Țara Vînturilor”, cî-

tec pentru o dragoste veche „ca o efigie ștearsă de-atîtea aduceri a-minte”, radioactivă încă. Despărțirea e dată în premiză: „Ție ți-au plăcut câmpurile, vîntul și apele mărilor și vocile / pe mine m-au chemat cețurile și ploaia, și păsările munților singuraticе. / Pentru elanurile tale-au dănuțit pajiști de jar la răsărituri sălbaticе, / pentru mine-au tăcut rocile”. E o amintire atît de vie încît e o prezență: „De-atunci trupul tău ca o roză a viaturilor / care se-ntoarce-n fiecare noapte din cîte un cîntec de dragoste cald, / l-am ascultat fărîmîndu-se sub pelerinele de herald / din rostogolirea spre minuni a pămînturilor, / Și sîngele tău ca un havuz...”. Sau aceste versuri ce trebuie neapărat citate: „Și multă vreme n-am mai găsit smerenia cu care zadarnic se cîntă / strălucitoarea laudă-a frumuseții. / Pe nesimțite ne-au acoperit frunzele și ne-au năpădit așchiile pietrelor fîntîni...” Evident, aici n-am făcut decît să semnalez cîteva poeme ce nu se lasă ușor epuizate de analiză.

(I. țepeneag despre ambiguitate

Literatura, după cum observă încă Lessing, e o artă care se percepe succesiv, spre deosebire de pictură, de pildă, a cărei percepere se face simultan. O artă, așadar, temporală și meditată, care trăiește într-un spațiu imaginar, destul de precar. Mesajul e transmis indirect, și de aceea, firește, comunicarea e întîrziată. Cuvîntul scris (tipărit) trebuie mai întîi citit și pe urmă înțeles, iar imaginea declanșată în mintea cititorului e de cele mai multe ori diferită: căci literatura operează cu

contexte, cuvîntul izolat e lipsit de forță semnificativă, el există numai în funcție de celelalte cuvinte din jur, de frază și, la urma urmei, de opera literară luată în întregime. Un același cuvînt, chiar din cele mai concrete și mai vizuale, poate avea sensuri diferite după contextul în care se află. Mai mult încă, aceste sensuri, chiar cu ajutorul contextului, nu sînt aceleași: un cititor descifrează un înțeles, altul alt înțeles, în așa fel încît se poate afirma că un cuvînt nu impune, ci doar

proptune sensurile pe care le conține virtual. Limitele semantice ale acestei iradierii continue sînt foarte variabile și elastice. Asta desigur și din cauza deosebirilor firești care există între cititorii unei aceleiași cărți (nivel cultural, temperament, circumstanțe de tot felul), dar și în mod obiectiv, pentru că orice text — condiționat fiind de context, precum și de subtext, e normal să fie deschis mai multor interpretări. Astfel se naște în mod necesar acea ambiguitate care poate fi socotită drept condiția definitorie a literaturii. Dacă luăm, de exemplu, o metaforă sau o imagine metaforică în numai o unitate poetică, e lesne de observat că aceasta e constitutiv ambiguă. Metafora este o încercare de a exprima două obiecte dintr-o dată, e o hibridizare a unei realități prin alta în scopul de a obține o realitate nouă și unică, în stare să emoționeze. Or, transmiterea acestei noi realități făcîndu-se prin cuvînt, deci indirect, nu poate avea o finalitate exactă, imaginea declanșată depinzînd, așa cum am mai spus, de context, iar acesta e nelimitat, pentru că, dacă ne gîndim mai bine, contextul nu se încheie o dată cu copertii cărții. Cartea însăși își are contextul său cultural, social, politic, istoric, etc., care poate fi extins oricît, în spațiu și în timp. De aceea se putea gîndi Mallarmé să scrie ceea ce numea el Cartea, cu majusculă, unde acest infinit să fie captat în finit, adică într-un poem atotcuprinzător. Relația permanentă între microcosmul cuvîntului și macrocosmul culturii umane întregi dă profunzime și perenitate acestei arte atît de mijlocite, care este literatura.

Dar literatura are și o altă dimensiune, pe verticală, și anume subtextul, care, asemeni subconștientului unui individ uman, sporește tensiunea estetică, tocmai pentru că nu se dezvăluie pe de-a-ntregul. Cînd scrii, ai posibilitatea, să gîndești la mai multe lucruri deodată, unele din ele rămînînd ascunse sub frază ori sub vers (în cazul poeziei sub-versi-

tatea e estetic obligatorie), iradiază de acolo sensuri mai mult sau mai puțin obscure, care cîteodată ies la iveală cu forța unei revelații.

Se folosește în ultimul timp noțiunea de operă deschisă. Noțiunea aceasta însă trebuie neapărat legată de aceea de ambiguitate, amîndouă fiind generate de aceeași structură binară specifică artei literare, ca și de faptul că aceasta e percepută indirect și succesiv.

Sferele celor două noțiuni par să se interfereze și de aceea una din ele se întimplă să fie neglijată, estonipîndu-se din atenția esteticianului. Eacine, de pildă, privit de către un critic modern ca Roland Barthes, capătă sensuri noi, opera sa redeschizîndu-se interpretărilor; dar atunci nu înseamnă că Racine e un clasic ambiguu? Aici gîndirea critică ezită, din obișnuința de a asocia clasicismului conceptele de claritate și raționalism cartezian. De fapt, ambiguitatea sensurilor unei opere literare e condiția obiectivă a multiplicității interpretărilor, iar, în legătură cu opera deschisă, în primul rînd despre această ambiguitate semantică primară trebuie să se vorbească; pentru că cele două noțiuni se află într-un raport de cauzalitate, și nu într-o simplă relație de interferare. Parabolele lui Kafka, tipice pentru ceea ce esteticianul italian Umberto Eco numește opera apertă, sînt în primul rînd ambigue și, abia datorită acestei ambiguități, permit nenumăratele interpretări.

Se poate spune că toate operele cu adevărat mari au fost obscure, fiindcă autorii lor „clasici” sau „moderni”, Dante și Shakespeare, sau Kafka și Joyce, au avut curajul genial de a gîndi ambiguu, adică pe mai multe planuri deodată, inzestrînd cuvîntul cu o mare putere de iradiere semantică. Aceste opere nu se pot toci, oricît vor fi de analizate, pentru că o operă organic ambiguă e o operă deschisă, purtînd în sine germenele a ceea ce se cheamă — eu un termen cam convențional și tocit — nemurire.

◄ botez

f. r.

Acest „f. R.” nu reprezintă inițialele vreunei întreprinderi sau instituții. Cele două majuscule tipărite în roșu, care domină titlul și scrierea de pe coperta unei cărți voluminoase, nu înseamnă altceva decât literele de început ale noului dicționar francez-român.

Evenimentul trebuie consemnat. De altfel, cred că niciodată apariția unui dicționar nu e o întâmplare de mică importanță. Dacă nu e un roman istoric celebru, nici o epopee clasică, e, în fond, epopeea limbii unui popor, în care se reflectă toată istoria acestuia. Iar dacă nu e o operă de creație în sensul obișnuit al cuvântului, intră totuși o mare parte de creație în alcătuirea unui dicționar.

Asemenea dicționare au mai apărut la noi, și „de buzunar”, și „de bibliotecă”, ultimul chiar în 1959, — și totuși se simțea mare nevoie de unul nou. Aceasta, pentru toate considerentele arătate de regretatul profesor N. N. Condeescu în cuvântul introductiv, dar și pentru că, în realitate, nici în librării, nici la anticari, nu se mai găsea, în nici un exemplar, un asemenea dicționar.

Avându-l drept coordonator pe excelentul profesor N. N. Condeescu, care asociază cunoașterea perfectă a limbii franceze cu o îndelungă activitate de intelectual, redactat de o mână de minunați colaboratori, dicționarul apărut este un excelent instrument de lucru pentru toate categoriile de intelectuali, de la tehnicieni pînă la poeți.

Deși figurează ca atare pe coperta dicționarului, colaboratorii menționați merită citați aci ca un omagiu adus de miile de intelectuali ce vor găsi în dicționar tot ce vor căuta spre lămurirea limbii lui Moliere. Ei sînt : G. Haneș, — printre coordonatori, și Iulia Giroveanu, Sanda Mihăiescu și Mihaela Slăvescu, din colectivul de colaboratori.

Noul dicționar e prețios deoarece cuprinde fondul de cuvinte utilizabil în mod curent în toate domeniile, expresii și locuțiuni, dînd pentru fiecare cuvînt francez o serie de sinonime.

De aceea l-am și semnalat aci. E un act de cultură. Un bun instrument de lucru pentru traducători, pentru scriitori, pentru cei care vor să se deprindă cu rigorile și frumusețile limbii franceze.

aurel stoicanu,

poemul în proză și poezia modernă

Spre deosebire de literatura noastră, unde tînără poezie este în plină efervescentă, în alte țări — Franța și Germania — nu rare sînt glasurile care se ridică împotriva poeziei. Nu numai împotriva unei anumite poezii moderne, a unei școli

literare, ci a poeziei în general. Nu sînt înlăturate numai cutare retorică sau poetică, ci înseși genurile sînt puse sub semnul întrebării.

Astfel, un cercetător german, bun cunoscător al poeziei contemporane, îndeosebi franceze și germane, își

pune • întrebarea — într-un studiu apărut anul trecut la editura Kosel din München sub titlul „Poezia ca limbaj și metamorfozele poeziei moderne” (Friedhelm Kemp : Dichtung als Sprache. Wandlungen der modernen Poesie) — dacă nu s-a ajuns azi la o suprasaturație pe tarimul poeziei, în-fața înzorzonărilor poeziei moderne, a atîtor stucaturi și draperii, a pretențiilor de desființare a limbii coerente etc. „din care nimeni nu mai știe încotro s-o ia”, Kemp merge pînă acolo, încît cere prozei „să ne scape de atîta poezie”. N-ar fi singurul caz în care poezia, ajunsă în impas, să fi obținut ajutor și înnoire de la o proză puternică, precum a lui Voltaire în Franța, sau, îndeosebi, a lui Luther în Germania, înapoi deci la proză, scrie el, unde limba, materia primă indispensabilă a oricărei poezii este mai plină, mai puternică, mai fertilă, mai generoasă, mai neamenințată în drepturile ei inatacabile și imprescriptibile.

Drumul salvării duce la poemul în proză, noua structură a poeziei moderne. În poemul în proză nu e vorba să amplificăm poezia latentă a prozei, ceea ce are ea ca poadoabă retorică, ci și pe aceasta s-o hăituim, pentru a putea opera numai cu cele mai neînsemnate, cele mai uzate mijloace ale limbii obișnuite, de toate zilele. Modalitatea poemului în proză nu e cea baudelaireană — lirică, muzicală — ci cea rimbaldiană. Prin ale sale „Illuminations”, zice Kemp, Rimbaud inaugurează a cel „spirit de revoltă” care dăinuie încă și astăzi în Franța în orice „rezistență”, în orice „angajare”. De aceea, de la Rimbaud încoace, a fi poet nu înseamnă nicidecum să abandonezi realitatea propriei vieți, necondiționalitatea sentimentului, visul mai înalt, împreună cu și pentru toți oamenii, nu înseamnă să te refugiezi în paradisuri artificiale, ci să te menții de fiecare dată pe poziții, să-ți aperi palma de teren cîștigată, să trăiești poezia ca un modus al experienței vieții, tot mai curat, mai intim și mai hotărît; mai însemnează să găsești mereu „locul și formula” și totuși orice loc să-l înțe-

legi numai ca un punct al tranziției, orice formulă s-o spargi imediat, pentru ca poezia să fie tot atît de neposedantă pe cît de neposedată : o sărăcie pe față.

Dincolo de Rimbaud se situează însă toți cei care, sub pretextul realității neanulabile, nu se mai scandalizează de amputarea limbii, de inaptitudinea ei pentru magie. Pe cînd la Rimbaud „deosebirea era principalul”, acum lozinca este „distanțează-te de tot”. Dacă lumea, dacă realitatea nu sînt tangibile direct, ci numai mijlocit, atunci prin îndepărtare, distanțare, limba ca artă devine un domeniu autonom. Acest lucru a produs consecințe în modernism ; convențiile nemaexistînd, artistul este ținut să hotărască de fiecare dată el însuși această depărtare. Max Jacob spunea asta cu termenii : „Opera de artă trebuie să fie întotdeauna depărtată de subiect; de aceea ea trebuie să fie situată”.

Tot Max Jacob ne oferă o admirabilă exemplificare a acestei lozinci prin cele 15 cuvinte ale poemului său în proză „Aceasta” (Cela) „Vu à contre-jour ou autrement, je n'existe pas et pourtant je suis un arbre” (Văzut în reflex sau altfel, eu nu exist și totuși sînt un copac). Propoziție absurdă. Dar, se întreabă Kemp, nu dobîndește ea spirit și poezie tocmai prin felul deosebit în care ie absurdă ? Apare cum nu se poate mai limpede aici dorința de a îndepărta poezia de obiectul ei, de a lua obiectul numai ca pretext, de a-l face, prin limbaj, să dispară, sau numai de a-l simula. În același timp însă, pare a se lăfăi un bun plac fără nici o limitare, care, mai tîrziu, la dadaști, de-abia dacă se va mai îngriji să dea poeziei „locul său”.

Kemp nu se ocupă în eseurile sale și de alți promotori ai poemului în proză dinaintea lui Max Jacob, ea Lautreamont, Alfred Jarry, Raimond Roussel, Leon-Paul Fargue, nu discută despre un Andre Breton, Francis Ponge, Henri Michaux sau Rene Char ori Michel Feguy. Se mulțumește să insiste asupra caracteristicilor principale ale acestui gen literar modern: poemul în proză nu

cîntă, vorbește ; nu-i cîntec, ci vorbire. Nesupus vreunui ritm continuu, el disprețuiește farmecele melodice ; el renunță la tremolourile și rezonanțele poeziei, pentru a pedala în schimb cu atît mai viu în registrele țevilor bogate ale orgii și ale tonurilor de contrabas. Dar pentru ca el să nu se prezinte ca simplu text, numai ca o bucată de proză, are nevoie de o puternică perfecționare a tuturor mijloacelor prin care se face ascultată o vorbire cu caracter de comunicare și prin care aceasta convinge (mișcare, suplețe, dispozitiv, coordonare), în general al pantomimicului și coregrafiei limbajului, în libera și oarecum improvizata sa prezentare și execuție. O greutate deosebită trebuie pusă pe jocul mușchilor sintaxei, pe puterea ei de tensiune. Și toate acestea pe un spațiu nu prea larg. Succint. Cînd poemul în proză descrie, el se mulțumește cu indicații, aluzii : cînd povestește, dă de cele mai multe ori numai fragmentul unei istorisiri ; cînd argumentează, sare peste termenii intermediari. Pînă la urmă, e ca la orice configurație caleidoscopică, cititorul trebuie să aibă neapărat impresia că totul concordă, „e în regulă”, dar nu geometricește, ci pantomimic.

Echivalențe ale acestei structuri moderne a poeziei franceze găsim, în literatura germană, adeseori în pasaje din „Zarathustra” lui Nietzsche,

în „Malte Laurids Brigge” al lui Rilke, la Robert Musil, Robert Walser : poeme în proză, în care sentimentul își croiește drum pînă la cititor prin caracterul impropriu al limbii. Alte exemple germane oferă Gottfried Benn, Brecht, Kafka.

Să constituie oare poemul în proză, cum pretinde Kemp, salvarea poeziei moderne? Nu credem. De altfel, principalul argument al său, că s-ar putea aduce o înnoire a poeziei numai prin recurgerea la proză, unde limba e mai plină, mai puternică, mai fertilă, mai neamenințată în drepturile ei firești etc., nu ni se pare că poate sta în picioare. Dacă vrem ca poezia să nu renunțe la limbă — materia ei absolut indispensabilă, grație căreia trăiește și înfloresce de cîteva milenii, ca și muzica prin sunet, — dacă vrem să nu renunțe la sintaxă și coerență, nu e mai simplu să cerem asta însăși poeziei ?

De altfel, sîntem siguri că poezia modernă nu-și va tăia singură creanga de sub picioare. Și se va salva ea însăși. Prin faurii ei. Pentru că, fără a nega rolul de multe ori salutar, de fermentă, jucat de inventatori și experimenterii, poezia va dăinui și străluci tot prin adevăratele talente, adevăratele voci, mai puțin înclinate spre exhibiționism și „originalitate” cu orice preț.

vinjil tănase

happenings

Experimentului artistic trebuie, — întrucît se naște întotdeauna din nevoia îndreptățită a unei mai depline exprimări, — să-i acordăm încrederea noastră chiar dacă el nu a ajuns la perfecțiune, chiar dacă, deci, n-a devenit încă un adevărat instrument

de creație. Happenings-urile, ca fenomen, se găsește azi în momentul greu al depășirii acestui prim stadiu evolutiv. E greu de spus deocamdată în ce măsură încercarea lui Michel Butor de a-l folosi în noua sa lucrare teatrală „Votre Faust”, „operă

mobila putându-se schimba după reacțiile publicului", după cum o prezintă autorul ei, reprezintă o valorificare a acestui procedeu care pînă acum nu putea fi acceptat în limitele artei. Căci, ceea ce își propun happenings-urile este, în fond, aplicarea la viață a teoriei muzicale r. lui John Cage : „Sunetele să fie ele însele înainte de a fi purtătoarele unor teorii datorate omului sau expresie a unor sentimente omenești” ; așadar, prezentarea vieții ca atare, în afara vreunei poziții intelectuale sau afective. Același John Cage dădea teatrului — pentru că spectacolul teatral cu modificările necesare, firește, răspunde cel mai bine acestei dorințe de a lăsa viața să se desfășoare în prezența și cu participarea noastră — o definiție semnificativă : „Teatrul se desfășoară mereu, arta nu face decît să ne convingă, ori de cîte ori ceva s-a isprăvit, că lucrurile sînt așa cum le știm.” Happenings-urile sînt, așadar, pentru început, mai degrabă niște întruniri decît spectacole organizate, pentru ca asistența să-și continue cîva timp viața laolaltă, spectacolul neputînd fi constituit decît din însăși viața acestei asistențe, în exact acele momente cuprinse între începutul și sfîrșitul happenings-urilor. Spectatorul, el însuși protagonist, rezumă una din trăsăturile definitorii ale fenomenului. Stimulii vieții obișnuite sînt înlocuiți eu niște, să le zicem, „performers”, să înțelegem actori reduși la simplul rol de executanți automați legați între ei — și de realizatorul spectacolului — printr-un inventar de gesturi și replici propuse, pe care ei le execută și le spun, în principiu, ca răspuns la reacțiile spectatorilor. Uneori, camere de televiziune anume instalate proiectează imagini din sală pe ecrane mari, unde adevărații protagoniști ai happenings-urilor se pot urmări pe ei înșiși.

Dar happenings-urile nu se opresc numai la atît: vrînd probabil să sugereze complexitatea fenomenelor la care omul răspunde în fiecare din clipele vieții sale, realizatorilor acestora le sînt insuficiente gestul și zgomotul. De aceea fac apel nu nu-

mai la întreaga gamă a artelor, ci și la tot ceea ce poate acționa asupra vreunui simț: simultan se pictează, se răspîndesc miroasuri, se difuzează sunete, se dansează, se stropește etc. — iată de ce spectatorii sînt invitați să-și îmbrace hainele cele mai puțin pretențioase.

Ceea ce poate părea de o desăvîrșită noutate, la prima vedere, nu este în fond decît sinteza unor linii exterioare ale cîtorva mișcări mai vechi. Recunoaștem cu ușurință cel puțin trei prezențe : Artaud, Schwitters și Allan Kaprow, teoreticianul environment-ului înainte de a fi al happenings-urilor. Înrudită cu mișcarea dada, arta „Merz”, așa cum o numea creatorul ei Kurt Schwitters, apare în anii imediat următori primului război mondial, și propune o încercare de sinteză a artelor, o sinteză care face din teatru singurul loc posibil de realizare : o asemenea operă, spunea Schwitters, „nu poate fi scrisă, citită sau ascultată, nu poate fi decît realizată în teatru”. Iar, dincolo de această formă particulară a dadaismului, înrudirea dintre cele două mișcări e și mai adîncă : le leagă încrederea — care, dacă ni se părea întrucîtva rodnică la începutul secolului, ne apare azi ca cel puțin naivă — în valoarea automatismelor de comportament, disprețul tuturor formelor logice; e destul ca omul să scape de sub controlul rațiunii și să se dezlănțuie, pentru ca actul creației să aibă loc. Singura deosebire constă în aceea că pentru dadaști, puterea de creație stătea în mîinile unei elite de oameni înzestrați care, numai ei, puteau să ajungă la starea în care înconștientul să fișnească. Pentru a înțelege democratizarea creației „animale” trebuie să ne amintim teoria „artei ca ciură” a lui Artaud. Pentru purificarea pe care teatrul trebuie s-o aducă în spectator, acesta trebuie să ia parte nemijlocit la spectacol: el va fi înconjurat de spectator și va deveni eroul propriuzis. Fără îndoială, spectatorul nu devine încă realizator, ci numai elementul esențial. Dar de aici pînă la teatrul construit de asistență hu mai

e decît un pas, pe care îl va face Kaprow. Ar trebui să arătăm însă, mai întîi, că și dintre ideile lui Artaud mai multe se regăsesc în happenings: astfel, forța care trebuie să-l schimbe pe spectator este fizică — nu sensul cuvintelor îl va traumatiza psihic, ci vibrațiile sonore; nu conținutul ideatic al gesturilor, al zgomotelor, al culorilor îl va stăpîni, ci forța lor brută; de aici ideea aducerii teatrului la funcțiile lui „primare”. În fine, prin 1956, Allan Kaprow a teoretizat și a organizat „environment”-ul, fenomen ținînd de artele plastice și constituit din participarea, după anumite reguli foarte largi, a privitorului la actul creației. De pildă, în environment-ul „Words” al lui Kaprow publicul trebuia, trecînd într-un anume sens prin două camere, să lipească după propria lui voie pe pereții celei dintîi, bucăți de hîrtie imprimată, iar pe pereții celei de-a doua să scrie cu cretă colorată. Artiștii environment-ului erau însă preocupați mai mult de noul element pe care îl sesizaseră: mișcarea — opera plastică se constituia sub ochii lor, întrucîtva la sugestia lor. Ceea ce îi interesa era să facă astfel încît lucrurile să se întîmple, în timp ce happenings-urile ar vrea să lase lucrurile să meargă, pur și simplu; environment-ul sugerează o anume direcție, pe cînd happenings-urile se ghidează ele după receptor. Iată de ce environment-ul, nu-l mai satisface în 1959 pe Kaprow, care lansează happening-ul într-un spectacol (la Reuben Gallery, din New-York) intitulat: „18 Happenings in 6 Parts”, înscriindu-se astfel pe linia propusă deja de compozitorul John Cage. Acesta organizase încă din 1952, la Black Mountain College, în Carolina de Nord, un spectacol în care el citea versuri așezat pe un podium în mijlocul asistenței, în timp ce David Tudor cînta la pian, Robert Rauschenberg picta, Merce Cunningham dansa, iar Charles Olson vorbea și rîdea la replicile auditoriului, dar această încercare de sinteză a artelor trebuia să treacă prin experiența

„environment”-ului pentru a asimila ideea participării creatoare a publicului, numai astfel fiind posibilă apariția celeilalte note definitorii — și anume: că spectacolul are drept conținut viața desfășurată efectiv în; sala de spectacol de către toți cei prezenți.

Tot în 1959 Red Grooms realizează happenings-ul „The Burning Building” la Delancey St. Museum, iar apoi noua descoperire se răspîndește cu repeziciune: în 1960 tot Grooms pune în scenă „The Magic Train Ride”, Kaprow e prezent cu „Big Laugh”, iar Robert Whitman cu „Small Cannon”. În același an compozitorul la Monte Young împreună cu Dennis Johnson dau „Avalanche Nr. 1” — trei ore de recitări în diferite colțuri ale sălii, de muzică electronică, cu o întrerupere de 13 minute de tăcere și încheiat cu un „Poem pentru mese, scaune și bănci”, constituit din zgomotele mobilelor respective, împinse pe podea. Firește, nu în asta stătea happening-ul, ci în reacțiile sălii, care, desigur, nu se pot scrie și nici repeta. În jurul happenings-urilor se grupează tot mai multe nume: Dine, Oldenburg, Rauschenberg. Whitman pune în 1961 la New Reuben Gallery, „The American Moon” și „Mouth”, iar Kaprow este invitat să participe la expoziția de artă în mișcare (la Amsterdam, Stockholm și Copenhaga). În 1963 Teatrul Națiunilor îl invită să realizeze un happening la Paris, care însă a căzut cu mare vîlvă. De altfel și încercarea lui Jean Jacques Lebel — poetul parizian care, participase la mai multe happenings-uri la New-York și încercase să-l aducă pe pămînt european — se soldează cu un eșec. Experimentele, însă, continuă pe o arie vastă, încercări au mai fost făcute în Japonia și în Polonia, de către studenți ai institutelor de teatru.

Pretențiile happening-ului sînt vaste și merg pînă la judecăți sociologice, dar a le comenta este inutil: în forma lui actuală, acest fenomen rămîne în afara artei, pentru că refuză orice ierarhizare valorică a evenimentelor vieții.



eugemu speranția: „amintiri din lumea literară”*)

Spirit complex, format în sfera unei neostoite rîvne, a unei instrucții desăvîrșite în orașe de tradiție ale Europei timpului, — Eugeniu Speranția realizează, prin citata lucrare, visul unanim și cel mai adesea morganic al cercetătorului literar: de a interesa în egală măsură pe cunoscătorul avizat într-ale literaturii cît și pe lectorul anonim doritor de informație.

Narațiunea nuanțată abil între limpezimea glacială a unor argumentări filozofice generale și nota fugară, dar vădit creionată, a umorului ori a vagului regret declanșat de aducerile aminte precum și calitatea fondului extins între ineditul spectaculos dezvăluit și rememorarea întîmplărilor aparent minore fac din „Amintirile” lui Eugeniu Speranția o lectură în care „interesantul” este armonios altoit pe „esențial”.

Cu totul remarcabilă considerăm a fi capacitatea autorului de a impune, cu abilitatea prozatorului desăvîrșit, portretele vii ale unor nume esențiale ale culturii noastre — precum: Hașdeu, Maiorescu, Macedonski, Densușianu, Bla-ga, Vianu. Descrierea unor gesturi, a unor ciudățenii ori obiceiuri, precum și valoroasele portrete, contribuie la materializarea unor oameni de artă dispăruți pe care îi cunoaștem precum-pănitor din creațiile lor ori dintr-o palidă iconografie.

În cazul prohibiției, neîndoielnice amintirile ori mărturiile capătă va-

*) E.P.L., 1961.

loare documentară excluzînd posibilitatea unor erori regretabile ca a— ceea a exegetului care-l descrie pe firavul Hasdeu ca pe un munte de om. Ni se argumentează că cercetătorul va fi văzut probabil vreo statuie în care dimensiunile erau neîndoios metaforic hiperbolizate.

Formațiunea științifică a profesorului Eugeniu Speranția se conturează vădit în migala cu care analizează atît marile edificii umane ale culturii noastre cît și genialele efemeride dintre care numim doar pe Iulia Hasdeu.

Adesea memorialistul introduce materialul narativ în parabole de neuitat. Așa este cazul paginilor consacrate lui Hasdeu care spunea că un om trebuie să lase omenirii o casă, o carte și un copil, (el lăsînd lumii o bibliotecă de valoare necontestată, un monument arhitectural straniu și fascinant ca ultima sa reședință — la Cîmpina, — și un copil minune — pe Iulia) — ori a vibranțelor rînduri închinare lui V. Demetrius, de o hărnicie coplesitoare.

Paginile dedicate lui Macedonski îi lămuresc personalitatea umană axîndu-se pe cîteva momente esențiale.

Este memorabil notată capacitatea poetului de a-și fabula propria-i viață, în acompaniamentul întregii familii, pînă la apoteoza definitivă a „lumii văzută sîdefiu”. Oprobiul declanșat de trista epigramă e îmbălsămat ou lacrima înțelegerii iar simplitatea rîndurilor finale e, prin lapidarul ei, tangentă poeziei: „Eram la Cluj în noiembrie 1920 cînd «Maestrul»^ a*'-închis' ochii' visînd roze roze”.

s ***

•Portretul savantului și stimatului profesor Derisușianu e realizat pe coordonatele parabolice ale repulsiei de urît și a lui „homo faber” pe care-l încarnase.

Seriozitatea voită a celor expuse nu împiedică adesea pe autor să caricaturizeze burlesc, ca-n Honore paumier, printrje rînduri,, personaje dintre care îl amintim numai pe Al. Chibici-Jievneanu.



Jacques byck: „studii și articole”*)

Volumul de „Studii și articole” care, prin grija pioasă a unui coleg — acad. Al. Graur — și a unor foști elevi ai lui J. Byck, azi cercetători apreciați (Florica Dimitrescu, îngrijitoarea ediției și semnatară unui pertinent studiu introductiv, și Mihai Nasta), oferă o imagine amplă asupra activității valoroase desfășurată cu generozitate de competentul filolog și lingvist timp de aproape patru decenii.

O succintă dar caldă evocare a omului, cu nobile calități sufletești, cu virtuți și scrupule filologice rar întâlnite, este cu atât mai binevenită din partea unui cvasi-congener, ca Al. Graur: „Niciodată nu socotea că a cercetat destul o temă și totdeauna avea impresia că mai este ceva de controlat (...) Colegii lui îi smulgeau cu sila manuscrisele lucrărilor încheiate pentru a le da la tipar”. Cuvintele citate mai sus, atât de definitive pentru personalitatea lui J. Byck, explică în mare măsură sumarul relativ redus al acestui volum postum, care întrunește totuși lucrările esențiale, chibzuite, pline de sugestii și adânci învățăminte științifice ale fostului profesor la Universitatea din București. Spunând acestea, mă refer deopotrivă la lucrările de filologie, la cele despre limba literară, la cele de lingvistică „pură”, de gramatică, de pildă.

Discursiv, dar nu pînă la duritatea științifică glacial savantă, pe care o descoperim adesea în lucrări de asemenea natură, J. Byck ne conduce, de pildă, în specificul și diversitatea

repetiției românești. Clasificarea, aparent didactică (repetiția *imediată*, repetiția la *distanță*, repetiția cu *elipsă*, repetiția *subiectivă*, *obiectivă*) este însoțită de comentariul cel mai concis posibil și totodată „plastic”, grație exemplilor date. Încît, stilisticianul care pornește la analiza unui asemenea procedeu sintactic în opera unui scriitor oarecare, nu se poate despărți de compartimentarea propusă de Byck; chiar în fața unor cazuri total inedite, va porni, în mare, de la sugestiile acestui studiu, de o mare claritate. Dar, mi se pare că la această valoroasă calitate — expunere limpede, bine motivată, a fiecărui fapt — se adaugă deopotrivă tonul de mare temperanță al argumentării. Chiar cînd se află în miezul investigării unor elemente cu totul inedite, departe de a avea aerul de descoperire zgomotoasă, cercetătorul păstrează o atitudine de elevată modestie științifică și își impune opiniile cu acel calm desăvîrșit care convinge întotdeauna. Mă gîndesc, de pildă, la pledoaria profesorului în favoarea etimologiei lui *de loc* (negație) din *de leac*. O serie bogată de exemple și situații comparatiste în diverse limbi (latină, spaniolă, portugheză, chiar germană) sînt aduse pentru a dovedi că *de loc* a avut în limba română un sens *locativ* și altul *temporal*, sensul de negație apărînd într-o epocă destul de îndepărtată dar dintr-o cu totul altă expresie, ignorată mai înainte de lingviști, și anume: din *de leac*. Argumentarea lui Byck oîștigă chiar adeviziunea cititorului mai puțin avizat.

Generoase în sugestii estetic-stilistice mi se par studiile de filologie ale lui J. Byck; mă gîndesc mai ales la studiul „Editarea științifică a clasicilor literaturii române și studiul filozofiei”, la concluziile pertinente cuprinse în rîndurile acesteia, de o foarte vie actualitate. În afară de ideea, adînc subliniată, a deosebitei pregătiri filologice necesară unui editor contemporan al operelor clasicilor noștri, sugestia „atacării” colective a unui asemenea nobil dar divers și dificil travaliu,

*) Ed. Academiei, 1967.

invită — cred — la mai multă reflecție pentru moment ca și pentru viitor. Că, mai ales, în anumite cazuri, munca de editare critică, științifică, nici nu poate fi concepută altfel, o dovedește cu prisosință exemplul dat de Byck, privind editarea critică integrală a operei lui B. P. Hasdeu, proiect care continuă să rămână un deziderat.

Nu putem uita, în cadrul acestor succinte note, valoarea articolelor lui J. Byck *despre limba noastră literară* (I, II), adevărate mostre de aplicabilitate a analizei lingvistice la domeniul artei literare și nici disocie-

rile foarte înțelepte din micro-studiul final „*Despre stilul scriitorilor*”. În toate aceste înseninări, stilisticianul poate găsi o sumă întreagă de îndrumări, un mănunchi de sugestii multiple pentru analiza tehnicii operei literare.

În sfârșit, omagiind omul și activitatea lui, nu putem uita că stilul științific al lui J. Byck a atins deoseiri — chiar în peisajul unor curente demonstrații „tehnice” — aceea limpezime pe care ți-o dă un tezaur de cunoștințe, acumulat cu pasiune o viață întreagă și stăpînit mereu cu pondere, bonomie și seninătate.

GEORGE TIMCU



**ovidiu bîrlea:
„povestirile lui creangă”*)**

Creangă reprezintă și astăzi după aproape o sută de ani de la apariția primelor sale scrieri același mister — probabil incredibil ce simplu — pe care încercăm să ni-l explicăm la fiecare lectură. Cîtim tot ce s-a scris despre opera sa, constatăm că se mai scrie încă și nu știm de ce avem mereu impresia că nu am putut spune nimic exact despre Creangă, autorul tuturor vîrstelor și al tuturor nivelelor intelectuale. Trecînd peste articolele festive și entuziaste lipsite de interes după comemorarea care le-a provocat, sîntem sortiți parcă în mod fatal să nu putem fi mulțumiți nici cu ce s-a scris și s-a acceptat de atîta vreme și ne reîntorcem cumînți și docili

*) E.P.L., 1967.

la paginile vrăjitorului din Humulești pentru a găsi acolo, și poate pentru a pricepe ceea ce, de fapt, ne place că nu se poate explica și înțelege pe deplin.

Ce e, totuși, Creangă? Istoricii literari, criticii, esteții s-au întrecut în a deschide fiecare — sau a încerca s-o facă — porți spre această lume absolut particulară. Și parcă de fiecare dată ni s-a relevat altceva. Creangă rămîne unul dintre autorii cei mai discutați și probabil unul dintre cei mai simpli. Dar de cea mai esențială simplitate, cea la care se ajunge cel mai greu după infinite decantări și sublimări. El e un produs de sinteză, generat din limpidități folclorice, dar destinat — și realizat — unei finalități de subtil rafinament. El se divulgă mult mai greu decît le place unora să creadă. Cel mai energic gest de înălțurare a unor clișee de interpretare a fost indiscutabil cel al lui George Călinescu. Dar, ca în cazul oricărei opere de mare valoare, se pot face și în continuare tentative și ele sînt oricînd binevenite, chiar dacă nu acceptăm întotdeauna noile puncte de vedere.

Ce aduce nou cartea lui Ovidiu Bîrlea? Dificil de enunțat laconic acest lucru, dar pentru început vom spune că avem de-a face cu lucrarea unui cercetător, scrisă cu meti-

culoizitate, ce impresionează în primul rînd prin întinsa și, aș zice, exhaustiva documentare. E impresionantă munca ce a stat la baza acestui studiu vast. Autorul e în primul rînd un folclorist și apoi un istoric sau un critic literar. De aici trebuie pornit la judecarea acestui volum. Datele oferite sînt aproape imposibil de verificat. Ar trebui un timp cel puțin egal (presupunând că am fi tot folcloriști) cu cel cheltuit de autor, pentru a controla autenticitatea lor, așa că nu avem decît să-l credem pe cuvînt pe autor. Care e metoda sa? O intuim din prefață. Ovidiu Bîrlea reproșează celor care au scris până acum despre Creangă că nu au urmărit literatura sa în inspirația ei folclorică. Sub această rezervă el inventariază succint contribuțiile anterioare pe toată filiera lor: Aron Densușianu, Theodor Speranția, Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu, Jean Boutiere, George Călinescu, Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Și pe parcursul studiului autorul nu pierde nici un prilej de a polemiza — uneori violent — cu unul sau altui, dintre predecesori — fie ei iluștri ca George Călinescu — făcînd observația la care subscriem parțial, că s-a scris mult, dar comemorativ. E de fapt aici o operațiune de curățire a terenului pentru a porni cercetarea de la punctul zero. Se poate sesiza o năzuință secretă dacă nu de a desființa, cel puțin de a minimaliza ce s-a scris pînă acum. Evident, nu tot ce s-a spus poate fi acceptat integral, sau poate nu s-a spus totul, dar de aici și pînă la a nega aproape în întregime predecesorii e o distanță apreciabilă.

Acestea sînt premisele studiului. În prima parte — „Fondul folcloric” — sîntem literalmente uluiți de proporțiile ariei de investigație a autorului. Surprinde neplăcut în această parte a studiului absența considerațiilor estetice. Folcloristul este aici statistician, fără a fi dublat de criticul literar. Comparațiile se limi-

tează la elementele fabulației, pînă la detalii insignifiante. Iată cum o calitate — perfectă documentare — se poate prelungi în apusul său. Această lucrare se adresează cu precădere specialiștilor, fiind un util instrument de cercetare.

În capitolul „Procedee folclorice de creație”, autorul formulează opinii substanțiale, care chiar dacă nu sînt noi, au de fiecare dată o solidă bază exemplificatoare. Întîlnim aici opinii acceptate: schematismul personajelor — separarea tranșantă, folclorică, alb-negru — optica naivă a autorului, homerismul său, verbozitatea, etc., etc. Aici se poate semnală o inconsecvență. Dacă la începutul cărții sale Ovidiu Bîrlea polemizează cu predecesorii săi întru cercetarea lui Creangă, acum pe rînd acceptă opiniile acestora, adoptîndu-le ca bază de discuție. Astfel, cîteva paragrafe încep cu: „S-a scris despre înclinarea spre homeric...”; „S-a remarcat la Creangă plăcerea vizibilă pentru curente...”; „Critica literară a relevat...” și pe rînd aceste observații sînt argumentate prin abundența exemplurilor. Eru-diția folclorică — este calculat pînă și cîte proverbe și zicători revin pe pagină în opera lui Creangă — este dublată de cea strict filologică. Astfel este studiată gramatica limbii, se analizează utilizarea conjuncțiilor *și*, *cu*, a adverbului *ba* etc. etc.

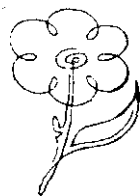
Parcurgînd cartea, impresia generală a lectorului e cea de seriozitate și probitate profesională pînă la scrupulozitate. Prudent în aprecieri, autorul nu se hazardează în apropieri sau comparații riscante cu literatura universală — ele există, dar sînt enunțate doar — circumspect ca orice cercetător meticolos, acceptă greu o teză și o face abia ulterior unei verificări bazate pe numeroase probe. Studiul lui Ovidiu Bîrlea nu relevă puncte de vedere surprinzătoare — se mai pot ele găsi oare? — asupra operei lui Creangă, dar va rămîne un cumul prețios de date și argumentări solide de teze, indiferent de nouitatea lor.

REMUS LUGA



Papp Ferenc :

„omul eborît pe pămînt" *)



Papp Ferenc, deși tânăr încă, se situează, în special prin cărțile scrise în ultimii 7-8 ani, printre cei mai reprezentativi prozatori maghiari din țara noastră. Debutază curînd după eliberare cu povestiri, schițe și romane inspirate din lumea muncitorilor de fabrică și a intelectualității. Cărțile lui de început se remarcă doar printr-o autentică cunoaștere a realității sociale explorate, purtînd aproape toate neajunsurile inerente căutării unui stil propriu, precum și deficiențele cunoscute ale momentului literar respectiv. Curînd, Papp Ferenc, în ciuda unei primiri favorabile din partea criticii, renunță la epica pur descriptivă, exterioară, de cazuri, de „simple” întâmplări, și abordează epica sintezelor, în care desfășurarea unei acțiuni e rezultanta analizei aprofundate a fenomenului social, a dialecticii relațiilor, abordează problematica etică, studiul de caracter ieșind, în prim plan, viața fiind căutată nu în spectacol, „din afară”, ci studiată „din interior”, fiecare destin demonstrînd o filozofie de viață.

Cu ultima dintre cărțile sale, recent tradusă în românește, „Omul eborît pe pămînt”, Papp Ferenc atinge, cred, deplina maturitate artistică și de concepție asupra vieții, minuind cu maximă siguranță ceea ce se cheamă „uneltele artistice” respective, arătîndu-se ca întotdeauna preocupat de problemele grave, profunde ale existenței omului contemporan al societății noastre. Renunțînd la urmărirea tipului „reprezentativ” (în realitate schematic) și de asemenea la *cazul așa-zis* „car'aote-

ristic”, el și-a descoperit formula proprie; preocupat, acum, mai puțin de stil și expresie, ci în primul rînd de ceea ce e de comunicat, reușește o imagine de surprinzătoare limpezime, aș zice clasică, prin precizie și semnificație.

„Omul eborît pe pămînt”, Szorád Bela, pilot, e trecut în rezervă drept sancțiune pentru o gravă încălcare a disciplinei într-un exercițiu de zbor; ajuns *pe pămînt*, nu-și mai găsește locul. Nu este ceea ce se cheamă un inadapabil, ci unul care și-a greșit calculele despre propriile-i dimensiuni morale și intelectuale, e unul dintre nu prea puținii inși care n-au ajuns să știe cît pot, cît reprezintă și ce pretenții își pot permite justificat. Viața a fost darnică față de ei, succesele obținute n-au fost *plătite* cu cine știe ce eforturi și, într-un moment greu, dezechilibrul devine de neevitat. Autorul nu împinge lucrurile la dezastru. Nefericirea nu-i violentă. În schimb, măcinarea interioară de lungă durată are darul de a clarifica măcar o situație. „Căderea” lui Bela, în cazul dat un adulter, pentru sine nici măcar nu reprezintă o *dragoste*; el s-a lăsat implicat mai curînd prin firea lui „aventuroasă” și un nejustificat, — real însă și chinuitor „plictis” în munca încredințată — decît în urma unei „atracții” adevărate. În final, se pare, Szorád își dă seama că nu se poate trăi „la întîmplare”, că viața își are rigorile ei, nu numai decît impuse din exterior, că fericirea nu-i o problemă simplă și nu o meriți doar prin simplul fapt al existenței tale și al eventualelor calități de care dispui ca persoană. E o clarificare chinuită. În ultimele pagini, ea încă nu este obținută. E numai o tendință și o necesitate.

Ideea cărții însă se impune. Omul nu se poate sustrage legilor vieții *de pe pămînt*, fără să riște propria sa nefericire și nefericirea celor oare i-au acordat încrederea.

O notă bună pentru traducător (N. Crișan), care a realizat o versiune românească la nivelul originalului. Ne-a dat un text cursiv, în care nu te împiedici, ci îl citești cu reală plăcere.

*) E.P.L., 1967.



ben corlaciū :
„moartea lîngă cer" *)

Ceea ce a putut părea unor croniciari că este roman liric, iar altora povestire alegorică a unor obsesii, îmi pare că se înrudește mai degrabă cu formula jurnalului interior. Eroul narațiunii și prietenul său Arthur Rouget, un fel de alter-ego al primului, parcurg în mod paroxistic o existență în care nu absurdul unor întâmplări sau tensiunea în care ele se consumă ne interesează, ci înțelesul cu care autorul dorește să le investească rătăcirile. Rezultă pînă la urmă o aventură existențială în stil sartrian, probabil prima de acest fel din literatura noastră, căreia nu-i lipsesc nici atributele literaturii de ficțiune și nici cele ale metaforei filozofice. Dar dacă detaliul biografic este de la un punct neverosimil și minat de patosul contestației, nici localizările memorialistice ale fanteziei scriitoricești nu dau prea multă satisfacție. Nu știm exact ce a scontat autorul: să mențină un echilibru între cele două tendințe sau, mai degrabă, printr-o viziune întoarsă despre lumea fenomenală, să redacteze o confesiune. Dacă optăm pentru prima ipoteză, să spunem că echilibrul rămîne precar, dacă ne stabilim la a doua, confesiunea se dezice oarecum de sarcinile ei datorită procedurii aplicat: amalgam de notații în care fondul de trăire și evenimentul închipuit își dispută egal de curios și de contradictoriu rolul.

Și totuși „Moartea lîngă cer" este un bun experiment ce merita a fi făcut, chiar dacă rezultatele nu sînt

*) E.P.L., 1967.

încă cele așteptate. Cu o fabulă neobișnuită, ezitățile în tratare sînt admise. Ben Corlaciū a reluat în noua variantă un text pe care l-a publicat în 1946 și l-a revăzut în spiritul reclamat de epica aparențelor senzaționale. Tradiția acestei maniere este dintre cele mai ilustre, dar de astă dată proiecția onirică e străvezie, actele personajelor n-au a cel elocvent aer metafizic care subordonează totul unei mirifice transcendențe.

Și totuși „Moartea lîngă cer" adaugă o culoare inedită peisajului prozei noastre contemporane. Dacă nu prin siguranța cu care ilustrează estetic simbolul propus: aspirația conștiinței individuale spre absolut (moartea pe Himalaya fiind, neîndoelnic, expresia acestei ispite a infinitului) dar prin intensitatea cu care încearcă să schițeze universul lăuntric al eroului său neliniștit și atît de idealist. În fond, nevoia acestuia de puritate, de devoțiune în prietenie, de iubire și de... tihnă este de natură să capete o rezonanță creatoare dacă — fie și simbolic — personajul pleacă, în pustiul de piatră și gheață al celor mai înalți munți din lume, spre a le găsi. În contrast cu mediul degradat el închipuie, prin zbuciumul său, o nostalgie după ordinea primordială și frumosul afectiv. Dezgustul de tot ce le limitează zborul spre înalt conferă eroilor o nobleță plină de farmec cînd fuga lor dintr-un loc în altul e motivată nu de capriciul unor suflete exilate ci de nevoia de a-și găsi un loc sub soare. Condiția sub-umană în care sînt constrînși să trăiască le determină la propriu și la figurat mutațiile fizice și morale. Dar mai e la mijloc și spaima de civilizația opresivă care naște un exacerbat instinct al dedublării, încît putem spune că Ben Corlaciū a realizat prin vehemența demonstrației o narațiune foarte sugestivă.

Nuvela lud Corlaciū mai prilejuiește, prin aparența ei picarescă, un cîștig. Este de ordinul pitorescului. Fiindcă dacă n-a fost cu puțință să se asigure o fuziune compozițională între planul ideatic (prea prins în

concretul exemplificărilor), și planul imaginației, autorul ne-a făcut dovada unei certe înzestrări: umorul. Un umor amar, învecinat cu aluzia sardonică și explozia sarcastică. Cu ajutorul lui crizele de mizantropie,

lacunele stărilor psihice morbide, cruzimea și imensa naivitate, toate sfârșesc prin a nu-l șoca pe cititor, dispus să le primească și să le urmărească fără febrilitate nepotrivită, dar și fără vane pretenții speculative.

FLORIN MUGUR



**grigore arbore:
„exodul”)**

Este cartea, echilibrată și împlinită, a unei stări poetice: o stare de neliniște, de căutare a păcii și a seninătății. Totul „plutește”, „licăre”, „se dizolvă”; autorul pleacă în „vagi călătorii”, „veșnic pierdut sub vîsla vîntului”, în timp ce prin văzduh „se nălucesc lungi filfiri de aur” și răsună „un plîns în arbori, o șoaptă dezlinată”. El dorește liniștea, o liniște „din alte ere”, „tainică”, „absolută”, asemeni cu un vast „imperiu al somnului”. Invocă mereu somnul, „un somn trecut pe lingă reverii”, un „somn al zăpezilor”, ba chiar și un „somn al vijeliilor”, alăturare de cuvinte aparent paradoxală. Poetul vrea să i se dăruie o pace a „visării noptatice”; rugăciunea e ascultată și marile neliniști se potolesc; o clipă, „viscolește tandru”: „*Bucium de toamnă răsune pe veci pe deasupra / Faunei duse undeva în berbeculele sudului, I Astăzi cînd singele-n noi arde lunecos peste stingerea / Albelor ape. II Cadă amurgul mereu în derivă peste pleoapele tale / Murmure dulci de zăpezi răstignind peste lume, I Noaptea, cînd crucea polară*

abia se mai stinge sub vîntul / Tînăr al zorilor”.

Pornind, de obicei, de la o senzație precisă, consemnată cu decizie, poemele se ramifică pe parcurs, cuprinse de o șovăială nedeslușit-acriană, și sfârșesc într-un foșnet insinuant. Poetul se cunoaște bine și își cultivă însușirile, fără stîngăcii de debutant, păstrîndu-și conștient o sintaxă aparte, cu fraze lungi și egale, lipsite de accent, destrămîndu-se în murmure muzicale.

Nu lipsesc din volum imaginile „tari”, unele chiar frapante: „*Și șapte zile viscolul va sta din nou și vulpile J Vor îngheța urlînd spre mare*”; iată și o biserică „*îngropată pîn-la umeri în pârîni*” ori tauri „*înverziji de primăvară*”. Meritul principal al poetului mi se pare a-oela că a știut să încadreze aceste metafore în atmosfera generală, în așa fel încît ele întăresc liniile Subterane de forță ale poemelor, împiedicîndu-le (nu întotdeauna) să se dilueze și dăruindu-le relief. Tocmai această vigoare a reveriei este nota distinctivă a poetului. Iar cele mai izbutite poezii din volum — și cele mai personale — nu sînt nici acelea exclusiv nostalgice, frumoase desigur (sau chiar foarte frumoase, ca solemana „*Pax autumnalis*”) și nici puținele poezii de concepție, enunțative, în care, ca în „*Statuia*”, apar retorici „*bărbați de piatră*”, iar atmosfera se schimbă brusc, — ci tocmai poeziile („*Epistola I*”, „*Pîriul*”, „*Ascunsă-n calma boare...*”, „*Egală cu fiecare*”, „*Poarta*”) în care imaginile puternice și aspirația spre liniște se cumpănesc fericit. Aci, „*regele Lys*” trece într-un mod aparte pe căile sale, și anume „*ucigător și blind*”, în timp ce „*pacea fierbe*” în arbori. Se în-

*) Colecția „*Lucafărul*”, E.P.L., 1967.

cărți noi

149

tîmplă această îmbinare îndeosebi în versurile de dragoste, de un sobru și reținut patetism. „Ora pro me in solitudine, Ana j noaptea afară-i confuză, nimic nu se vede, / linii de aur scriu pe cer drumul vieții, lupii J în lună își ascultă urletele”. Remarcabile prin aceeași aspirație spre liniște, rostită fără edulcorări, sînt și poeziile descriptive pictînd, într-o lumină vînată, amenințătoare, peisaje de iarnă : „In sine însuși s-a închis pîriul / de ani întregi sub vatra salului trecînd” Sau : „Iată, acum I vilvătăile s-au stins și o ușoară muștrare / mai licăre doar în ușa tăcută, a casei. Somn al zăpezilor, I somn al vijeliilor, priveghez J firul tău alb să nu-mi rupă / depărtarea de copilărie”. Poetul pare să spună lucruri de mare însemnătate, dar la încercarea de a preciza ce anume spune, înțelesul cuvintelor rămîne încețoșat (somnul zăpezilor — un fir alb care nu trebuie să rupă depărtarea poetului de copilărie...)

și biruie, în schimb, legănarea melodioasă, incantatorie, a cuvintelor (ca în unele poezii de A. E. Baconsky). Ciudat lucru, „filozofarea” aburoasă, incertă, îl prinde pe poet (ea convertindu-se ușor într-o muzică discretă cu ton elegiac), în timp ce ideile clare și juste (rostite uneori pe un ton festiv) sînt lipsite de rezonanțe mai profunde.

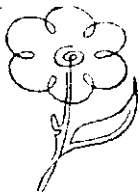
Un vers răsleț, rupt din context și căpătînd, deci, un înțeles nou, pare să contureze cu precizie stadiul actual în care se găsește poezia lui Grigore Arbore. „Tristețea mea e că nu pot să stărui” — spune poetul. E adevărat, există în acest cuceritor cîntec de început, fără note false, o anumită lipsă de pregnanță a imaginii, iar traiectoria poemelor e cîteodată nedeslușită. Rămîne însă și stăruie melodia pe care o întonează „sunînd confuz, un corn”, melodie sinceră și tulburătoare.

RODICA OPRESCU



Sorin titel :

„valsuri nobile și sentimentale” *)



Cu „Valsuri nobile și sentimentale” Sorin Titel îi descoperă cititorului pe prozatorul-poet aplecat cu duioșie și înțelegere asupra unor momente ale vieții în care un ochi nepătrunzător nu ar afla nimic deosebit.

Cartea emoționează sincer, determinîndu-te să întorci de multe ori

*) E.P.L., 1967.

oglindea vieții spre trecut, și aceasta pentru că autorul nu recurge la descriere sau evocare patetică, ci lasă fluxul memoriei sale retrospective să aducă în prim-plan fragmente de realitate atît de vii și de firesc prezentate, încît ai crede că ai fost cîndva martorul lor.

În schița *Vară cu ochii închiși*, urmărîm cu compasiune durerea nemărturisită a bătrînei senile, condamnată de ingrata ei maladie psihică să stea închisă sub o cadă, în mijlocul curții, în dogoarea neiertătoare a soarelui. „Acum stă sub cada de sub păr, iar perele, putrede de coapte, cad — parcă în bătaie de joc — chiar pe cada sub care stă ea, se sparg de coapte ce sînt de scîndurile căzii, iar mustul lor dulce se prelinge și ajunge la colțurile gurii. Ea îl lînge cu vîrfurile limbii”.

Episodul acesta zguduitor și degradant este prezentat intenționat în treacăt, fără a lăsa impresia că a vrut să concentreze întreaga acțiune

a schiței în jurul lui, și aceasta pentru a evita efectele melodramatice.

Farmecul adolescenței continuă să-l stăpânească pe autor, lăsând imaginația să privească retrospectiv vârsta viselor și a iubirii, — iar memoria sa afectivă dă frâu liber poeziei și regretelor înnăbușite.

Eroii schițelor *Stîngăcie*, *Trei tineri pe malul lacului*, *Vîrstele și marea*, *Soare pentru fiecare* sînt^ toți adolescenți, unii mîngîind cu stîngăcie obrazul catifelat al unei fete, alții sperîindu-se de prima iubire, unii savurînd cu gravitate primul fum de țigară, convinși că prin aceasta încheie un drum și fac primul pas spre alt drum, alții închizînd într-o clasă amintirea tulburătoare a primei idile de vacanță.

Schița *Soare pentru fiecare*, de altfel cea mai izbutită din volum, lasă să răsune în sufletul cititorului „valsurile nobile și sentimentale” ale adolescenței, transmite cititorului înțelegerea că „pînă la urmă orice vară rămîne într-un fel veșnică și că ea e datoare să păstreze totul”.

Schița conține un simbur din poezia pură a primelor iubiri, simți în cea ceva din zborul blind al zefirului tinereții, adiind din zarzării în floare ai lui Ionel Teodoreanu. De pe plaja tristă în prag de toamnă, soarele se mută melancolic în am-

bianța unei școli oe-și așteaptă oaspeții. Primii doi sosesc pentru a-și lua aici rămas bun de la vară, vacanță, și de la prima idilă care pentru eroul nostru a apărut ca „un joc frumos, o mare bucurie și o dorință de a păstra totul, de a nu risipi nimic : ploaia cu soare și siguranța că totul ne aparține •— atît ploaia cît și soarele”.

Schița dă viață adolescenței, lăsând imaginația să se întoarcă nostalgic spre trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat, cînd în prag de toamnă fiecare din noi „ar fi vrut să vopsească frunzele toamnei cu vopsea verde, la fel ca eroii din cartierele copilăriei”, spre lumea în care „zborurile rămăneau zboruri, iar aripile nu se rupeau niciodată”.

Trecînd peste unele scăderi de conținut sau formă, caracteristicile schițelor *Somnul Doreai* (didactică și banală relatare a nefericirii unei fete frumoase dar leneșe, care își trăiește viața dormitînd și care sfârșește prin a fi părăsită de tînărul și harnicul său logodnic), *Convorbire telefonică* (neseemnificativă și prelungită inutil), volumul *Valsuri nobile și sentimentale*, chiar dacă nu consacră, atrage atenția asupra unui prozator de sub pana căruia se pot aștepta rînduri din ce în ce mai pătrunse de maturitate.

Contemporanul" nr. 45 /1967

Un număr bogat, din care s-ar putea semnala multe contribuții; ne mărginim la câteva. Ov. S. Crohmălniceanu analizează cu puterea sa sintetică zguduitorul roman al lui Al. Șiperco : „Cîndva niște oameni”, carte despre care s-a scris atît de puțin în raport cu însemnătatea sa. Criticul subliniază teribila intensitate tragică a unor situații ambigui, în care eroii se luptau nu numai împotriva unui dușman infinit mai puternic, crud și șiret, dar și cu ei înșiși, cu acea parte prea omenească, șovăelnică în fața sacrificiului suprem. Cîndva, niște oameni, s-au dăruit măreței cauze comuniste, jertfindu-și iubirile, prietenii, viața și, dacă a fost nevoie, onoarea chiar, pentru a grăbi biruința lumii visate. Spre a ajuta ca posteritatea, scrie Crohmălniceanu, să-i înțeleagă cu adevărat, a scris Alexandru Șiperco cartea... Ținta scriitorului, adaugă criticul, a fost să înfățișeze fapte și situații reale cu o valoare documentară. Aici interesează afirmă Crohmălniceanu, experiența de viață suspusă reflecției sub nuditățile ei dramatică, o imagine demitizată, de înspăimîntătoare concretețe. O situație socială și psihologică, adică o condiție umană absolut inedită, continuă Crohmălniceanu, fac să se conjuge solidaritatea frățească și cea mai teribilă asprime. Al. Șiperco arată cum condițiile neobișnuite fac să se amestece, uneori, prudența eficientă cu lovitura perfidă. Înaintînd printre capcane abile, eroii se lasă uneori pradă suspiciunii față de ai lor, din teama de provocări bine regizate de dușmani. A-ți păstra puritatea morală, demonstrează Ov. S. Crohmălniceanu, a distinge între o părere cinstită și începutul unei trădări, a-ți păstra luciditatea în asemenea condiții dureroase și echivoce, iată o

luptă demitizată dar măreață. Adevărul nu răpește nimic eroismului autentic, dimpotrivă, abia el e în stare să-i dea reala semnificație.

Articolul lui Dan Zamfirescu se înscrie într-o preocupare frecventă, definirea specificului național. Titlul e sugestiv: „Tradiția ca durată a culturii și istoriei naționale”. Tradiția ar fi „nevoia de a comunica cu tot ceea ce, de-a lungul generațiilor și secolelor, a fost acumulat în acel tezaur intelectual, moral și artistic național, care asigură dezvoltarea organică, prestigiul și conștiința de sine a unei culturi”. Iar, mai departe, Dan Zamfirescu precizează : „Tradiție — înseamnă tot acest univers de valori (...) țișnit în decurs de secole din adîncurile geniului creator și ale structurii morale a poporului respectiv și alcătuit, de-a supra capului fiecăruia, un cer înstelat spre care-și ridică ochii din cînd în cînd, și a cărui prezență o simte în fiecare clipă”. Deci, tradiția națională ar reprezenta „o dimensiune interioară”, o durată. Au existat, explică Dan Zamfirescu, rațiuni privilegiate dar și multe altele „cărora înhprejurarile istorice le-au croit un destin dramatic”. Și cultura noastră, cunoscînd vitregiile istoriei, le-a înfrînt, crescînd în salturi bruște, recuperatoare, între două cataclisme. „Istoria națională a poporului român, conchide Dan Zamfirescu, este un roman dramatic și optimist, ce-și dobîndește în zilele noastre reflexe și semnificații universale...”

Încîntătoare, ca totdeauna, eseistul lui Al. Paleologu, ce-și notează acum, la rubrica Meridiane, observațiile despre „Literatura polițistă” : „Romanul polițist satisface o anume sete naivă de romanesc căreia în trecut i-au corespuns, după spiritul, sensibilitatea și moda diferitelor

epic'i, romanul cavaleresc, romanul pastoral, romanul picaresc și romanul libertin". E vorba, deci, de o tradiție cu modificări, o valență chiar a cititorului de romane. Cu eleganta lui stilistică atât de firească, Al. Paleologu deduce, din spiritul romanelor cavalerești — eroismul, slujirea binelui, din cel picaresc —

* o experiență umană pragmatica, o dibăcie de mari resurse. Totuși, de ce, se întreabă autorul, romanul polițist (în forma lui cunoscută) nu apare „decît către jumătatea veacului trecut?” Pe de o parte, el se dezvoltă o dată cu presa de mare tiraj, pe de alta, instrucția judecătorească ținea încă de procesul cu vrăjitoare, nu căpătase metoda rece, modernă, ce a produs detectivul cu inteligență deductivă și răceală asociativă ce-l caracterizează pe eroul acestei specii. „Literatura polițistă e de origine romantică, observă Al. Paleologu, prin Hugo, Balzac și Dickens ocazul intră în literatură cu mare alai și acompania-

ment de cazuistică judiciară ; apariția criminologiei ca știință e congenitală cu acest fenomen". Numai că romantismul romanului polițist e rece, cazuistic și empiric, fără patosul declamator al romantismului ca atare. O disociație fină îndepărtează romanul de spionaj fiindcă aici, personajul, dispunînd de „toate pirotehnile și aparatura" aproape fantastică, e lipsit, chiar prin mijloacele sale excepționale, de însușirile morale ce caracterizează eroii romanelor polițiste sau cavalerești.

Interesantă asociația dintre romanul picaresc, apărut întîi în Spania (ocupată secole de Mauri) și „Halima", picaresc avant-la-lettre, „în versiune islamică", ca și asociația dintre „Don Quijote" (care parodiind romanul picaresc e cel mai frumos specimen al genului) și „O mie și una de nopți". Am admirat încă o dată eleganța firească a unei alese minți și a unui stil pe care nu l-am mai întîlnit de la Paul Zarifopol încoace.

e. p. g.

„lașul literar" nr. <M0/1967

În acest număr al revistei, Adrian Marino publică un fertil articol în controversata idee a structuralismului. Clarității și bogatei informații, criticul îi adaugă un punct de vedere propriu ce nu se încadrează nici în Nu-ul, nici în Da-ul, simpliste, cu care, de obicei, se întîmpină noua metodă de investigare critică. Tocmai atitudinea originală conferă interes articolului lui A. Marino ce, pentru a fi bine înțeles, trebuie completat cu studiul publicat în Contemporanul (nr. 45/1967) în care se exprimă o privire largă asupra obiectivelor criticii literare. Pentru Adrian Marino, termenul de struc-

tură e pluricentener și, prin el, „avem de a face cu unul din cele mai răspîndite și verificate principii, deoarece el absoarbe în substanța sa o serie întregă de alte noțiuni", printre care unitate, formă, organism ș.a. Ideea e deci: „Numai un neinformant poate avea în fața noțiunii de structură (...) emoția ineditului". Deci, orice operă autentică formează un întreg, un tot, un ansamblu, idee veche, reanimată îndeosebi de gestaltismul modern, pentru care forma și structura fuzionează în planul organizărilor convergente. De asemeni, structura e ceea ce dă ansamblului unilate, consecvență, ordine

«i stabilitate, idee pentru care putem înrca, pe riul timpului, pînă la Aristotel. Totalitatea internă a operei asigură omogenitatea substanței artistice, fără de care construcția s-ar prăbuși. Închisă sau „deschisă”, opera e delimitată, conturată, constituind un univers omogen. De aici decurge conlucrarea intimă între ansamblu și detalii, subordonarea fragmentului : „Cine spune structură, spune relație funcțională între tot și parte”. Deci, totalitatea reprezintă o realitate calitativ distinctă, integratoare și formativă. Există o unitate centrală, afirmă A. Marino, regăsită în toate detaliile; numai întregul determină semnificația părților. Fragmentul se modifică în relație, trăiește în totalitate, „detaliile se cheamă unele pe altele, se atrag magnetic (...) se condiționează reciproc, în cadrul unității globale”. Pentru estetician, fragmentele relevă trăsăturile definitorii ale propriei sale structuri. De aceea, respingînd ideea că un episod ar putea avea propria sa structură, particulară, distinctă, Adrian Marino respinge estetic „pasajele nesudate, nefuncționale”, care „cad — evident — în afara structurii”, criticul acordă, așadar structurii forță coerentă, integratoare, activă, fiindcă „eficacitatea structurii stă în organicitatea, sudura și coerența părților componente”.

În cea de a doua parte a studiului său, Adrian Marino începe prin a pune accentul pe coeziunea interioară a operei, dat fiind că structura decurge organic dintr-un principiu genetic, arhetipic. După ce a urmărit cu bogăție de informare vechimea viziunii de structură, criticul face o distincție: „Trebuie însă arătat că structuraliștii actuali nu împrumută noțiunea de sistem din estetică sau din știința artei, ci din lingvistică, în speță de la Ferdinand de Saussure”. Care ar fi, deci, dezvoltările notabile ale structuraliștilor moderni? Coeziunii interne i se recunoaște „puterea latentă de a produce, coordona și integra elemente”, deci, prima obligație a criticii ar fi surprinderea sistemului latent, immanent, infuz, în manifestările sale. fi Constanta interioară ar echivala cu să

un model ce trebuie detectat sub diversitatea aspectelor. Acest model tinde să depersonalizeze, manifestîndu-se ascuns ca „sistem strîns, închis, bine articulat” ce nu lasă prea puțin loc spontaneității individuale. Valoarea operei ar sta, deci, după structuraliști, în stringența logicii imanente a sistemului, a modelului ascuns. De asemenea, pentru structuraliști, „nu componentii sînt însemnați, ci raporturile lor de interdependență, accentul deplasîndu-se de la ideea, pe aceea de reciprocitate și interacțiune. Critica structuralistă se va ocupa deci nu de valoare, ci de descifrarea relațiilor poziționale dintr-o structură dinamică. Toate elementele ar depinde de tot, fiind simultan sub și supraordonate, adică în interacțiune complexă. Preocuparea fundamentală va fi atunci aceea de a descoperi (...) modelul de funcționare”. A. Marino respinge obiecția lui J. P. Sartre după care structuralismul ar fi eleat, nu istoric, fiindcă, spune criticul, „constant nu este conținutul termenilor raportului, ci numai raportul însuși”. Structuralismul, subliniază A. Marino, implică neapărat viziunea pluralistă, dialectica trecerii particularului în general. Structurile, însă, nu se transformă unele în altele, nu sînt capabile de metamorfoză. Coordonarea părților componente este dată o dată pentru totdeauna. Evident, argumentarea lui Adrian Marino este mult mai nuanțată decît ne-o îngăduim a o rezuma aici. Structura este convergentă dar, dezinteresîndu-se de psihologie, se orientează spre ideea de sens, de semnificație; opera trimite către un înțeles, comunică un mesaj, ce nu poate fi descifrat decît în context, e deci interpretabil, plural. „În acest mod, scrie A. Marino, structura comunică ordinea sa lăuntrică, se propune ca inteligibilă, explică sau numai sugerează mecanismul său de funcționare, direcția în care ea se desfășoară efectiv, sau numai pare a voi să se desfășoare”. Concluzia esteticianului este „deschisă”, fără fanatisme facile; observînd schemele ordonatoare ale structuraliștilor, el reține caracterul lor gra-

dual : „ceea ce implică, firește, și o ierarhizare valorică, nu îndeajuns de subliniată : elementul fundamental, ultim, al structurii devine, cum este și firesc, semnificația. Structura ne proiectează într-o lume vastă de semnificații. Ea constituie câmpul unor posibilități de semnificații în

continuă devenire caleidoscopică și expansiune”. **Printre atâtea atitudini rigide (negative sau pozitive), atitudinea creatoare, critică, activă a lui Adrian Marino, merită a fi consemnată elogios.**

P-9-

„Toinis” nr. ii/1967

Un fapt îmbucurător în ultimul timp este inițiativa câtorva dintre revistele noastre de cultură de a încetăteni în paginile lor o rubrică consacrată problemelor de filozofie, lucru cu atât mai remarcabil cu cât nu puține dintre articolele sînt semnate de tineri cercetători.

Prezent din ce în ce mai regulat în paginile „Tonusului”, G. Vlăduțescu, reține atenția prin vastitatea cunoștințelor sale, prin diversitatea tematicii abordate, ca și prin caracterul personal al investigațiilor.

În numărul din noiembrie al revistei, G. Vlăduțescu publică un articol despre Sensul mitului lui Mircea Eliade asupra căruia ne oprim pentru a-l semnala ca pe o reală contribuție la discutarea gândirii celebrului cercetător al religiei.

Punctul de plecare stă în nuanța oarecum polemică pe care cercetările lui Eliade o au față de „ideea identificării mitului cu o fabulație”, efortul lui încercînd „să suspende opoziția artificială stabilită cu logosul și să descifreze în mitic, secrete sensuri revelatoare de adevăr”.

Pentru Eliade — „mitul este o realitate culturală extrem de complexă și pentru aceasta nu poate fi expeditată prin formule categorice simpliste și simplificatoare”. Cercetarea lui G. Vlăduțescu evidențiază, pe parcurs, nu numai valorile intrinseci ale mitului, așa cum apar ele cuprinse în scrierile lui Mircea Eliade,

dar și raporturile extrem de nuanțate pe care autorul Aspectelor mitului le descoperă între mit și alte forme ale spiritualității umane.

Analiza teoriilor lui Eliade sesizează și puncte vulnerabile, formulînd obiecții la adresa anumitor idei avansate în cuprinsul acestor teorii : „pentru Eliade mitul este adevărat numai ca istorie sacră”, sau faptul că „el, (Eliade n.n.) împărtășește, mi se pare, un anume apriorism de nuanță psihologistă în interpretarea genezei reprezentărilor religioase și de aceea nu se apleacă asupra apariției lor. M. Eliade se raportează la ele ca la fapte firești, date ale naturii umane. De aici și credința lui în permanența „COMPORTAMENTULUI” mitic...”

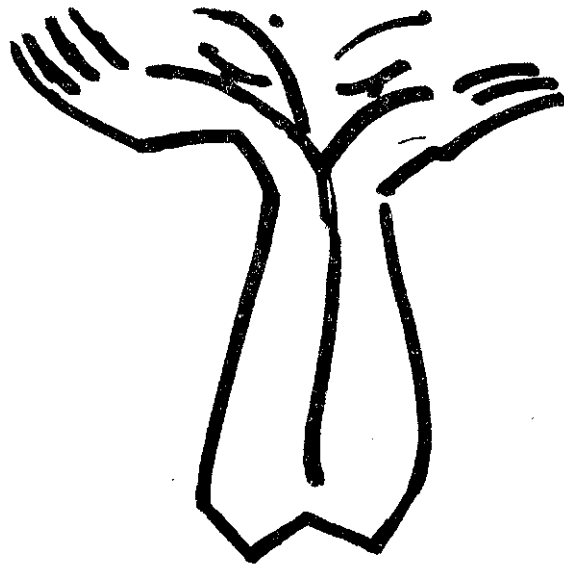
Singura obiecție pe care — personal — aș ridica-o articolului acesta (de fapt model de analiză și discuție) este o oarecare unilateralitate de perspectivă, venind din lipsa raportării cercetărilor lui Eliade la alte investigații contemporane asupra problematicii mitului (unele nume le pomenește însuși G. Vlăduțescu); de pildă, — vorbind despre ideea „din Aspects du mythe asupra „miturilor lumii moderne”, — o raportare la Mitologiile (și, mai precis, la ideile asupra acestor „mituri moderne”) ale lui Roland Barthes, ar fi fost de un real interes.

Dar, dincolo de aceste observații marginale, concluzia articolului se

impune cu necesitate ia capătul unei demonstrații riguroase și personale. „Dacă, adesea, argumentația pornește de la anumite prejudecăți, sau este condusă la încheieri inconsistente, nu înseamnă însă, că opera de istoriograf al religiei pe care M. Eliade a durat-o într-un timp ce depășește trei decenii, ar fi lipsită de interes și valoare. Dimpotrivă (...) ea repre-

zintă o contribuție de seamă la cunoașterea istoriei religilor, peste care nu poate trece — chiar pentru a i se opune sau a o consulta pentru documentare — nici un specialist și nu o poate ignora nici-un cititor cît de cît interesat de asemenea cercetări”.

Ș. C



„Vopîsî literaturi” nr. 10/1067

Privită într-o sinteză retrospectivă, dezvoltarea semicentenară a literaturii sovietice permite desprinderea unor determinante constante, care au imprimat și imprimă diversității sale o logică internă unitară. Una din aceste determinante este afirmarea umanismului militant generat de revoluție, asimilat organic și mereu înnoit de literatură. Însemnările lui Iuri Surovțev schițează, printr-o succintă retrospectivă istorico-literară, etapele evoluției umanismului militant și a conținutului său în literatura sovietică.

Cotitura istorică din Octombrie 1917 a marcat apariția „Omului epocii socialismului”, care „ca și „Omul Renașterii”, s-a impus în istoria umanismului. Un timp, noțiunea de „om nou” era o schematică însemnare de însușiri morale abstracte, rupte de practica istorică reală a oamenilor reali. Oamenii care au făcut revoluția și au ridicat apoi edificiul socialismului au creat premisele și cadrul transformării lor proprii, a acelei umanizări a împrejurărilor, despre care vorbea Marx, și care va permite omului să devină om nu numai în gândire și în conștiință, ci și în existența sa cotidiană. Cu această dimensiune nouă a omului făuritor de istorie nouă pentru întreaga umanitate și pentru sine, a deschis socialismul un capitol nou în istoria umanismului. Afirmarea sa în literatură a cerut însă timp.

Contactul literaturii cu tema revoluției a debutat cu receptarea prăbușirii vechiului edificiu social și mod de viață ce păreau eterne, ca un uriaș cataclism, ca o declanșare a unor forțe telurice, dar și ca o formidabilă explozie a energiei populare. Pentru poezia din primii ani de după Octombrie este caracteristică frecvența imaginii incendiului, vijeliei, furtunii și similitudinea simbolurilor și metaforelor este izbitoare la poeții ruși și armeni, ucrainieni

și uzbeki (Briusov și Ciarenț, Ticina și Aini, etc.). Literatura epocii este interesantă prin complexitatea și contradicțiile ei. „Stihiile” revoluției au provocat la unii scriitori teamă sau repulsie, la alții confuzie și derută; dar în același timp apare o literatură de o vigoare nouă, ale cărei eforturi, pe căi estetice și etice variate, converg spre discernerea factorilor care ordonează și organizează aceste „stihii”. Desigur, nici perspectivele vieții nu puteau căpăta atunci contururi definitive, iar în structura psihică a oamenilor care „făceau” istoria nu se definiseră încă trăsăturile noului.

Perioada anilor 20 nu a fost deloc idilică și criteriul „cine nu e cu noi, o contra noastră” a pătruns și în estetica și în etica timpului. Însă germenii aceluși umanism militant, căruia literatura sovietică i-a rămas credincioasă mereu, apar în operele cele mai bune ale vremii. În această perioadă și-au scris lucrările, care i-au consacrat pe plan mondial, Serafimovici și Babei, Vsevolod Ivanov și Neverov, Seifullina, Furmanov și alții. Deosebirile estetice și temperamentale, uneori chiar contrastele estetice (între Furmanov și Arlion Vasiolii, de ex.), îi unesc însă pe toți în jurul aceleași cauze comune a socialismului.

O parte a criticii timpului a fost nedreaptă cu o serie de scriitori. Nu a fost înțeles „Klim Samghin”, nici „Bine!” de Maiakovski, nici „Hoțul” sau „Soti” de Leonov, nici Bagrițki, nici Aseev.

« La începutul anilor 30, în literatura zisă a „cincinalelor”, începe să se precizeze structura psihică a omului noii epoci istorice, pentru care „creația” este sensul însuși al existenței, iar scopul ei — dezvoltarea aptitudinilor celor mai prețioase ale individului, conștient de răspunderea sa față de colectiv, față de istorie.

Industrializarea și colectivizarea au imprimat întregii vieți un ritm vijelios, care a avut implicații contradictorii și complicate în literatură. Vâlodia Safonov, eroul din „Și a fost ziua a doua” al lui Ehrenburg, care s-a înfundat în impasul confruntărilor insolubile dintre „furnal” și „statuia lui Venus”, „industrie” și „cultura sentimentală”, a exprimat destul de fidel confuziile ce puseseră stăpânire pe unii scriitori. Această perioadă a cunoscut, pe de altă parte, și o literatură care a alunecat spre o factologie tehnologistă extremă.

Însă marea literatură sovietică a anilor 30 nu a abandonat tema individului, investigarea adâncă a proceselor ce se petreceau în psihicul și intelectul oamenilor, atât al aceluia care se dăruiau operei de construcție socialistă, ca și al aceluia care nu se adaptau noului ritm al vieții, sau îi erau chiar ostili. Accentul se mută de la „transformarea omului însuși”. Levinson din „înfrângerea” (Fadeev), comisarul Klicikov din „Ceapaev” (Furmanov) anunță această mutație în afirmarea umanismului militant. O regăsim la Kateev în „Timp, înainte!”, în „Drumul spre ocean” al lui Leonev, în „Marele conveier” al lui Ilin, în „Ultimul din Udeghe” al lui Fadeev. Tensiunea ritmului, în viață și în muncă, tehnica și omul, zburciumul industrializării constituie atmosfera acestei literaturi. Dar o lectură atentă permite să se discearnă faptul că esența o constituie procesul dramatic al formării unei noi structuri interioare a omului angajat în opera de construcție socialistă. „Omul epocii socialiste” devenea o noțiune cu un conținut din ce în ce mai cuprinzător. Literatura a ajuns în pragul temei omului multilateral, cu un univers bogat de sentimente și trăiri.

Aceste tradiții ale anilor 30 au fost reluate și dezvoltate în ultimul deceniu, când literatura a devenit mai analitică, cu înclinații mai accentuate spre meditație asupra menirii omului în socialism, afirmându-și cu multă vigoare spiritul uma-

nist militant împotriva obtuzității, intoleranței, arbitrarului, birocrațismului — care încătușează libera dezvoltare a personalității. Valoarea omului, dezvoltarea individului, nestingerită de bariere artificiale, deschiderea unui drum cât mai larg pentru posibilitățile fiecăruia — sînt teme de meditație frecvente ale literaturii contemporane, pentru care individul a încetat să reprezinte un standard, un simplu șurub din marile mecanisme sociale. Iuhan Smuul ironizează termenul încetățenit în trecutul recent de „om sovietic simplu”, considerînd că „este unul din șabloanele cele mai răspîndite ale gazetăriei noastre, este dragostea redactorilor, e lumina pentru cititori. Găsim pentru fasole, mazăre, porumb și sfecla hibridă mult mai multe definiții și epitete decît pentru acest om. Nu înțeleg cînd a reușit el să devină simplu?” Pentru că omul în socialism trebuie să devină și devine o personalitate din ce în ce mai complexă, mai multilaterală și irepetabilă.

O problemă care, după părerea autorului, ar merita pusă în discuție, pentru că e cuprinsă în sfera problemei umanismului contemporan, este aceea a relației dintre „om și societate”. Multă vreme s-a considerat că, în socialism, această problemă nici nu există. În capitalism este inevitabil „conflictul”, iar în socialism este realizată „concordanța” intereselor individului cu ale societății, în principiu, e adevărat; problema se complică însă dacă e considerată în contextul practicii istorice. Ea există și în socialism, însă cu un conținut diferit, pentru că tipurile sociale și oamenii sînt diferiți față de capitalism. Existența problemei obligă la evaluarea diferențiată a gradului de răspundere a individului față de societate și, pe de altă parte, la o accentuare a răspunderii societății față de individ. Această răspundere reciprocă devine una din problemele centrale ale umanismului militant socialist în literatura sovietică de azi.

i. p.

„Neue Deutsche Hefte” octombrie 1967

** numărul din octombrie, revista berlineză publică noua piesă a lui Peter Weiss „Cîntec despre sperietoarea lusitană” („Gesang vom lusitamschen Papanz”), apărută în 1967 în editura Suhrkamp din Frankfurt pe Main.

Piesa este un virulent pamflet poetic împotriva colonialismului portughez și a crimelor săvîrșite timp de cinci secole față de populațiile din Angola și Mozambic. E o satiră flagelantă a misiunii „civilizatoare” a colonizatorilor, sub al cărei stindard a fost distrusă o veche cultură. Toată piesa este străbătută de o profundă simpatie față de suferințele populației autohtone și de încredere deplină în victoria luptei sale pentru independență și libertate. E o chemare ardentă la solidaritate anti-colonialistă și anti-imperialistă, adresată opiniei publice mondiale.

Scrisă în versuri albe și rimate, piesa — în două acte și zece tablouri — este jucată de șapte actori, patru femei și trei bărbați, desemnați cu numere de ordine de la 1 al 7, și care alternează succesiv în roluri de albi și negri. Actorii-bărbați intervin succesiv și în rolul „sperietorii”, recitîndu-i replicile. Nici un personaj nu este grimat, nici costumat, iar decorul este sumar și auster.

Sobrietatea indicațiilor scenice este adecvată întregii tonalități a piesei. Lipsită de intrigă, concepută ca o narațiune în secvențe, piesa este scrisă într-un stil publicistic, direct, fără simboluri sau metafore. Versuri agitatorice sau satirice, energic ritmate, alternează cu monologuri sau replici care redau, cu fidelitatea unui reportaj documentar, imaginea brutalităților și perfidiilor la care au recurs colonizatorii pentru a reduce populația autohtonă la ultima

treaptă a mizeriei. De la sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd Diego Cao a instalat aici primul fort portughez, pînă astăzi, conținutul „misiunii” colonialismului nu și-a schimbat esența: s-au „perfectionat”, în schimb, mijloacele — politice, economice „spirituale” și militare — pentru atingerea aceluiași țel inuman. Comerțul cu sclavi a fost înlocuit cu munca forțată organizată pe plantațiile și în minele celor două colonii, în locul piraților și traficantilor din secolele XV—XVII au apărut băncile și concernele, iar descendenții căpitanilor și șefilor de factorii ai lui Enric Navigatorul au acum la îndemînă mijloacele de represiune și de distrugere puse la dispoziție de tehnica modernă și... de aliații din NATO.

Istoria tragică a negrilor din Angola și Mozambic este relatată cînd cu sobrietate dură, cînd cu patetism, cînd cu o mușcătoare ironie, în imagini cu amănunte dureroase, al căror dramatism eapătă rezonanțe de un patetism puternic, în ciuda, sau mai curînd datorită limbajului gazetăresc, adeseori sec și dur, care imprimă întregii piese tonul necruțător al unui act de acuzare. Și e într-adevăr un act de acuzare, care pronunță — prin prevestirea victoriei poporului răscolat ce se adună în junglă — verdictul drept al istoriei contemporane.

Există în asprimea piesei un flux subiacent de duioșie, de căldură virilă, care comunică emoții estetice generatoare nu numai de reacții militante politice, ci și de noi meditații asupra destinului uman, care, în atîtea zone ale planetei, distonează față de marile resurse de care dispune azi progresul social și față de sensul solidarității noastre cu oame-

iii cărora li se refuză cu atîta brutalitate cele mai elementare garanții ale demnității umane.

Există în această piesă note comune cu teatrul politic german de stingă, de după primul război mondial: dialogul direct pe care-l stabilește cu spectatorul prin limbajul recitativ-agitatoric și -prin nuditatea imaginii. Succesul pe care l-a avut piesa anterioară a lui Peter Weiss „Ancheta” („Die Ermittlung”), con-

struită din stenogramele dezbaterilor procesului celor 22 SS-iști din fostul lagăr de la Auschwitz, s-a datorat tocmai acestei modalități dramatice, în care subtilitățile și artificiile genului au fost suplinate de intensitatea emoțională pe care o conferă expresiei directe, publicistice, gravitatea și dimensiunea tragică a faptului brut.

p. i.

începînd cu acest număr fiecare exemplar al revistei noastre va fi însoțit de :

Caietul „Vieții românești”

consacrat lunar unei teme inedite.

Caietul „Vieții românești” face parte integrantă din revistă și nu poate fi comercializat separat.