

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

2

anul
XXI

februarie 1968

editorial

V. R.	3	amintire veșnic vie
NICOLAE BREBAN	5	animale bolnave (fragment de roman)
OVIDIU COTRUȘ	48	cuvîntul de amiază

poezii lumii

ROBERT DESNOS	52	celor fără gît; oameni; vedenie; epitaful (în românește de tașcu gheorghiu)
---------------	----	---

scriitori români contemporani

NICOLAE BALOTĂ	57	creație și poezie în estetica lui liviu rusu
----------------	----	---

scriitori și curente

EUGEN ȘIMION	68	Iovinescu, critic al valorilor clasice
--------------	----	--

cronica literară

PAUL GEORGESCU	78	ov. s. crohmălniceanu: „literatura română între cele două războaie”
----------------	----	--

actualitatea literară

SILVIAN IOSIFESCU	88	istorie și literatură
EUGEN LUCA	94	poezia mobilelor

eseuri

RADU SOMMER	101	pe marginea versului alb, iregular ★
JEAN GROSU	106	de vorbă cu marele arhitect oscar niemeyer, poetul betonului
RADU BOUREANU	111	note despre le corbusier

cronica ideilor

C. I. GULIAN	115	mitul ca formă literară
I. BANU	122	figura grafică și abstracția filozofică

B. 23259

miscellanea

- e. manu : **coroană** lui ion pillat cu rilke și valery larbaud — c. cristobald: **artur enășescu**, bolnav — v. p.: un „**caleidoscop**” dar și o **profesiune de credință** — g. arbore: **criteriul valorii** — paul sterian: „**psyche**” **geamă** „**luceafărului**” — g. p.: **poezie**.

131

cărți noi

- N. BULIGA : agatha grigorescu-bacovia : „**poezii și proză**” — LIVIU H. OPRESCU: m. sevastos : „**versuri**” — PAUL GEORGESCU : lucian raicu : „**liviu rebreanu**” — CAMIL BALTAZAR : al. i. ștefănescu : „**în căutarea isoldei**” — VALERIU CRISTEA : mihai tunaru : „**singur contra mea**” — BARBU SOLACOLU : iosef toman : „**după noi, poporul**” — M. MARIN : n. tăutu : „**când zîmbesc scriitorii și artiștii**” — MARIN MINCU : cornel mihai ionescu : „**generația lui neptun**”.

143

revista revistelor din țară

- „**contemporanul**” nr. 1101/1967 (e.p.g.) — „**gazeta literară**” nr. 78/1967 (p. g.)

156

revista revistelor de peste hotare

- „**zvezda**” nr. 11/1967 (i.p.) — „**frankfurter hefte**” nr. 12/1967 (p. i.)

158

amintire veșnic vie

Anul acesta se împlinesc 35 de ani de la acea mare bătălie revoluționară a ceferiștilor și petroliștilor din ianuarie—februarie 1933.

Cînd punem alături starea de mizerie și șomajul clasei muncitoare de-atunci, cu condițiile de muncă și de viață ale clasei muncitoare care se află, azi, la conducerea țării, ne vine să ne întrebăm cîte secole au trecut de atunci ca să ajungem la ceea ce sîntem astăzi. Dar, pe măsură ce trece timpul, importanța acelei mari bătălii din 1933 crește necontenit, căci apar tot mai evidente și mai mărețe roadele ei, nu doar numai pentru clasa muncitoare, ci și pentru țărănimea robită de-atunci, pentru viața întregului popor. În aceeași măsură crește în conștiința noastră recunoștința și admirația pentru eșaloanele de luptă din acel eroic 1933 și pentru cei ce s-au jertfit în bătălie.

Grevele ceferiștilor și petroliștilor din ianuarie-februarie 1933 sînt opera partidului comunist, a celulelor din fabrici și ateliere care le-au organizat și condus. Ele au fost cele mai puternice din lanțul de acțiuni revoluționare din acea vreme și au avut o profundă înrîurire în istoria mișcării noastre muncitorești. Ele însă fac parte, — sînt apogeul numeroaselor mișcări din acea epocă provocate de criza economică începută în 1929, pe care capitaliștii au vroit să o rezolve pe spinarea clasei muncitoare. În acel timp, în multe alte țări capitaliste — căci criza economică era generală — a crescut valul luptei revoluționare a oamenilor muncii. În țara noastră criza a atras după sine scăderea producției în toate ramurile industriei (afară de a celei petroliere),

ceea ce a dus în mod fatal la șomaj; acesta, în 1932, atinsese un procentaj neînchipuit: 35 la sută din totalul salariaților. Iar cei rămași în câmpul muncii aveau mereu de suportat curbe de sacrificiu, pentru a ajunge chiar pînă la un salariu aproape simbolic.

În aceeași perioadă întreprinderile industriale mici și mijlocii ajung la ruină, iar capitalul, pentru a putea rezista, se centralizează, ceea ce agravează șomajul. În deruta lor, capitaliștii voind să se salveze, au intensificat exploatarea, profitînd de mulțimea brațelor rămase fără muncă. Criza s-a repercutat și asupra situației țărănimii, prin scăderea prețurilor la produsele agricole, unită cu menținerea la nivel ridicat a prețului mărfurilor industriale.

În această vreme de grea apăsare asupra clasei muncitoare, partidul comunist își întărește legăturile cu masele, își sporește influența asupra muncitorimii, țărănimii și intelectualității, ceea ce i-a dat posibilitatea să organizeze pe o scară tot mai largă munca politică în rîndurile muncitorimii, să sporească forța și combativitatea, să cuprindă noi categorii ale proletariatului, să îmbine, în revendicările economice, obiective politice, să intensifice lupta proletariatului. Este interesant de amintit din acest punct de vedere faptul că între anii 1929—1932 au avut loc 377 de greve, în 1934 întreprinderi, greve care însumează 845.000 zile lucrătoare.

Criza economică ce se continuă, ba chiar se și agravează, o organizare mai bună a muncitorilor, o ridicare a conștiinței lor de clasă, conducerea efectivă a revendicărilor muncitorești preluată de partidul comunist ca și ridicarea continuă a prestigiului său, au deschis calea spre bătăliile mari din șirul luptelor sociale din acea perioadă care începuseră cu lupta minerilor de la Lupeni din 1929.

Cea mai importantă și prin proporțiile, ca și, mai ales, prin efectele ei în timp, a fost greva ceferiștilor de la Grivița. Aceasta a fost minuțios organizată printr-un Comitet central de acțiune ales încă în 1932, menit să coordoneze activitățile comitetelor de acțiune locale în vederea coordonării declanșării grevei. În acțiunile muncitorești din capitală a desfășurat

o activitate intensă Comitetul de Partid, iar acțiunile greviștilor de la Grivița au fost conduse nemijlocit de organizațiile de partid din Ateliere, — rol important avînd și sindicatul muncitorilor precum și zeci de activiști revoluționari, membri de partid care au luat parte activă la lupte. Aceste acțiuni revoluționare au relevat combativitatea revoluționară a acestui detașament al clasei muncitoare.

Greva de la Grivița s-a sfîrșit cu vărsare de sînge, cu eroi căzuți din rîndurile muncitorilor. Armata, armuțită cu arme și mitraliere, părea că a învins. Și totuși victoria, după cum s-a văzut mai tîrziu și apare mereu tot mai evident, a fost de partea muncitorilor. Căci, în special luptele din acele luni, ianuarie-februarie 1933, au dat o puternică lovitură claselor exploatoare, au frînat ofensiva capitalului împotriva drepturilor economice și politice ale oamenilor muncii. Aceste lupte, înscriindu-se printre primele mari acțiuni ale proletariatului mondial împotriva fascismului, au avut și o însemnătate internațională. Ele au fost citate ca făcînd parte din istoria luptei clasei muncitoare din lumea întreagă.

Cu acest prilej, clasa muncitoare în frunte cu Partidul Comunist Român s-a afirmat cu putere pe arena istoriei drept cea mai înaintată forță po-

litică a societății românești. Luptele din ianuarie-februarie 1933 au întărit legăturile partidului cu masele, au făcut să crească rîndurile partidului, prin încrederea în eficacitatea luptei și a conducerii sale. Ele au sporit prestigiul politic al partidului și i-au îmbogățit experiența revoluționară: ele au călit numeroși activiști revoluționari, cadre legate de clasa muncitoare, de năzuințele poporului, care, mai tîrziu, au organizat și condus luptele de clasă, insurecția armată, construcția societății socialiste.

Marea victorie în 1944 repurtată de clasa muncitoare din România sub conducerea partidului comunist, care a determinat preluarea deplină și definitivă a puterii în Stat, sîntînd prin același devotament să se lăurească un stat socialist, prosper și independent, își are rădăcinile în tot ansamblul de mișcări muncitorești din țara noastră și, mai ales, în luptele revoluționare din ianuarie-februarie 1933.

Azi, poporul nostru, cel care se bucură de binefacerile atîtor lupte, își aduce aminte cu pietate și recunoștință de toți acei căzuți eroici, și an de an învie pentru tinerele generații amintirea acelor zile mărețe ce au contribuit la făurirea vieții noastre fericite.

V. P.

nicolae breban

●

animale bolnave

— Odihnește-te puțin, dragul meu! — îi spuse Krinitzki ștergându-l cu grijă, de transpirație — ești tot lac de sudoare. Nu vrei să te schimbi? Ai vreo cămașă curată, o pijama? — dar Paul tresări îngrijat și declară că se simte foarte bine și că nu trebuia să fie schimbat, nu transpirase prea tare, spatle și-l simțea uscat și altele. Krinitzki se ridică însă și în curînd se înapoie cu o pijama veche, curată, desperecheată, și care nu era a lui, deoarece abia îl încăpu pe firavul Paul.

— A cui e? — întrebă cu timiditate Paul, încă năucit de propria sa vorbărie din care uriașul îl trezise blînd, ca dintr-un coșmar, un coșmar vesel însă melodic, în care febra care îi scutura corpul strălucea ca o cortină stridentă, vie, o auroră boreală fantastică, ca un fel de cer de paiete și licurici, așa cum e cerul marilor orașe noaptea, cînd te apropii cu trenul pe liniile sinuoase, făcînd încă în întuneric, simțind cu oarecare dezgust și nerăbdare întunericul din compartiment și prezența nevăzută a cuiva care e întins pe bancheta din față.

Krinitzki nu-i răspunse la întrebare, poate nici n-o auzise, îl șterse însă cu răbdare, apăsător, încît tinerelul își pierdu aproape respirația și îl culcă la loc. Paul îl întrebă dacă nu-l obosește, dacă nu-l plictisește, chiar, să-l păzească, să-i ducă grija, și uriașul îi răspunse cu un ton ciudat de impresionat:

— Nu mă plictisește, dragul meu, îmi face bine chiar... puțină încredere îmi face bine, cu boala asta a mea...

„Ce boală?“ — se gîndi Paul dar nu îndrăzni să-l întrerupă.

— Îmi pare bine — adăugă Krinitzki — că nu te temi de mine! De mine se tem mulți, dar tu ești un suflet curat, așa cum se găsește rar, un suflet curat și chinuit. Au vrut să te ducă la spital dar n-am permis eu acest lucru. Cînd ai să te însănătoșești, dacă ai să vrei, ai să poți merge și la spital! — făcu el, și Paul zîmbi spontan, dar Krinitzki vorbea serios sau nu-l zărise. Paul încercă apoi să-i mulțumească dar Krinitzki îl întrerupse, cu oarecare asprime, spunînd:

— Nu, nu-mi mulțumi! Nici n-o fac pentru tine, ți-am mai spus! O fac pentru mine, pentru sufletul meu! Noi, oamenii, nici nu sîntem în stare de fapte bune, numai că la unii egoismul e mai mare, la alții e mai mic! La unii, el e foarte mare, și atunci, deodată, seamănă cu mila sau cu dezinteresarea. Eu sînt mai egoist ca alții, asta e totul, dragul meu, și te rog să fii bun, altădată să nu mai încercj să-mi mulțumești, altfel ai să mă faci să

mă simt nu știu cum... să mă simt rău, vinovat! Un suflet neapărat ca al tău nu vreau să-l înșel!

— Dar ce, pe alții îi înșeli? — îi scăpă lui Paul, simțindu-se bine în patul aerisit, în pijamaua strânsă și răcoroasă, dar imediat regretă brutalitatea întrebării sale. Krinitzki însuși îl privi o clipă, mirat, apoi dădu încet din cap, cu tristețe:

— Știu eu, cu nu aș vrea, de aceea mă și feresc de prea multă gloată... acum când vin la mine să le citesc, cu zgomot mare și stricînd ordinea... eu nu sînt nici predicator, nici profet, nici tămăduitor... nu sînt decît un om mai singuratic decît ceilalți, vreau să spun că nu m-am învrednicit să am o familie, o nevastă, copii pe care să-i cresc... mai mulți copii decît alții! — și rîse încet, cu amărăciune.

— Eu mă feresc mereu de mărire, de orgoliu! — începu el, deodată, cu un alt glas, mai emfatic și fără nici o pricină parcă, încît Paul făcu ochii mari — dar iată, sînt mereu pedepsit în aceasta! Stă scris: în ce veți păcătui, în aceea veți fi pedepsiți, în ce vă veți semeți, în aceea veți fi umiliți și alungați! Orgoliul este un mare păcat, o mare ispită! Și această ispită îi încearcă și pe cei mai tari. Eu mă lupt cu el de-o viață și nu știu dacă am reușit să fiu un ceas așa de curat ca tine. Da, ca tine! — întări el văzînd că Paul îl privește cu neîncredere.

— Uite, îmi spuneai că ți-e teamă de oameni, dar mie îmi este cu adevărat frică de ei! Și știi de ce? Pentru că trebuie să-i iubesc, pentru asta! Ceea ce tu faci în mod firesc, eu trebuie să mă chinui și să mă sforțez și să mă blestem și apoi mereu să mă tem că nu am făcut-o cum ar fi trebuit, cum o aștepta El de la mine! Aș putea să plec de aici, undeva unde sînt mai puțini oameni, undeva unde aerul ar fi și mai curat, păsări mai multe, și, dacă n-ar cînta păsările ar cînta izvoarele și eu aș fi mulțumit. Dar nu mi-e îngăduit acest lucru, această viață nu-i făcută pentru mulțumire mărunță și odihnă. Nu e ușor să iubești oamenii, mereu și fără odihnă. Pentru acest lucru am să te și părălesc, pentru că dragostea și grija pe care, puțină, ți-o port, nu e nici un merit al meu, ci mai mult al tău, că mă îngădui!

— Dar eu îngădui pe toată lumea! — exclamă, nestăpînit, aproape batjocoritor, Paul, și Krinitzki răspunse:

— Da, da... da, da! — și era evident că, într-o clipă, gîndul lui fugise la mare depărtare.

— Ziceai că nu crezi în viața de dincolo? — îl întrebă Paul, care, în mod ciudat, simțea plăcerea să-l necăjească, să-l înțepe pe acest om, a cărui respirație, numai, putea să înfricoșeze și să amuțească.

— N-am spus asta, dragul meu! — îi răspunse cu bunătate Krinitzki, — dar nu mai vorbi, fi bun, încearcă și dormi un ceas!

— Nu mi-e somn!

— Nu-i nimic, stai cu ochii închiși și gîndește-te la lucrurile cele mai mărunte.

— Nu pot! — se plînsé încet Paul — și cînd dorm mintea mea începe să uruie, totul devine foarte complicat, dacă îmi aduc aminte că am mers pe o stradă oarecare de la un pom, un salcîm, să zicem, pînă la alt salcîm, deodată apare în dreapta un gard și nici măcar un gard obișnuit, ci unul

pe care crește iederă și încă o iederă vie, înflorită, și una din flori e ciudat de mare, ca o pîlnie violetă care e cățărată chiar pe vârful ascuțit, ca de suliță a unui leaț, și mă privește numai pe mine, cu o insistență ciudată și obositoare. Apoi, nici drumul acela, porțiunea aceea de drum, dintre cei doi pomi nu e așa de netedă cum ar trebui să fie cînd spui: — Am pășit repede de la un pom la celălalt; sau pur și simplu: — Am trecut pe lîngă acei pomi! N-ai băgat de seamă, băicuțele, cînd visăm, simțim și nevoia de a povesti cuiva, cu cuvinte, ceea ce trăim, adică ceea ce visăm, de parcă cineva ne-ar asculta în somn, sau întîmplările visului ar fi prea slabe ca să se sprijine numai pe ele singure! Uneori întîmplările se răresc sau dispar cu totul și încep să apară cuvintele, începi să vorbești și încă cu atîta putere, cu atîta furie, încît sîntem auziți nu numai de cel care ne ascultă în somn, dar chiar și de cei care dorm în jurul nostru sau veghează! Și dacă îți spui: — Bine, vasăzică am trecut drumul, sau am mers în lungul unui gard cu iederă! și te liniștești singur, căci ce poate fi mai inofensiv decît să mergi în lungul unui gard, chiar și cu iederă, pentru că tu la început nu voiai să fie așa, nu voiai decît un gard oarecare, cît mai șters și mai monoton, dar iată, a apărut acel violet, insistent, și nu mai poți să-l dai la o parte și-ți spui resemnat, dar încă cu hotărîre — Mergem de-a lungul unui gard, cu iederă! și în timpul cît mergi, acei cîțiva pași, strîngi din dinți, tot trupul ți-e crispat și picioarele îți calcă apăsător, parcă ar fi de lemn și trebuie să faci un mare efort să n-o iei la fugă, așa cum trebuie să simți cînd ești noaptea într-un cimitir, sau treci printr-o curte lungă, străină, și un cîine urias, apare deodată, în spate, și te urmărește cu botul ridicat, încordat tot. Da, te străduiești să mergi cu pas egal deși ar fi atît de bine s-o poți lua la fugă și numai din teama afurisită, timpită, ca acolo pe gard, să nu mai apară și *altceva*, în afara aceluia ochi violet, atotștiutor, sau cine știe, jos, pe pămîntul pe care calci, să nu se ivească mușea unei pietre sau semnul roșu al unei cărămizi pe jumătate îngropate în pămînt, așa cum întîlnești uneori cărămizi cu care sînt pavate trotuarele. Pentru că totul trebuie să rămîie cît mai simplu, cu cît mai puține lucruri sau obiecte, cît mai aproape de *nimic*, pentru că numai nimicul e odihnit, poate chiar el e Dumnezeu! Nimicul nu se poate însă — se văeta Paul — dar să poți rămîne doar cu atît, încă e un ciștig, cu gardul cu iedera și cei doi salcîmi, sau doar cu unul singur. Dar nu, mereu e cîte ceva răutăcios și nemaipomenit de treaz, în timp ce tu dormi, și îți asmute în somnul tău încă un lucru din acela mărunț, ca floarea de iederă care te privește, colțul ros de cărămidă, o buruiană undeva alături, și buruiana aceea există în ciuda faptului, chiar a încă-pășinării tale, de a nu o privi, de a privi măcar în direcția ei și cu cît stai mai mult cu gîtul țeapăn și trupul nemișcat, lemnos, cu atît ea înflorește mai deplin și fiecare crenguță devine mai distinctă, fiecare neregularitate a ei mai evidentă, fiecare frunză mai clară, așa ca un desen chinezesc, în care poți deosebi cea mai mărunță trăsătură, cea mai neînsemnată pată, cel mai mărunț vrej sau gol între frunze. De multe ori mi-am spus că desenele acelea complicate și insuportabil de exacte ale chinezilor sau japonezilor nu sînt decît figuri văzute în somn sau în coșmare. Și apoi, cînd îți dai seama că ai fost „surprins“, că nu mai ești singur pe acea porțiune de drum atît de cenușie și

de simplă, te oprești, și un fel de teamă te cuprinde și simți, cu ciudă, cum începi să tremuri din toate încheieturile — da, corpul acesta al nostru e un mare laș, e cel mai mare laș cu putință! — pentru că nu știi ce o să urmeze! Nesiguranța aceasta e terorizantă și stai acolo la mijlocul aceluia drum, poate încă nici n-ai ajuns la mijloc, ci doar la o treime și e deja acel ochi, insistent, care te privește, bălăria care s-a împlinit pînă la cel mai neînsemnat amănunt, hrănindu-se tocmai din neatenția ta prefăcută și încordată, așa cum unele femei se îndrăgostesc cu patimă tocmai de acela care le dă cel mai puțin atenție, deși, aceasta mi se pare că am citit-o undeva, într-una din miile de cărți, pe care le-am citit! — și Paul gemu deodată, obosit, descurajat, și Krinitzki îl acoperi grijuliu pînă la bărbie, fără să mai zică nimic. Era tot ce putea să facă, sperînd că bolnavul va adormi, dar Paul continuă, cu un ton egal:

— ...Stai și tremuri pentru că nu știi ce va mai apare, ce lucru, ce obiect va sări pe acea porțiune de drum care se complică din ce în ce mai mult, insuportabil de mult, și, deodată, o spaimă mare te cuprinde, că s-ar putea ca acolo, lîngă acel gard sau între cei doi pomi, între cei doi salcîmi, să apară totul, *totul* pînă la ultima consecință și pînă la cea mai mărunță inutilitate...*totul* să fie deodată, în jurul tău înmulțindu-se cu rapiditate ca o molimă neobișnuită, ca un fel de holeră cu mult mai mare decît toate holerile și ciumele la un loc, totul să se afle lîngă tine și să rînjească satisfăcut, și acel tot să fie chiar viața... e îngrozitor! — gemu Paul, și Krinitzki îl privi cu atenție, ștergîndu-i din cînd în cînd fruntea de sudoare, pentru că transpira neînterupt și ajunsese dureros de slab. Aiura oare?

Dar Paul deschise ochii chiar în acea clipă și îl privi țintă și chipul mare, calm, al lui Krinitzki, îl liniști treptat.

— Nu trebuie să fugi de viață! — îl liniști acesta văzînd că bolnavul nu reușea să adoarmă — viața crește din noi ca o bălărie, mereu, chiar și în somn, și uneori această bălărie se usucă pe trupul omului, și atunci omul e mort. Nici nu e bine să te împotrivești vieții, pentru că ea ne apără, deși se poate că uneori ne apără cu prea mare putere și atunci ne ucide. Viața însă, e și în noi și atunci noi sîntem viața și e și în afara noastră, așa, ca o pasăre nevăzută, ca un porumbel, cum își închipuie unii și desenează sufletul omului. Sufletul acesta locuiește numai în noi, dar el nu e al nostru, el e tot viața noastră dar e în același timp și altceva, și acest altceva seamănă cu acele slugi sau sclavi, ale oamenilor bogați din vechime, care își înjunghiau stăpînul cînd el era rănit de moarte sau cînd el le-o cerea, cînd trebuia păstrat ceva de preț cu mult mai mare decît trupul. Căci există ceva mai de preț decît acest trup al nostru — vorbi uriașul, deodată cu o voce mai scăzută — și atîția își întorc capul de la acest ceva, de la acest dar prea mare ca să-l putem primi totdeauna cum se cuvine! Este El care vine să locuiască în noi și noi nu-l primim și-l alungăm departe de noi și spunem și strigăm sus și tare că alungăm o umbră, o închipuire, așa cum, uneori, cînd te apleci afară într-o noapte de iarnă pe fereastra deschisă, te apucă deodată cineva de mîna! Da, există ceva mai de preț decît acest trup pe care îl cinstim atît, și în care, adeseori, de mult nu mai locuiește nimeni, așa cum slugile îngrijesc mereu o casă, curăță pomii, mătură aleile cu pietriș, deschid primă-

yara geamurile ca să primencască aerul învechit, vopsesc ușile, dar stăpînu! e plecat de mult din țară și poate că e chiar mort pe undeva, iar casa lui strălucește mai tare decît trupul lui în care intră încet viermii pămîntului...

Krinitzki vorbea încet, cu voce atît de joasă, încît uneori abea se auzea pe el însuși, și, de cîteva ori, vru să se oprească, dar bolnavul, care părea că se liniștește încet, tresărea și deschidea ochii cu neliniște cînd nu-i mai auzea vocea, și atunci uriașul continua să vorbească, ca și cum ar fi spus o poveste, un bașn cu monștri răi și buni.

— ...Dormi, dormi, dragule! — îl îndemna încet uriașul — dormi, nu te împotrivi somnului, dormi, somnul te vindecă, te întărește! — și îl mîngîia cu mîna lui mare, atît de mare încît acoperea fața mică, cu ovalul feminin a bolnavului. Dar Paul nu reuși să adoarmă, și după ce se svîrcoli cînd pe-o parte cînd pe alta, vreo jumătate de oră, se trezi brusc, se uită în jur, apoi se ridică în coate și, în ciuda împotrivirii blinde a lui Krinitzki, își continuă povestirea.

...Bine înțeles că îl ajută pe Racolțea să-și ducă barca lui acasă. În ciuda costumului său atît de pedant, a batistei albe, decorative, din buzunarul de sus al hainei sport, în mari carouri maronii, și a pantalonilor călcați impecabil, aviatorul locuia într-o curte cu mulți colocatari, un fel de curte vagon, iar apartamentul, pe care-l ocupa împreună cu numeroasa-i familie, era extrem de strîmt și de murdar. Două camere mici, o bucătărie și un hol uriaș în care fuseseră îngrămădite toate mobilele familiei, care nu mai încăpuseră în cele două cămăruțe și de care fostul aviator nu se putea despărți. Erau atîtea lucruri inutile acolo încît trebuia să te strecuri printre ele ca să poți ajunge la bucătărie sau să treci în curtea din dos (casa avea două curți) și Paul putu să zărească în treacăt un bufet cu geamuri de cristal, un pian cu coadă care era așezat ca un dulap, lingă perete, o colivie uriașă, goală, de care atîrnau ciucuri de mătase de toate culorile, rachete de tenis, tăbliile unui pat Bidermeyer, cărți în legătură de piele sau de pînză, așezate în teancuri pe jos, și Paul se aplecă, neputînd să reziste tentației, și ridică cîteva, dar erau în germană, tipărite în litere gotice, cu desene în tuș, unde puteau fi văzuți bărbați în fracuri, femei cu rochii lungi, cu coafuri greoaie, calești sclipitoare trecînd printre clădiri cu acoperișurile masive, disproporționate, baroce, care se păstrează mai bine decît acei oameni și îmbrăcămintea lor, pentru că în unele orașe Paul trecuse nostalgîc pe lingă asemenea acoperișuri inutile și impresionante. O scenă, mai ales, reținuse Paul, deși privise cu totul grăbit în acele cărți: într-un amurg, probabil, de toamnă, o alee într-un parc, în fund niște arbori cu crăcile goale și încurcate și o bancă lungă, udă; în față două siluete, un bărbat tînăr, înalt, subțire, în redingotă, cu un baston cu mîner încovoiat, de argint, purtat de formă în mîna stîngă, în timp ce saluta cu dreapta, cu un gest larg, pierdut definitiv pentru noi, oamenii de „astăzi“, fluturînd pălăria sa tare, neagră. Și o femeie, chiar în față, îmbrăcată în negru, cu o rochie lungă, simplă, cu o mică pungă din catifea în mîna stîngă, o „bursă“ sau o „reticule“; brațul stîng, tînăra doamnă și-l ținea ridicat la pălăria largă, de fetru, de marginile căreia atîrna o voaletă. Ceva neașteptat de ațîțător urcă din acea scenă banală, din acea întîlnire convențională, desenată în peniță, și Paul, mult după ce aruncase cartea înapoi, pe

maldărul unde o așteptau atâtea scene asemănătoare, era încă captivat de ea. Se mai găseau acolo, cu precizie, atâtea ilustrații posibile, și prin creierul înfierbîntat al lui Paul treceau deja alte și alte cadre; un cîmp alb de zăpadă pe care stă îngenunchiată, căzută, o domnișoară, cu umbrela lungă trîntită lingă genunchi, pe fundalul unor pomi subțiri, turnul abia profilat al unei biserici, o caleașcă poate care se pierde în orizont, sau altceva, un interior încărcat cu obiecte greoaie și inutile, o canapea largă de pluș pe care stă trîntită o femeie între două vîrste, într-o rochie bogată de tafta, ținînd în mîna căzută în poală, inertă, o scrisoare desfăcută sau, mereu într-un același interior, o femeie în vîrstă, așezată într-o canapea uriașă, de colț, care ciocnește o cupă de vin cu un bărbat elegant care stă în picioare, în fața ei, iar deasupra, pe perete, portretul mare, disproporționat, al unui bărbat în haină de ofițer, cu fruntea mică, părul lins, negru, ochii mici și mîndri, și o pereche de mustăți țepene, ascuțite, sau un drum nisipos, cu o alee de pomi desfrunziți într-o parte, desenîndu-și arabescurile complicate ale crăcilor pe cerul vînat, iar în prim-plan o cavalcadă de călăreți, ridicînd ceva de jos, ceva nedistinct, un șalon de bal, cu ofițeri și doamne înfoiate, cu coafuri uriașe, mișcînd evantaie, o stradă ploioasă, un șir de calești, cu birjari cu prelate pe genunchi, și cîțiva pietoni care se zăresc trecînd prin stînga, dar sînt cu totul altfel de pietoni, femei în malacoave, cu șaluri de dantelă și burse mari de catifea în mînă, de care atîrnă ciucuri, și domni cu țilindru sau gambetă, cu bastoane și umbrele negre, mari, cu ghetе cu elastic și pantaloni strîmți, cu guler de catifea și gulere tari, incomode...

Soția lui Racolțea e o femeie comună, mică, grasă, cu obrajii foarte roșii, s-a întors de curînd de la „serviciu“, are un aspect de vînzătoare într-un magazin de sticlărie și obiecte de uz casnic. Copiii stau cu toții în bucătărie, unul din ei e bolnav, dar nu e culcat în pat, ci stă pe un scaun, înfoltit într-un șal enorm, murdar pe față și pe mîini, și, dintr-o ochire, prin ușa întredeschisă, Paul poate constata că și bucătăria e foarte murdară, cu teacurii de farfurii nespălate, cu resturi de mîncare și zarzavat nespălat, împrăștiat pe masa de lemn.

— Unde-și ține oare fostul aviator costumele sale spilcuite? se întreabă Paul, și în clipa aceea soția lui Racolțea îi aduce o ceașcă mare cu cacao, atît de multă cacao, încît probabil se afla acolo porția copiilor pe o săptămînă. Paul vru să refuze, dar îi mai refuzase încă o dată, o invitație la masă, pe care n-avea cum s-o primească, se vedea cît de colo că oamenii abia aveau ce să mănince ei înșiși.

Stînd cu ceașca de cacao în mînă, îi aude vorbind în bucătărie, și mai ales vocea ei, un timbru catifelat, insinuant, spunînd mereu, următoarele:

— Ți-am spus azi de dimineață să te duci să deschizi fereastra dinspre curte, ca să aibă unde să pună femeia laptele, și a venit să mă caute pe mine, zicea că e casa închisă... a bătut la toate șolocaturile, dar nu mișca nimic... nici măcar nu dormeai, te știi eu, stăteai cu picioarele în sus și fumai... sîmbătă seară vine o trupă de la operă din T. aș vrea să mergem și noi...

— Aia? — se auzi vocea plictisită a aviatorului, cu un timbru însă la fel de plăcut, probabil că așa cum mulți se însoțesc pentru că arată bine alături, sau au bani; la fel cei doi din bucătărie se căsătoriseră pentru că aveau

amîndoi, în ciuda atîtor deosebiri, un timbru îmbietor — ăia? Iar vin vreo trei așa ziși soliști, o primadonă hîrbuită și o prezentatoare în rochie de tafta, cu unghiile proaspăt făcute, încît sclipesc pînă în ultimul rînd al stalului, și orăcăie ceva pe scena aia cu scînduri șubrede, udată de curînd cu stropitoarea, așa cum stropeam noi podelele în clasă, la ora lui Peteanu... dă-i dracului, mai bine ne ducem la cinematograful, dacă vrei te duc în fiecare seară numai să mă scutești... cînd mă gîndesc numai la pianina aia gălbejită...

— Ce pianină? — întrebă ea, oprindu-se pe loc — pînă atunci se auziseră mereu zgomote de farfurii și de scaune, ușa bufetului scîrțîind mereu, el probabil stătea cu picioarele pe un scaun și privea visător în curtea plină de lături din spatele casei. Nu se auzi însă nici un răspuns.

— Bandă de ciubucari! se auzi într-un tîrziu vocea lui plictisită — vin aici și cîntă, cum se produc muzicanții ambulanti prin bufetele de periferie sau de pe marginea lacului, în București... tipi foarte distinși, cu unghiile lungi și gălbui, de-ți vine mereu să-i rogi să lase instrumentul de-o parte și să-ți dea un recital de scobit în dinți, mai ales cu unghia de la degetul mic. Mergem, dacă vrei tu, dragă... dar să nu-mi pretinzi să fiu atent...

— Snob împutiț ce ești! — se auzi vocea ei — ce fel de roșii ai cum-părat? Nu-s bune nici de ciorbă, toate-s chioare!

— Cum sînt?

— Du-te dracului! Faci pe manieratul și cînd te duci la piață, ca să întorci pe dos fișnețele alea de la țară care se coboară acolo, la marginea apeii, și-și fac nevoile înainte de a da deoparte marama de pe coșul de brînză!

— Aoleu! — se auzi vocea lui.

Deodată Paul tresări cu putere: chiar lingă scaunul lui, pe care se hîțina la stînga și la dreapta, stătea un cîine murdar tot, și gîfîind prietenos. Animalul încerca să-l lingă și el se trăgea cu teamă și scîrbă într-o parte, încercînd să se împutineze pe scaunul lui. Se auzi, apoi, vocea ei:

— Valo, ce faci? De cite ori trebuie să te chem, blestemăție?

Apoi, Paul auzi o voce catifelată, caldă, lingă umărul lui și cînd ridică privirea, ferindu-se mereu de cîinele acela răpănos care acum îi amușina picioarele:

— De ce n-o bei toată? E destul de dulce? Ți-e teamă de Valo?

— Nu... — spuse Paul, perplex, și încercă să atingă animalul, dar era imposibil. Ea se aplecă și îl luă în brațe, admonestîndu-l cu o voce răsfățată:

— Iar te-ai tîrît în nisip? Abea azi dimineață te-am schimbat! Unde ți-e lingurița?

— Mi-a furat-o fiul cățelei! — spuse cîinele, cu o mare distincție.

— Ha! Ha! — făcu femeia și îl duse dincolo, și Paul o auzi spunînd, probabil lui Racolțea:

— Ai auzit cum îi spune Valo, băiatului lui Sică? Fiul cățelei!

— A moștenit imaginația ta greoaie! — răspunse el.

— Băiatului îi era frică de Valo! — o auzi Paul șoptindu-i — era cît pe-aci să se urce pe scaun de frică, și doar băiatul...

— Poate din scîrbă! — răspunse aviatorul — nu vezi ce îngălat e!

— Pește! — strigă ea — așa ai fi și tu, dacă nu te-aș fitirisi toată ziua... sînt sigură că și băiatului i-ai spus că lucrezi ca tehnician!

— Taci! — spuse el — vorbești prea mult, prea des și prea tare!
— Valo! — se auzi vocea ei — lasă cuțitul acolo... unde a rămas Tili?
n-a fost cu tine?

— Se joacă sus în pod cu fiul gestionarului! — spuse ciinele, foarte distinct.

— Lui cum îi spui?

— Lui? Ha, ha! — rise ciinele — lui îi spun „domnul cu rîia“.

— Ha, ha, ha! — rise maică-sa — ai auzit?: „Domnul cu rîia!“ De unde ai mai scos-o?

— Asta pentru că se spală în fiecare zi de trei ori. Tili stă toată ziua cu el, ba în pivniță, ba în vreun pod.

— Și ce fac? — se auzi vocea ei, indiscretă.

— Auzi? — strigă aviatorul furios, și Paul își dădu seama că el vrea să-l facă atent, deși probabil că-i era lene să se miște:

— Ai mai auzit așa ceva, tinere? Ca un copil s-o strice pe mama lui? Hai? Ce n-am reușit eu, cu experiența mea!

— Ha, ha, ha! Ha, ha, ha! — rîdea femeia ațîțată de ceva.

— He, he! — rîdea ciinele concesiv — he, he!

Pe lângă Paul trecu Tili, ca o furtună, și intră în bucătărie și, deși o urmări cu atenție, el nu observă nimic deosebit. Privi cu atenție fiecare centimetru al rochiei ei subțiri, strîmte, decolorate, dar nu descoperi nici urmă de paie sau cîrpe vechi, murdare, așa cum se găsesc prin poduri. Sau „iarbă de mare“, cu care se căptușesc canapelele explodate care se află prin poduri, șchioape și imbietoare, sau litere căzute din ziare vechi care mucegăiesc în teancuri. Poate dacă fata s-ar fi apropiat de el ar fi putut să deosebească mirosul acela de mucegai stins, ușor, care se ridică din cărțile vechi, miros care îi plăcea lui atît de mult. Se trezi dorind ca fata să se întoarcă și să se apropie de el.

— Ce familie! — spuse Racolțea ieșind din bucătărie cu cămașa deschiată, însă cu cravata la gît — ce familie!

— Dan a trimis pe cineva să spună că îl așteaptă pe băiat la ei la masă — se auzi vocea ei din bucătărie.

— Cînd? — întrebă aviatorul peste umăr.

— Mai de mult, imediat după ce ați ajuns, am uitat să vă spun! Ha, ha, ha!

— Ce s-a întîmplat? — întrebă nervos Racolțea.

— Nimic, prostule! Valo, Valo, stai jos!

— Vino! — îi spuse încet aviatorul lui Paul — am să te conduc! Faci foarte bine că nu vrei să întemeiezi o familie... stai puțin! și reveni în curînd, cu un obiect mare sub braț.

— Ți-o dăruiesc! — spuse. Paul privi cadoul mai de aproape: era o casetă lucrată în traforaaj, un model foarte complicat, în orice caz sus, pe capac, se putea deosebi o căprioară alergînd, hăituită de cîini printr-un lumnîș de pădure. Înăuntru era căptușită cu mătase azurie, pătată de grăsime într-un loc.

Paul vru să refuze, însă Racolțea insistă cu energie și-l scoase pe stradă ținîndu-l de umeri.

— Mai vino pe la noi... — îl invită el, ducându-l pînă la colțul străzii — mai ales la mine. Eu sînt în fiecare dimineață acasă. Am nevoie de o pricteție, ceva care să mă scoată din vulgaritatea unei familii. Să știi că nu sînt trist, toate sînt la fel. Din clipa cînd începi să torni la copii. Copiii mei mă vor disprețui cînd vor ajunge mari, și asta va însemna că rolul meu se va fi isprăvit. Te rog să transmiți salutări fratelui dumitale, deși eu nu-l cunosc. De altfel, nu te suspectez, eu cunosc puțină lume aici. Nu vreau să mă afund definitiv în provincialitatea asta groasă, care te vindecă perfect de plămîni, chiar și de cap, numai ca să-i poți suporta mai bine trivialitățile. Altfel ar trebui să ne sinucidem, ! te-ai gîndit vreodată să... — și făcu cu mîna un gest iute, în dreptul gîtului.

Ajunseră la colț și stăteau față în față, iar ochii fostului aviator sclipiră o clipă cu atîta stranie ferocitate, încît Paul își aminti, fără să vrea, de gestul pistruiatului.

— Bine înțeles ! — spuse el, ca să nu-l contrazică.

— Fă-o ! — îl îndemnă Racolțea, rîzînd cu o curtoazie neașteptată — și înainte de orice, mai vino să mă vezi. S-ar putea ca într-o zi să o șterg din hîrdăul ăsta. Deși aici, totuși, însemn ceva, cel puțin în ochii soției mele, care a fost femeie în casă și e încă și acum paralizată de uimire că m-am însurat cu ea, că m-am coborît pînă la ea.

Apoi se aplecă la urechea lui Paul și îi spuse confidențial :

— Știi, aș vrea să mă ușchesc... s-o întind peste graniță ! De asta am cumpărat barca. Am pe cineva la T. care... în sfîrșit, nu te mai rețin, du-te la masă... la revedere, tinere ! — și îl salută destul de rece, după care se înapoie. Paul se întoarse de cîteva ori în urma lui, crezînd că Racolțea va întoarce capul, sau îi va face vreun semn cu mîna. Paul voia să-i arate, măcar în acest fel, simpatia pe care i-o cucerise aviatorul și aproape că mergea pe stradă ca racul, cu spatele înainte, ca unii copii înainte de a împlini vîrsta greoaie de zece ani. Cînd Racolțea intră pe poarta casei sale, Paul se ridică literalmente pe vîrfuri și dădu din brațe, dar celălalt nu-l văzu sau se prefăcu doar, intrînd în pielea sa de cap al familiei. Avea totuși o profesiune și nimeni nu renunță, în zilele noastre, prea ușor la o profesiune.

La cîteva pași, doar, Paul se lovi aproape piept în piept cu liceanul care îi zîmbi de parcă ar fi întîlnit un foarte bun prieten.

— Lila și cu mine te așteptăm cu masa... nu vrei să vii la noi ?

— Ba da ! — admise Paul fîstîcîndu-se, căci își închipui că „Lila“ trebuie să fie apariția aceea în negru, de pe decovil — am fost la Racolțea și începu repede să povestească ceva, plin de voie bună și ca să-i arate pistruiatului toată simpatia sa.

— Palavre ! — declară acesta — nu cred o vorbă din ce spui !

Văzînd însă că Paul se posomorîse brusc, el rîse cu bunăvoință, îl prinse de mînă cu afecțiune și spuse :

— Nu trebuie să te formalizezi, eu nu prea îmi controlez limba. Toată lumea e însă de acord, pe aceea, că ești un fînăr foarte inteligent. Sînt mîndru de prietenia ta — și îl privea drept în ochi și Paul se miră ce amabil,

chiar frumos, putea deveni băiatul acela fără tată. Poate nu era decît unul din acei numeroși orfani care nu vor să fie compătimiți și uneori sar peste cal.

— Nu ți-a spus femeia aceea că te așteptăm? — îl întrebă el pe Paul, mergînd cu indolență pe lîngă un gard putred, nesfîrșit, urmărindu-și picioarele încălțate în niște teniși vechi.

— Ba da! — admise grăbit, Paul — dar ea însăși uitase și apoi, trebuia, oricum, să pregătesc o ieșire!

Dan îl privi zîmbind peste umăr, mergînd cu mersul lui legănat.

— Văd că aviatorul ți-a făcut un cadou?!

— Da! — făcu Paul cu însuflețire și i-o întinse, spunînd:

— E opera unui unchi al său care a murit în primul război mondial. Era comerciant, și în orele libere lucra la traforaj tot felul de obiecte de toaletă. Am văzut la el două oglinzi de mîină, lucrate în lemn, cu un chenar complicat de ghirlande și flori, una mai mare și cealaltă mai mică, încă o etajeră, mai urîță ca asta și degradată deja și un dormitor întreg pentru păpuși, două paturi, un dulap, masă, scaune, toate în traforaj, cu o migală și îndemînare uimitoare! Mi-au arătat și cîteva fotografii ale acestui unchi-artist: un mic om rotofei, tuns, cu mustăți lungi, ungurești, îmbrăcat „sport”, cu haine în carouri și pantaloni bufanți, sau cu o haină largă de piele și o pălărie vînătorească...

În timp ce Paul vorbea, celălalt scoase din buzunar o curelușă subțire din piele și se juca cu ea, sfichiindu copacii sau bălăriile pe lîngă care trecea și, uneori, ușor, chiar propriile-i picioare. Apoi, neatent la cele ce povesteau, cu o anumită pasiune, Paul, îl sfichiui și pe el, nu prea tare, peste picioare:

— Doare? — întrebă ei zîmbind, și Paul făcu grăbit un semn că „nu” și continuă să vorbească de acel unchi care lucra la traforaj.

— Ia-o înainte! — îl rugă pisturiatul pe Paul, și acesta întrebă: — De ce? Dar celălalt insistă: — Haide, ia-o înainte! Cu un asemenea ton, încît Paul îl ascultă și continuă să vorbească, ca să nu-i dea celuiilalt impresia că fusese nedelicat. De altfel, drumul era destul de larg în acel loc, se putea merge însă și în acest fel. Apoi, deodată, Paul simți o usturime vie peste picioare și vru să se întoarcă sau să se oprească, dar Dan îi spuse, cu o voce blîndă, caldă:

— Nu te opri, mergi înainte!

Și Paul îl ascultă, deși nu știa încotro să meargă, deoarece uitase unde fusese în aceeași dimineață și luase barca. Cîteva minute nu se întîmplă nimic, apoi simți o usturime în lungul spatelui, și peste ambele mîini, încît și le trase ca fript. Nu îndrăzni să se oprească, de parcă n-ar fi simțit nimic. Apoi, deodată, încă o lovitură ascuțită peste picioare, încît nu se mai putu stăpîni și sări într-o parte, iar ochii i se umplură de lacrimi, și începu să vadă foarte prost.

— N-am vrut să te lovesc așa de tare! — spuse pisturiatul, apoi văzînd că Paul tace, înfricat, îi dădu biciușca și îl rugă:

— Haide, lovește-mă și tu dacă crezi că.. haide, lovește-mă, te rog eu!

Paul însă refuză și încercă să zîmbească, spunînd că nu e nimic grav, că se speriasse mai mult decît îl duruse, deoarece se gîndea tocmai la anumite lucruri.

— Lașule! — făcu celălalt cu dispreț, și acest cuvînt îl atinse pe Paul cu mult mai dureros decît loviturile de adineauri — ești un laș și un mincinos, ești un individ foarte periculos! Îndrăznești să spui că nu te-a durut, atît de jos poți să decazi, faci pe manieratul și pe băiatul de familie bună cu mine, numai pentru că eu nu am tată, crezi că n-am văzut cum rîdeai cînd mi-a luat undița timpitul ăla și m-a lovit, numai pentru că...

Paul încercă să se desvinovățească, arătînd că totul nu e decît o neînțelegeră, dar primea mereu lovituri peste picioare și peste mîinile, pe care și le ascundea cu gfeu deoarece trebuia să ție și caseta și, deodată, pistriuiatul îi spuse, cu asprime:

— Să nu încerci să fugi, căci altfel vin după tine și te calc în picioare! Pune caseta jos! Pune caseta! Jos!

Paul îi dădu ascultare și liceanul începu să-l lovească din nou, pe unde nimerea, de la brîu în jos. Nici o clipă însă lui Paul nu-i trecu prin minte să fugă, nici chiar cînd se deschise o fereastră de la o casă de vis-a-vis și apăru capul unei femei tinere, care-i strigă lui Dan:

— Ticălosule! De ce-l bați?

Pistriuiatul se opri, puțin surprins, apoi își vîrî curelușa în buzunar și, cu un aer stupefiat, de parcă ar fi fost brusc trezit din somn, îl luă de braț pe Paul și îi spuse, cu prietenie:

— Să mergem! Stai, am uitat caseta!

Și se întoarse cîțiva pași și luă caseta așezată jos, lîngă gard.

— Nemernicile! — continuă să strige femeia de la fereastră — crezi că nu te cunosc? — Am să vin să-ți smulg părul din cap, derbedeule!

— Vino! — îl îndemnă liceanul pe Paul, ținîndu-l ușor de braț. Avea fața răvășită și o urmă ușoară de spumă în jurul buzei de jos — am întîrziat foarte mult! Ea ne așteaptă, ai să vezi, e o femeie minunată! Cred că nu ești supărat pe mine!?

— Nu, nu! — bolborosi Paul, lăsîndu-se dus și începînd să se gîndească la Ea, la fața ei ca o icoană vie, sau la privirea ei lungă și tristă, atît de depărtată și tristă.

...Masa fu însă oarecare, chiar ciudată. Bucatele se răciseră între timp pentru că Ea îi așteptase pe cei doi mereu punînd și luînd oalele de pe foc. După ce i se cerură scuze că mîncă în bucătărie — lucru pe care Paul îl găsi foarte normal, ba chiar dădu asigurări că se simțea foarte bine acolo, era chiar mult mai familiar, lua totul ca o dovadă de încredere care i se dădea lui, un negru străin, mai ales că acolo (bucătăria era uriașă, cea mai mare încăpere a casei) — se găsea și o mașină de tricotat, la care lucra Ea, iar în jur, printre diverse sorturi de lînă, de culorile cele mai îmbietoare, tot felul de mosoare și de aparate, caete de modă străine, un mulaj de carton, un fel de manechin pe care era lipită parcă o jumătate de jerseu roșu.

După supă, care fu excelentă, se servi un fel de rasol, din carne de vită, cu cartofi înăbușiți și sos de „ai“, adică de usturoi, și atunci se urcară și cele două găini pe masă. Erau niște găini mari, le pûteau greu deosebi de niște

cocoși mai tomnateci și îi ciuguleau ei din mână. Una din ele însă, o ciupea de păr uneori și de față, cu lovituri puternice de plisc, dar pe *ea* nu părea s-o doară sau se stăpînea atît de puternic ca să nu observe musafirul lor, dar lui Paul i se rupea inima de milă și ar fi vrut să plîngă cu lacrimi grele, nu atît pentru felul în care o ciupea acea pasăre, cît pentru eroismul ei tăcut.

Pistruiațul însă rîdea mereu de cîte ceva, neprivind spre *ea*, prefăcîndu-se că nu e atent, dar Paul era convins că știa tot ce se petrece și în mod intenționat ocolea cu privirile fața mamei sale vitrege. Ceea ce era aproape la fel de neplăcut era că păsările începură apoi să se plimbe gînditoare pe masă, și chiar să murdărească masa, și Paul trebui să mînce cu multă abilitate, nu numai ca să se ferească de ele, dar să și ascundă aparențele așa cum făceau gazdele sale și cum probabil era de bon ton. Adevărul era că nu-i mai făcea nici o plăcere acea masă, deși îi era încă foame, îi fusese tot timpul foame și *ea* era acolo și îl servea cu atîta grație — nu era *ea* oare „simpatia“ lui! — și la sfîrșit, cînd el mulțumi de masă cu o frază exagerat de amabilă și întortochiată, nu se aplecă *ea* repede și îl mîngîie pe păr?!

Păsările însă se așezară la un moment dat ca și cum ar fi vrut să adoarmă și erau atît de mari încît ocupară toată masa și Paul trebui să se ridice, deși nu-și mîncase crema de caramel, prăjitura sa preferată. O pasăre își întinsese vîrful unei aripi peste farfurioara sa și cînd, cu un gest furișat, el vru să o tragă, ea întoarse privirea spre el — deși s-ar fi putut să fie o pură întîmplare — și el trebui să renunțe. Se sculă astfel flămînd și nemulțumit, profund nemulțumit de un lucru pe care nu putea să și-l explice prea bine. Ar fi vrut să iasă din bucătăria aceea în care tronau acele păsări — abea acum își dădu el seama cît de periculoase puteau deveni păsările din curte și fu foarte uimit că le dăduse atît de puțină importanță pînă acum. Într-adevăr, erau feroase, mult mai feroase decît cîinii de care el avea o spaimă încă din copilărie cînd fusese închis mai mult de o oră cu unul într-o cameră, un animal gălbui și lăptos, care mîrîia din cînd în cînd la el, cu o ură care îl încremenea, deși toată lumea îl asigura că e un cîine inofensiv. Dar cîinii aveau totuși ceva omenesc în privire, uneori, pe cînd păsările, abia acum își dădu seama Paul, erau reci și lipsite cu totul de imaginație. Și ce crude erau, cum putuseră să o ciugulească pe *ea*, deși nu se apăra în nici un fel! Paul se cutremură cînd își aminti ce ușuratec trecuse el mereu pe lîngă ele, în atîtele curți, cum se amuzase chiar de prostia și stîngăcia lor! Niciodată, de acum înainte nu va mai face o asemenea imprudență, păsările acestea trebuiau cel puțin ocolite cu grijă, chiar respectate dacă nu, măcar de formă, nu trebuia în nici un fel să glumești sau măcar să zîmbești în preajma lor, căci iată cît puteau fi de susceptibile! Cum de nu-și dăduse el seama, păsările erau niște monștri, adevărați monștri și oamenii și el însuși, mai ales, ce inconștienți! Oricum, el era complicele oamenilor și ele îl puteau privi cu bănuială!

Și cum minimalizase totdeauna ghearele lor, care erau uriașe, de culoarea oțelului și apărate ca de niște mînuși de metal, din zale, de pielea aceea solzoasă lipită chiar pe os, sau ciocul lor încovoiat, atît de puțin asemănător cu gura noastră, a oamenilor! Abeam acum își dădu seama Paul că animalele cele mai apropiate, cele mai prietenoase omului, erau totuși acelea al căror

corp avea apropieri, asemănări, măcar parțiale, cu corpul nostru și chiar gura unui cîine sau a unui lup, semăna uimitor de bine cu gura unui om, avea totuși buze, o coroană dentară, nări chiar, o limbă moale, musculoasă, era ceva dezarmant în toate astea și apoi, blana ! Dar ciocul acestor monștri insensibili nu semăna cu nimic din corpul nostru și asta era îngrozitor : un fel de unghie lungă, îngustă, de parcă un deget al cuiva se acoperise brusc cu pene, și vârful degetului aceluia răutăcios se prefăcuse deodată în cioc sau penajul care nu era făcut decît pentru a ascunde acea unghie monstruoasă. La cine văzuse el o astfel de unghie, fusese ușuratic la culme, poate că nu era doar o simplă unghie nefirească, ascuțită și repulsivă, ci poate că se pregăteau și fulgi acolo, în jurul ei, fulgii, penele păsărilor uriașe. Ce periculoase sînt aceste păsări și ce numeroase sînt ele în lume și cu cîtă inconștiență se înconjoară oamenii de ele ! Iată, el știa acum adevărul, printr-o întîmplare aflate adevărul și îi va avertiza, va striga tuturor în față pericolul la care se expun cu toții, adevăratul pericol ! Poate încă nu e prea tîrziu, poate se mai putea face ceva ! Nu, cu nici un preț, însă *ele* nu mai trebuiesc cultivate, îngrijite, cu atît mai puțin tăiate, asta ar putea în orice clipă provoca dezastrul, cel mai bine ar fi dacă s-ar instala o mitralieră camuflată în dosul fiecărui gard de sîrmă sau nu... era și asta un mijloc prea hazardat, poate sînt cu mult mai inteligente decît... nu, nu, trebuia găsit altceva, ceva în aparență mai inofensiv, altceva, ceva aproape pueril, dar dacă... da, dacă e făcut cu iscusință, să lichideze fulgerător... dar era oare bine să se gîndească la așa ceva ? Iată, amîndouă păsările îl privesc, cu capetele aplecate și masa de lemn se îndoie sub greutatea lor, *ea* s-a retras neputincioasă la perete iar pistruiatul rîde la nesfîrșit, se prefăce că nu a observat nimic, a fost de altfel cel mai îndemînat decît toți, a reușit să-și mînînce și budinca în ciuda faptului că ele... și chiar a continuat să rîdă mereu, inventînd diverse pre-texte !

Ea însă era cea mai de plîns, cît timp se găseau *ele* acolo, era imposibil să se apropie de mașina ei de tricotat ! Dar cum au permis ei ca ele să intre acolo ? Dar, ce să mai vorbim, în cîte bucătării, mai ales în provincie, nu intră și ies păsările, fără nici o supraveghere...

Ea îl îmbie pe Paul să se culce, dar el se eschivă, spunînd că trebuie să meargă la uzină, să-și facă vizitele medicale. Trecuse o singură dată, în timpul zilei pe acolo, dar trebuia să se ocupe serios de acum înainte, lui îi făcea foarte bine o muncă asiduă, regulată, își găsea echilibrul în asta. Deși, era adevărat, el nu putea să suporte mult timp aceeași muncă și, pentru că, oricum, nu se putea schimba profesiunea în fiecare an, el prefera să schimbe localitatea. Era atras mai ales de localitățile de munte, aici era mai mult liniște și aerul curat, tonic. Nu observase *ea* oare, că erau cu mult mai mulți oameni decît părea care erau abrutizați, de același fel de ocupație, simplă și mecanică, dar puțini aveau curajul să o recunoască, așa ca el ? ! Și mai puțini să reacționeze energic la asta, să facă ceva, să întreprindă ceva, să fugă din calea distrugerii și a animalității. El era taxat, o știa, ca vagabond, un fel de vagabond mai blind, inofensiv, un vagabond harnic, dacă există o astfel de expresie, cei de la serviciul personal îl pribeau mereu amuzați de dincolo de ghișeele lor, dar el nu le putea explica totuși că respectabilitatea e

un avantaj care se plătește scump, uneori exagerat de scump, sîngeros de scump, prin detracare, alcoolism, poligamie, arivism chiar și toate relele complicate care țin de acest cuvînt, inclusiv delațiunea.

Sigur, se putea ca toate acestea să nu fie decît un pretext abil de a hoinări mereu, dar cît timp nu are o familie...

Paul se trezi și, spre spaima sa, era singur. Nici urmă de Krinitzki și el așteptă răbdător cîteva minute, fiind convins că uriașul trebuia să apară de undeva. Nu venea nimeni însă, un zgomot, insuportabil, de voci, fumul de țigări proaste, răsucite din tot felul de plante, îl asurzea și-l înăbușea. Se ridică puțin într-un cot și zări nemaipomenit de mulți oameni în jur; cu toții se aflau într-o mare fierbere, Paul își dădu seama, erau nu numai cei care locuiau în dormitor, nici măcar lucrători din uzină, ci fețe străine, oameni îmbrăcați elegant, priviri hotărîte, reci, indiferente, arogante.

Era de-a dreptul insuportabil, și Paul își dădu seama că va trebui să iasă neîntîrziat de acolo. Se îmbracă cu greu și apoi se dădu încet jos din pat; fiecare mișcare o făcea cu prevedere, își calcula dinainte, din ochi, fiecare gest, orice pas. Nu voia să cadă cel puțin cît timp se afla acolo și ar fi putut fi remarcat. Îi era teamă mai ales că cineva l-ar fi putut opri și întreba unde se duce. Nimeni însă nu avea grija lui și el ajunsese, după destul de multă vreme, în ușa dormitorului; ce grozav era aerul de afară și Paul îl primi în plin, cu o lăcomie imprudentă, și era aproape să cadă. Se agăță însă, cu o crispare uriașă, de vrejul gros și uscat al unei vițe de vie care creștea chiar lîngă ușă, așa cum, cînd era mic era să cadă sub ghiața unui rîu, într-o iarnă, și cineva îi întinsese, în ultima clipă, o creangă de care putu să se prindă cu mînușa înghețată. Astfel se prinse acum de acest vrej. Cînd își reveni, văzu lîngă el un bărbat cu un lighean în mînă și cu un prosop pe cealaltă, cineva pe care nu-l cunoștea.

— Ce ai? — îl întrebă acesta — ești alb la față, ca hîrtia. Stai numai un minut că mă întorc și te ajut... stai numai un minut! — și plecă, undeva, grăbit, cu lighianul lui, și Paul făcu tot ce-i stătu în putință ca să nu mai fie găsit acolo. Nu voia să se întoarcă în cabană, deși habar nu avea încotro s-ar fi putut duce și, mai ales, cît timp putea rezista.

Puterile îi reveniră însă, încet încet, și el mergea, gîndindu-se cu recunoștință la trupul lui, pe care îl simțea că tremură de încordare, transpirînd tot de efort și, mai ales, de spaima efortului. Într-adevăr trupul lui gîndea singur, se dirija singur, el nu l-ar fi putut conduce nici un metru; trupul lui avea propria lui inteligență, nu numai instinct, dar și inteligență și așa, cum, adeseori, el ascultase de inteligența *lui*, a creierului și inimii sale, acum, cu toții — gîndea Paul — ascultau de inteligența lui, a trupului deodată apărută, ca un prieten durabil și nevăzut.

Trecînd pe lîngă o brutărie și, pentru că avea niște mărunțiș în buzunare, intră și își cumpără un sfert de piine neagră. Avea suficient ca să-și cumpere și albă dar, nu știu cum, piinea albă îi făcea greață, acum. Mergea și mușca încet, temător, din piine, și, după destul de multă vreme, cînd uitase deja de dormitor și de propriul său trup, o femeie îl agrăi întrebîndu-l dacă nu e bolnav.



Ionescu Cornelia : *Soarele și luna*

— Ba da ! — răspunse el și adăugă că se duce la policlinică. Avea — își găsisse pe loc o boală — dezinterie, dar era pe sfîrșite. Dădu atîtea amănunte, încîntat de viclenia sa, încît femeia începu să se plictisească, lăsîndu-l să plece în plata lui.

„Trebuie totdeauna să suferi de ceva anumit — se gîndi Paul, înviorat de minciuna sa — bolile fără de nume, cele care nu pot fi numite, te fac foarte suspect în ochii altora, mai ales a oamenilor cumsecade. Cine îndrăznește să sufere de o boală necunoscută ? Cine are acest curaj ?

Ajunse în centru și începu să tîndălească prin fața unor vitrine, mușcînd mereu din pîinea sa. Îi plăceau mai ales obiectele de cristal, serviciile de porțelan cu același desen pe fiecare farfurie, cît de mică, ca un fel de blazon, și își spuse că astăzi, în vremea democrației fiecare putea să-și permită în definitiv, un blazon. Trecu apoi prin fața librăriei dar, spre uimirea sa, nu se opri de fel, nici măcar nu se uită în vitrină ; îi era, nu știu cum, silă de cărți și se gîndi că asta nu era decît o urmare a bolii, probabil va trece curînd. Principalul acum, însă, era să meargă, să meargă cît mai mult chiar și așa, încet, oprindu-se din cînd în cînd așa cum fac oamenii bătrîni, sub diferite pretexte, ba un salut, ba privind un stîlp de afișaj pe care se găsesc afișe vechi de cîteva luni, ba vitrina mare a unei giuvaergii, tapisată cu pluș albastru și în care nu se găsea nici o bijuterie, nici măcar o imitație oarecare, sau chiar mica tejghea, în stradă —, pe care se găsea un borcan cu bilete de „Loz în plic“.

Lui Paul însă nu-i plăcea să asiste la „încercarea norocului“ și acest ultim „pretext bătrînesc“ pentru a se opri și a-și trage răsufllarea, îl respinse cu o anumită, aproape caraghioasă, indignare. Un gust aprins polemic îl cuprinse chiar, în timp ce trecea pe lîngă un astfel de „funcționar al străzii“, un individ cu o figură tristă, ipocrită, cu un minunat păr alb, pe care îl murdărea însă cu un basc soios, înconjurat de cîțiva derbedei.

— „Am ajuns eu oare atît de jos ?! — vociferă Paul în cutia îngustă, vibrîndă, a trupului său — încît să apelez la noroc ?! Norocul de acest fel e mai rău decît o sinucidere onestă ! Ar fi un protest mut, chiar o ingrati-tudine față de Acela care mi-a dăruit atîtea lucruri, pe care, e adevărat, eu le pun în valoare, uneori, într-un mod destul de ciudat ! De vină e însă slăbiciunea mea, dar nu norocul meu... vorbesc bine înțeles de norocul adevărat, cel mare, cel unic !

Paul gîndea cu multă furie cele de mai sus și vorbea într-adevăr și, cum era sîngur, glăsuia cu voce tare, încît cîțiva întoarseră amuzați capul. Paul observă și acest lucru dar prefera să treacă drept un original decît un bolnav. Pe un original nimeni nu sare să-l ajute cu sfaturi plicticoase ca să-i tulbure o plimbare atît de neașteptată și de ațîțitoare ca o mică aventură.

— Și-apoi — gîndea mai departe Paul, care nu renunța așa de ușor la o ceartă gata pornită, — norocul acesta care se vinde pe stradă, nu e pentru mine... aș fi un hoț dacă aș viri mîna în acel borcan cu un medalion de bilete verzi la gît, să scot un bilet ! Ce rușine dacă ar fi un bilet cîștigător, un sărman bilet cîștigător ! Nu ar fi un semn sigur al înfrîngerii mele, al neputinței mele, un regret profund al nașterii mele sărăcăcioase ? Ce bogat sînt eu însă la naștere, cu mult prea bogat pentru acest secol ! Dar nu, de

ce, acest secol e la fel de bun ca oricare altul, sînt foarte mulțumit de el și... cred că și el e mulțumit de mine, poate e chiar singurul mulțumit, în absența părinților, dar, într-un fel, e și el părintele meu. Părintele părinților mei, cum se zice în biblie !“

Ajunse în fața uriașei biserici catolice și intră — era unul dintre cele mai bune pretexte, pentru că biserica avea și bănci — și el se așează pe una din ele, chiar în față. Era frumos acolo, altarul atît de descoperit, erau chiar mai multe altare, cu statui elegante, tablouri mari, în care madone albastre, gingașe, cu mîini albe, cărnoase, tremurînd de sensualitate, priveau într-un focar de raze de culoarea mierii vechi, sau îl țineau pe pruncul Iisus, gol, lingă un sîn plin, trufaș, acoperit cu volane greoaie, după moda flamandă. În fund chiar, deasupra altarului, se găsea o coborîre de pe cruce, uriașă, încadrată într-un dreptunghi de becuri electrice, iar și mai sus (biserica avea pereți foarte înalți) — o cruce uriașă, electrică, urca mereu privirile.

În biserică era puțină lume, și în afară de tradiționalele bătrîne și moșnegi, care semănau atît de mult între ei de parcă și-ar fi dat seama de zădărnicia mimării vreunui sex care să-i separe. Paul descoperi surprins cîteva bărbați rugîndu-se, oameni în toată firea, cu afacerile încă prospere. Ce să-i fi adus oare aici? Erau oare atît de înțelepți sau simțeau nevoia de singurătate ca și el? Erau și cîteva femei, tinere sau mai puțin tinere, care se rugau cu o evlavie plină de speranță, care se dăruiau cu încredere vieții de apoi, probabil, tocmai pentru că viața asta de aici, încă era atît de lungă, atît de „nesfîrșit de lungă“ cum spunea Krinitzki.

Era foarte bine acolo, aproape la fel de bine ca sus pe munte, și, deodată, Paul își dădu seama că intrase acolo tocmai pentru că nu avea puterea acum, de a urca strada aceea lungă, care se termina atît de comic într-un luminiș. Aici însă era un munte încremenit, un munte cu galerii în care se înșirau statuile amabile ale unor oameni care au suferit mult, se spune, și care acum pot vindeca de suferință. Ei erau regii aceluia munte gol și atît de sonor.

Paul rămase multă vreme, cu aceeași psihologie de bătrîn, de om care face un popas, pentru că un drum — la această vîrstă! — oricît de grabnic ar fi, înseamnă o linie frîntă de obstacole binevenite — cum era și aceea biserică — și înfrînte, dar cu măsură, cu o anume încetinală a mișcărilor, vrînd-nevrînd, cu o anume solemnitate.

— Sînt un bătrîn! — își spuse cu seriozitate Paul și privi în jur, înveselit de ochii săi bătrîni. Trecuse destul de multă vreme de cînd se găsea acolo, și, deodată, observă că era cu mult mai multă lume în biserică și orga atacă primele măsuri cu o forță care îl făcu să tresară și să se ridice în picioare. Începu slujba și el se îndreptă încet spre ieșire, pentru că nu era obișnuit să se roage.

În fundul bisericii, pe partea stîngă, era un altar mai mic, pe care se găsea statuia sfîntului Anton, înconjurat, ca de un mozaic, de plăci mărunte de marmoră pe care scria în cîteva limbi: „Îți mulțumesc!“ sau „Îți mulțumesc, sf. Anton“, și din nou: „Îți mulțumesc“. Paul rămase uimit și privi cîteva minute acele plăci groase, agățate în perete; va să zică, sfîntul Anton ajută?! Își scormoni cu febrilitate creierul său slăbit ca să afle ce i-ar putea

cere el, cu ce-ar fi putut el ajuta ! Dădu din umeri însă, și, ca și cu o oră înainte pe stradă, față de norocul acela atât de popular, el avu un suris de orgoliu, care îl încintă pe el în primul rînd. De ce să fie ajutat de acest domn în rasă de franciscan, cu fața fină, delicată și cu pruncul Iisus în brațe, pe care-l ținea fără nici o sfortare vădită ? Probabil că fusese de familie bună, era doar un „de“, cum am spune noi un „von“, iată, biserica nu era în stare sau nu voia să egalizeze straturile sociale. Tot prinții ajutau și în biserică ! — gîndi Paul, stînd încă recules în fața altarului acela retras și încercînd să-și ascundă un zîmbet malițios (el avea o figură trădătoare la culme, un copil ar fi citit tot ce se petrecea în el) — Dar acesta era un prinț popular, și mulți din cei care îi mulțumeau erau probabil măguliți că erau ajutați de un nobil ! Dar ce importă ! ? — făcu Paul cu un gest larg, interior, și nu se putu abține să nu miște și mîna dreaptă într-un mod absolut nejustificat — fiecare găsește fericirea în altă parte ! Eu nu sînt făcut pentru biserică ! — gîndi el — deși aici, cel puțin, e liniște ! E liniște ca și cum, împreună cu cîțiva străini, te-ai sui pe un munte ! E bine pe munte ! — gîndi Paul, și i se făcu într-adevăr dor să suie cu adevărat muntele, dar se însera deja cu o anumită rapiditate și el trebuia să se întoarcă, să se culce, simțea asta. Ce bine ar fi fost dacă ar fi putut să se coboare în albia rîului !

Exista oare ceva care să semene și cu un rîu ? Cine nu se putea duce la un rîu, era ceva care să-l înlocuiască ? Un rîu e foarte liniștitor, mai liniștitor chiar decît o catedrală, un rîu curge mereu, un rîu e ceva care se distruge neîncetat și un cataclism care se repetă în fiecare clipă, e ceva odihnitor. Și-apoi, rîul vine de departe, în el trăiesc viețuitoare, care se nasc și mor între zidurile lui, nebănuind aerul sau refuzînd această idee, pentru că și moartea e un fel de refuz ! Noi, cînd murim — filozofa Paul, foarte mulțumit de el însuși, mergînd încet spre baracă — noi nu refuzăm oare ceva, și încă cu multă vehemență ? ! Viețuitoarele care trăiau în apă aveau și ele dreptul de a refuza aerul nostru, ca pe ceva plicticos la culme ! Oare curgem și noi într-o astfel de apă ? — se gîndea Paul și își aduse, fără să-și dea seama de ce, aminte de prietenul său, Krinitzki.

Oricum, ar fi dat mult să se poată coborî la rîu, acum. Dar se făcea tot mai întuneric și Paul era puțin laș. Noaptea, apa aceea se încărca de zgomote și umbre neliniștitoare. Cine ar fi avut curajul să întindă picioarele în apă, deși apa, lui îi adormea picioarele, care și acum — deși se odihnise în biserică — începeau să murmure deja. — Sînt un om bătrîn ! — își spuse cu mîndrie Paul — bătrînețea își are și ea avantajele ei ! Unde citise asta ? Parcă era un rînd tipărit care, deodată, strigase în memoria sa... ce plasă împuțită și memoria, chiar pentru el, care nu avea memorie și se mîndrea cu asta căci era singura lui noblețe.

— Într-adevăr, oare își are și bătrînețea avantajele ei ? Merită să ajungi bătrîn ca să verifici această afirmație ? Merită, probabil — pentru că iată cîți făceau pe dracul în patru, tocmai ca să o verifice... să curgem într-un rîu ! — gîndi din nou Paul și iarăși figura lui Krinitzki îi luci în față, parcă mergea înaintea sa, cu bunăvoință și blîndețe — să curgem lin, într-un rîu, ce mers frumos ar fi ! Iată, noi trebuie să ridicăm un picior,

apoi celălalt, apoi din nou pe primul, mâinile se mișcă alandala, capul cade ba înainte, ba înapoi, câte lucruri nefolositoare, urâte! Dacă am curge însă la vale cu arbori, cu case cu tot, cu nori și stele la un loc, cu cimitirele noastre și cu toate micile noastre îngîmfări care nu sînt decît cîrjele noastre, da, să curgem la vale cu cîrjele noastre, cu toate cîrjele noastre! Dar ce fel de *vale* să fie asta, iată, un riu coboară dintr-un munte, îmbătrînește și apoi este supt de un fel de lac uriaș în formă de rechin, în al cărui stomac se pierde cu toate îngîmfările și cîrjele sale. Dar noi nu curgem — gîndea Paul, nedumerit și din nou își mișca buzele și unele cuvinte se puteau auzi, distincte, în jur — pentru că stăm pe un pămînt foarte drept. Ce neplăcut, să stai pe un sol ca o tavă, ce lucru plicticos și profund disgrățios! Iată, dacă cineva ar apleca puțin, foarte ușor, ca din nebăgare de seamă această tavă, nu-i așa, cu ce ușurare am curge cu toții încet, foarte încet, foarte nedumeriți și amuzați! Nu ar mai trebui să umblăm, să ne urîțim umblînd, să ridicăm, un picior ca o labă de broască care se zbate cînd trece curentul electric prin el, deși e țintuit de o scîndură, apoi pe celălalt, dar parcă abia atunci ne-am fi amintit că mai avem unul, care trebuie mișcat și mâinile... ce să faci în acest timp cu mâinile? Unde să le pui? Unii le țin lipite de corp, alții le mișcă ca niște soldați, alții, le lasă în voia lor, dar oricum, încă nimeni nu a rezolvat această șaradă. Și totuși, cel mai dizgrățios lucru în mers, sînt fără îndoială gîndurile! Cine le poate stăpîni? Oare cum gîndesc înțelepții cînd merg, sau nici nu există înțelepți? Gîndurile ne împiedică în mers — medită Paul — gîndurile ar trebui complet oprite în clipa cînd am porni spre ceva sau spre undeva, oricît de apropiat. Ce frumos, realmente, ar merge cineva, care nu ar gîndi în nici un fel! Și soldații cei mai buni gîndesc prea mult! Mai ales că profesiunea lor e să meargă dintr-un loc în altul, iar uniforma lor nu înseamnă decît că au sosit! Ei ar trebui să se închine sfîntului Cristophor! Dar nu, ar trebui un sfînt al mersului, cineva care să protejeze mersul, mersul nostru urît...

Tresări deodată pentru că cineva îl prinsese cu putere de braț; în primele clipe nici nu îl recunosc pe omul de lîngă el, atît de preocupat era ca să-și ascundă frica pe care i-o provocase acea strîngere neașteptată, acca atingere. Era totuși Petcu, unul din cei cîțiva prieteni ai lui Krinitzki și, abea atunci, Paul își dădu seama că ajunsese foarte aproape de uzină.

— Pe unde umbli? Te-am căutat și în vale și la Borozia (era un bătrîn la care dormea uneori Paul, un bătrîn singuratic, care se temea singur) și pe...

— Sînt sănătos! — îl întrerupse Paul, îndreptîndu-se brusc și aruncîndu-și cu aroganță picioarele, unul după altul — m-am dus pînă la...

— Haide! — spuse Petcu, și abia atunci Paul observă că gîfîia și ochii îi erau dilatați — vor să-l omoare pe Krinitzki!

— Pe cine? — întrebă Paul, oprindu-se, dar celălalt nu-l mai ascultă și fugi mai departe. Paul îl urmă. În timp ce se apropia de baracă, Paul observă o vie agitație; în fața ușii se aflau grupuri-grupuri care discutau cu aprindere, unii intrau și ieșeau pe ușă, grăbiți, așa cum intră la o nuntă sau la o înmormîntare căsenii, și printre figurile acelea străine, venite de nu știu unde, se puteau vedea muncitori în salopete de lucru, probabil ple-

cați din schimbul de după amiază. De cum se apropie de ușă, înainte de a fi putut arunca o privire înăuntru, auzi deja vocea țipătoare a lui Miloia. Omul acela atât de timid, cu pielea trădătoare ca a unei femei, când se speria, părea că se înfurie și striga atât de ascuțit și de strident, încât toată lumea amuțea de uimire. El însuși părea foarte uimit de strigătele ascuțite pe care le scotea, dar, probabil, nu putea altfel, teama era mai mare decât el!

Când intră în baracă, Paul își dădu seama câtă lume încăpuse acolo. Era foarte greu, imposibil aproape, să ajungă la patul lui, și, simțind că se înecă, că începe să-i vijie capul, se întrebă: — Ce caută atîta lume acolo? Doar acolo era un dormitor, un loc în care trebuiau să se odihnească cei care munciseră greu peste ziua, și-acum, deodată...

Petcu se apropie din nou de el — era un om roșcat, cu ochii verzui și oblici, pe care Paul nu-l iubea, dar era unul din cei apropiați ai uriașului — și îi spuse:

— Vrem să-l ducem de aici... el nu vrea, dar poate că... ar fi bine să mergi tu la el, dacă o să te vadă!...

— Cine? — întrebă din nou, prostit, Paul, dar apoi își aduse deodată aminte că și afară, pe stradă, fusese vorba de Krinitzki. Încet încet, pe măsură ce își pierdea tot mai mult puterea fizică și liniștea gîndurilor, începu să deslușească, tot mai bine, cine era acolo, în dormitor, și începu să înțeleagă și ce se spunea.

— Sigur, vreau să merg... să mergem! — îi spuse el lui Petcu, deși încă nu-l zărise acolo pe Krinitzki, dar dacă spunea omul, trebuia să fie acolo. Petcu dădu din cap, prietenos, și o luă înainte, ca să-i facă loc, dar Paul nu se putu mișca, picioarele refuzau să-l ducă. Ba simți în curînd că ele vor refuza chiar să-l mai susțină, oricît de ușor ar fi fost trupul lui, și, aproape plîngînd că nu-l poate urma pe Petcu, care o luase înainte, atât de încrezător că are în urmă un bărbat care îl va însoți, vru să se așeze pe unul din paturile de lîngă intrare, dar toate erau ocupate și atunci se lăsă să alunece încet jos, lîngă perete.

— Ce-i, puile? — îl întrebă Petcu care se întoarse și se aplecă deasupra lui — ți-e rău? Vrei să te scot afară?

— Nu-nu! — șopti încet Paul, simțind că toată fruntea i se acoperise de sudoare, dar apoi, dîndu-și seama că Petcu nu-l auzise, făcu cu mîna de cîteva ori „nu”, așa cum fac începătorii în alcool, prăbușit deodată într-o uimire largă, largă, ca o haină caraghioasă și greoaie, plină de falduri. Petcu stătu o vreme lîngă el, aplecat, privindu-l cu atenție, apoi se îndreptă și strigă:

— La o parte, dați-vă la o parte... tovarăși, e un om bolnav, dați-vă la o parte! Să-l ducem afară! — adăugă el mai încet, pentru Paul, se pare, și îl prinse de umeri, vrînd să-l ridice. Cîteva încercări să-l ajute, dar cel de jos nu vru să se miște în nici un fel, se proptise de perete și se lăsa să atîrne greu, lovind pe cei care voiau să-l ajute.

— Mi-e mai bine! — murmură el, și nu avea atîta putere să-și ridice fața — mi-e mai bine! — și pentru că își dădea seama că nu-l auzea nimeni din cei care voiau să-l ajute, lovi cu picioarele în jur și zgîrie la întîm-

plare cu degetele, o față neagră, nebărbicrită, care se aplecase foarte mult deasupra lui, luându-i acru.

Petcu își făcu loc prin mulțime, strigând :

— Băicuțele, Paul e bolnav, îl calcă în picioare... băicuțele, vină imediat ! — dar fu oprit de niște străini care strigară imediat că „astea sînt tertipuri pentru a-l scoate pe Krinitzki de acolo“.

Apoi, cu toții uitară de Paul.

Rămase jos, nu avea puterea și nici nu voia să se ridice, n-ar fi suportat să și vadă, abea dacă reușea să supraviețuiască zgomotului și strigătelor, fumului și, mai ales, mirosului ațîțător de trupuri omenеști strînse la un loc. Nu putea să-și ridice ochii, sta ca un tînăr neînvățat cu băutura și care băuse deodată prea mult, în fața lui se mișcau picioare și pantaloni, și, încet, încet, se liniști și începu să audă din nou.

Krinitzki era la locul lui obișnuit, lingă geam. dar cu spatele către ușă, nu cu fața, cum stătea de obicei. I se zăreau doar umerii masivi, capul era căzut mult cu fața în jos, spre tăblia mesei, ca a unui copil bosumflat. În jur, rezemați de perete se aflau cîțiva „credincioși“, Nazarie, Miloia și încă vreo doi. Miloia avea tîmpla însîngerată și privirea înfricată, ca a unui animal hăituit.

În jur, pe paturi și pe scaune — fuseseră aduse scaune de undeva, probabil din sala de festivități — se aflau mulți oameni, locuitori ai barăcii, muncitori care locuiau în oraș, unii în salopete de lucru și străini. Incidentul pornise de la un motiv mărunț, destul de simplu și care s-ar fi rezolvat altfel sau altădată, doar prin cîteva fraze mai aprinse, sau nici atît.

Se obișnuise, de puțină vreme încoace, ca Krinitzki să citească în zilele fără soț, celor din dormitor, un capitol din Cartea sa, din biblie adică — el, înaintea vreme, nu le citea decît cîtorva „scrîntiți“ ca și el, care voiau să-l asculte, dar acum, în mod cu totul inexplicabil indiferența și disprețul față de el și de cartea lui scăzuseră simțitor și, după puține „ședințe“ locul din dormitor devenise neîncăpător și i se „amenajă“ o masă afară, cu un singur scaun, pe care stătea el, sub nucul mare și uscat de care se sprijinea spatele barăcii. Începu să vină după o vreme și lume din oraș, nu numai bărbați dar și femei, în număr din ce în ce mai mare... Atmosfera apăsătoare din orașel, după actele de teroare comise și mai ales faptul că Krinitzki nu se mulțumea să „citească“ numai, ci comenta textul cu referiri la „moravuri“ actuale, explica în parte această afluență și interes neașteptat. Legenda lui crescuse cu rapiditate — în acel cerc îngust al orașelului din munți — și poate tocmai izolarea acelor oameni, spaima lor sau poate cu totul alte motive, pe care cine ar ști să le pătrundă, contribuiau la brusca lui popularitate. Autoritățile rămaseră retrase, deoarece pînă în acea zi de pe la jumătatea lui August, totul se consumase în liniște și, era evident că autoritatea atît de stranie a uriașului, nu era un lucru de durată.

El însuși era în primul rînd neliniștit de atenția crescîndă pe care o trezea, și numai în urma unor presiuni din ce în ce mai puternice a auditorului, consimțea să mai „citească“. Odată ce începea însă, se lăsa furat de patima sa și pornea să vorbească — lui îi plăcea să vorbească, să se asculte,

să-și audă vocea de un timbru atrăgător, deosebit de sonor — și farmecul lui sporea prin aceea că el părea mereu că își vorbește sieși, nu avea ticurile retorice sau agitația unui „propovăduitor“ de rînd. Pe măsură ce se „aprindea“ vocea lui devenea tot mai joasă — de parcă s-ar fi temut el în primul rînd de fascinația propriului său timbru vocal, privirea i se înmuia și devenea neasemuit de blîndă, de caldă, o privire luminoasă, de copil uriaș, speriat deodată de un lucru străin, amenințător poate, și pe care nu-l putea cuprinde.

În seara aceea, după ce începuse să citească cu o oarecare întîrziere, pentru că Krinitzki era ușor neliniștit de dispariția lui Paul, se stîrni un incident ; se părea că în auditoriul numeros de lîngă nuc — erau în jur de cincizeci de inși printre care și cîteva femei — se organizase un fel de grup de boicotaj, care, pentru prima oară de cînd el citea astfel, cu public, începu să-l întrerupă, să-l oprească, să-l interpeleze, și aceste întreruperi erau dure, se vedea că erau premeditate, pentru a-l scoate din fire pe lector.

Văzînd cum stau lucrurile, Krinitzki vru să oprească lectura pentru seara aceea, motivînd o anume oboseală (el nu răspundea în nici un fel celor care-l provocau) dar fu împiedicat de cei din adunare, și grupul celor „gălăgioși“ fu redus la tăcere. Bineînțeles însă că liniștea nu dură mult, cei cîțiva care îl apostrofau cu o vehemență tot mai mare erau niște tineri lucrători din fabrică, dintre care, vreo doi, erau cunoscuți ca spirite vii, cu multă personalitate. Cearta izbucni în curînd între cei care-l „apărau“ pe Krinitzki și ceilalți. Se părea că numărul celor nemulțumiți era mai mare decît se crezuse la început sau, așa cum se întîmplă deobicei, „în focul discuțiilor“, el cîștigă aderenți, nu pentru „dreptatea“ sau „impostura“ lui, ci doar pentru felul în care era atacat de către ceilalți, dintre care mulți erau veniți din oraș. Nimic grav însă, unii găsiră și motive de rîs, se descoperi repede și un mucalit care cuceri pe mulți și mai ales pe femeile care, ațîțate de toată acea atmosferă, rîdeau cu o mare ușurință. Deodată însă, Miloia strigă ascuțit, cu unul din acele strigăte nefirești și stridente ale sale, de data aceasta neașteptat de puternic, de neplăcut, și un cerc se formă în curînd în jurul lui, omul se ținea cu amîndouă mîinile de cap și abea cînd își lăsă o mînă în jos, smulșă de cei care îl întrebau ce are, se văzu o creștătură în piele și o pată de sînge, nu prea mare, pe obrazul drept, mai jos de tîmplă. El stătuse mai la o parte, aproape de peretele barăcii care se găsea complet în obscuritate și cineva, nu se știa cine, îl lovise cu piatra.

Rana nu era primejdioasă dar incidentul se agravă brusc, pentru că vreo cîțiva săriră imediat la unul din cei care părea să fie căpetenia acelor care întrerupseseră și boicotaseră pe uriaș, un **îns care răspundea la numele de Mitrofanovici**, scund, roșcovan, cu o gură veselă și veșnic zeflemisitoare. El păli cînd se văzu înconjurat de cîțiva necunoscuți amenințatori, cîteva femei țipară deși nu înțelegeau ce se întîmplă, dar totul se rezolvă brusc și în modul cel mai pașnic cu putință : „răzbunătorii“ lui Miloia fură legitimați pe loc de niște inși în civil care, se pare, erau lucrători ai miliției sau procuraturii (nimeni nu știa prea bine) și Krinitzki sfătuit să intre în dormitor.

Uriașul se conformă imediat — el era foarte nemulțumit de tot ce se întîmpla, de toată acea zarvă nedorită în jurul persoanei sale — dar nu

plecă toată lumea în urma retragerii lui. Mulți, dintre cei veniți din oraș și care nu lucrau în uzină, îl urmăriră în dormitor și îi cerură să vină în oraș, unde va putea citi în liniște, într-o anumită sală. El refuză însă, ceru să fie lăsat în pace în aceea seară și, deodată, se svoni că el va fi arestat, că i se pusese deja în vedere să nu părăscască baraca și, odată singur, va fi condus la secția de miliție și „evacuat“ din oraș, în acciași seară.

Acgastă veste — care pornise nu se știe cum, — îi opriră deodată pe loc pe cei douăzeci-treizeci de inși care mai rămăseseră după ce Krinitzki declarase că nu mai citește în seara aceea (femeile plecaseră, aproape toate) și, într-un mod aproape miraculos, sala dormitorului și locul din fața lui se umplu fulgerător de oameni, de data aceasta mulți din cei care lucrau în schimbul de după amiază în fabrică. Părea un început de revoltă, nimeni nu știa a cui, împotriva cui, un lucru era evident însă: Krinitzki trebuia „păzit“ deși el se împotrivea mereu la aceasta, el nu trebuia lăsat singur în aceea seară. În cele din urmă, cei care locuiau în dormitor cerură să fie lăsați în pace să se culce, ei plăteau pentru paturile acelea și, cine voia să aibe grija lui Krinitzki, să poștească să facă pe cîinele de pază, oriunde, în fața ușii, în nukul din spate, pe turnul bisericii, dar numai acolo nu. Unii dintre ei îl poftiră chiar și pe uriaș să plece, el nu voia însă să se miște de la locul lui de lângă fereastră iar cei cîțiva acoliți ai săi nu făceau decît să mărească zarva. Cam acesta era, cu aproximație, momentul în care Paul intră în dormitor.

Se făcuse destul de tîrziu, zarva și gălăgia în loc să scadă, creșteau și, la un moment dat, cineva, un bărbat scund și uscat, care fu imediat recunoscut ca locțiitor al secretarului de partid al uzinei, spuse, strigînd la primele fraze, ca să fie ascultat, ridicîndu-se mereu pe tocuri:

— Tovarăși!... Tovarăși! Cred că cel mai bun lucru...

— Nu vrem discursuri! — strigă cineva de afară, din fața ferestrelor deschise, unde de asemenea se strînseseră mulți inși.

— Închide ferestrele! — spuse cineva, de pe un pat.

— Lasă ferestrele! — strigară vreo doi de afară — ticăloșilor! Vreți să vă faceți mendrele?!

— Nu vrea nimeni să închidă ferestrele! E și mult prea cald pentru asta, eu dorm acasă cu ferestrele deschise! — făcu locțiitorul, aplecîndu-se cu îndrăzneală pe geam. Nu-i răspunse nimeni, iar cînd se întoarse spre cei din dormitor, se auzi o voce în spatele lui, venind tot de afară:

— Du-te acasă, Catalincea, n-ai ce să cauți aici...

Catalincea dădu din umeri, vîrîndu-și mîinile în buzunar, apoi se urcă dintr-o săritură pe scaunul de pe care se ridicase cu un minut înainte Krinitzki, mergînd să se așeze pe pat.

— Ce vreți, fraților, de la omul ăsta — spuse el, calm de astă dată, de parcă înălțimea l-ar fi liniștit și i-ar fi dat siguranță — vreți să...

— Las-o baltă! — spuse flegmatic cineva care se afla în dormitor — lasă că aranjează procuratura, sau poate chiar...

— Chiar cine? — întrebă Catalincea încercînd să-i deosebească fața celui ce vorbise.

— Cine l-a omorît pe Simonca ? Cine ? — strigă deodată o voce groasă, extrem de răgușită, de pe unul din paturi. Era un bărbat înalt, îmbrăcat pe jumătate țărănește, cu fața vinătă de o barbă foarte deasă, deși era proaspăt ras.

— Cine l-a omorît ? Știi tu, Murariule ? — îl întrebă loctiitorul întorcându-se spre cel ce strigase.

Cel interpelat nu răspunse imediat. Tăcuse toată seara, și acum, probabil, îi părea rău că deschisese gura. Era așezat pe un pat, trîntit pe jumătate, și cînd loctiitorul i se adresă, se mișcă ușor de parcă ar fi vrut să se scoale, dar nu făcu decît să stea drept. Era unul dintre cei mai buni matrițieri ai uzinei, deși nu lucra decît de vreun an acolo.

— Știți și voi ! — mormăi el, într-un tîrziu — știți și voi, dar...

— Nu ne interesează acum ilegalitățile comise și nici... spuse Catalinca, și se dădu jos de pe scaun, dar toată lumea era atentă la ce puneă — astea le rezolvă miliția, procuratura, nu sînt de competența noastră...

— Dar ce e de competența ta ? — îl întrerupse cu brutalitate o voce — să primește acasă pachete.

Cînd ai mîncat ultima dată carne, tovarășe secretar, hai ?

— Azi la prînz ! — spuse acesta fără să clipească — dacă știam te invitam și pe dumneata !

— Ba, merci, invit-o pe baba Mileva !

Toată lumea izbucni în rîs, baba Mileva era „fantoma oficială“ a orașelului. Murise cu vreo cincisprezece ani în urmă, se părea că în condiții necurate, și se spunea că apare în diverse locuri, la orele cele mai neobișnuite pentru o fantomă, și nu producea frică nimănui. Era foarte populară printre copiii străzii și printre humorii orașului.

— Bine — spuse Catalinca, cînd se mai potoli rîsul pe care unii încercau să-l întrețină cu fraze în doi peri — oameni în toată firea sîntem noi ? Și tovarășii care au plecat din schimb vin acum de la turnătorie, e dată peste cap toată...

— Lasă-lasă ! — făcu cineva de afară și vocea sună atît de aproape încît loctiitorul întoarse capul crezînd că vorbise cineva de lîngă el — lasă chestiile astea ! Nu schimbă vorba ! De ce terorizați omul ? De ce nu-l lăsați să citească ! Totul e conform legii !

— Mă rog, să citească ! — făcu Catalinca, și se părea că e gata să iasă din dormitor, dar nu se mișcă — era vorba însă, — tovarășului Krinitzki i s-a și atras atenția, foarte serios, că acest fapt nu trebuie să ducă la scandal, nici la...

Catalinca începuse foarte liniștit, aproape jovial — părea încă amuzat, satisfăcut parcă, de reproșul cu „carnea în pachet“, dar după cîteva cuvinte fața i se înăspri și ridică vocea.

— Noi avem un plan important, tovarăși, trebuie respectate orele de odihnă... cine vrea să asculte Biblia să meargă la biserică și la popi ! I s-a atras atenția tovarășului Krinitzki și pe...

— Cine i-a atras atenția ? — îl întrerupse cineva, cu o voce flegmatică, aproape nepăsătoare, în jur tăcerea deveni de fier. Catalinca se zăpăci

o clipă, apoi privi nervos în jur, de parcă ar fi vrut să citească, la întâmplare, răspunsul pe fața cuiva.

— Ce, ți-e frică? Răspunde! — insistă aceeași voce, insuportabil de calmă și de flegmatică — *cine*, tovarășe secretar?!

— Cine?! repetă Catalincea, respirînd cu greutate, ștergîndu-și apăsăt fruntea, tîmplele și urechile, cu o batistă — o să-ți spun și cine: Simonca! Da, Simonca! — strigă el peste murmurul care urmă ultimului său cuvînt — de tovarășul Simonca, secretarul organizației sectorului forjă, cel mai bun fierar al uzinei!

Apoi, loctiitorul se activă și strigă:

— Tovarășul Simonca trăiește, tovarăși, și o să revină poate chiar la lucru, peste un timp! Zvonul că el ar fi mort este fals și provocator! O serie de inși l-au văzut, deși starea lui e încă gravă... încă nu poate vorbi și nu recunoaște pe nimeni...

Apoi se întoarse spre Krinitzki, epuizat parcă:

— E adevărat, Krinitzki? Deși n-ai vrut să declari organelor care se ocupă...

— Gura! — strigă cineva de afară — lasă lămureala!

— Să fie liniște, vă rugăm! spuse Krinitzki și se aplecă pe pereastră, spre cei de afară — aici lumea ar vrea să se odihnească! Și eu sînt dornic de odihnă și de singurătate, nu-mi place felul acesta gălăgios de...

Apoi se îndreptă și adăugă, pentru cei de lîngă el:

— E adevărat, Simonca, săracul, a vorbit cu mine și despre acest lucru... ce-am mai vorbit, nu pot să spun, atîta vreme cît el trăiește și nu am în-cuviințarea lui și nu are nici o legătură cu...

— Ia te uită ce popă delicat avem în parohia noastră păduchioasă! — strigă cineva cu o voce ascuțită, și toată lumea îl recunoscu pe Mitrofanovici, care apăruse deodată, de nu știu unde.

Krinitzki ridică capul și mișcarea umerilor lui îi înfioră o clipă pe cei de față, dar apoi dădu neputincios din umeri și din mîini, desfăcînd palmele sale uriașe:

— Îmi pare rău!... murmură el dezolat — îmi pare tare rău! E păcat? Fiți buni, vă rog și...

Nu mai adăugă nimic, parcă, înțelegînd ce neputințioase sînt cuvintele și cîțiva, impresionați de vorbele sale, începură să-l tragă la răspundere pe Mitrofanovici.

— Lăsați-l! — interveni din nou Krinitzki, temnîndu-se să nu se repete violențele de adineauri — e un lucrător bun! A învățat meserie și din mîna mea și nu-i așa de rău cum vrea să se...

— Taci din gură! — îl întrerupse Mitrofanovici cu un dispreț agresiv — dacă te caută cineva bine sub cojoc dă de o coadă groasă de lup, vîrgată și puturoasă! Nu am ajuns să mă apere un... și începu brusc să strige, deoarece cîțiva voiau să-l întrerupă, ba cineva îi și prinsese de braț:

— De ce nu vrea să ne spună ce a vorbit cu Simonca, cu un sfert de ceas înainte ca să găsim omul cu capul plin de sînge? De ce? Din milă creștinească de care n-are nimeni nevoie sau pentru că speră că Simonca

dă ortul popii pînă la urmă? Cum îndrăznește ei să sfideze miliția și procuratura care...

— Hai, hai! — strigă acciași voce de sub geam — schimbă macazul sau vrei să ne faci impresie bună?! Mai bine te faci actor, am auzit că ești frumos!

— Sînt! — spuse prompt Mitrofanovici, și pe fața sa roșcovană înflori zîmbetul său obișnuit, neplăcut și sfidător — dacă vrei, pot să-ți dau și o fotografie! — adăugă el, pentru omul din curte.

— Dă-mi-o! — strigă celălalt — dar numai dacă e refușată! Am acasă doi căței fătați de alaltăieri și-aș vrea să-i fac să turbeze!

Toată lumea începu să se agite, și Mitrofanovici spuse ceva, dar cuvintele lui se pierdură în vacarm și ris. Cînd se mai potoli gălăgia, el reluă:

— Să lăsăm bancurile pentru banchet! — vorbea acum relaxat, calm, privind într-o parte, cu o mîină frecîndu-se pe piept — eu sînt curios să știu de ce...

— Să mergem, tovarăși! — îl intrerupse Catalincea și cîțiva fură spontan de părerea lui, mișcîndu-se spre ușă — să lăsăm pe Krinitzki și pe tovarășii de aicea să se odihnească!...

— Nu-nu! — făcu cineva dinspre paturi — Mitrofanovici o fi pistruiat, dar spune el ceva: de ce nu vrea să spună Krinitzki, că doar e aici și are limbariță bună, de ce s-a certat cu Simonca?!

— Și mai e ceva! — se aprinse din nou Mitrofanovici — oare n-a observat nimeni o foarte curioasă coincidență? Tocmai în ziua în care a fost sugrumat copilul lui Dabici, evlaviosul nostru popă l-a lovit numai pentru că băiatul a îndrăznit să-i atingă bucfariul lui sfințit! Și dacă nu erau aici cîțiva oameni, care să...

— Care să ce?! Care să ce?! — sări deodată Miloia, cu vocea lui insuportabilă și toată lumea îi zări din nou rana de la obraz — nu ți-e rușine să minți în fața oamenilor, stîrv cu părul roșu, huligan de împrumut ce ești! Tu l-ai omorît pe...

— Miloia! — strigă Krinitzki și toată lumea tresări la auzul vocii sale puternice — să taci, Miloia!

Miloia îl privi o clipă uimit pe Krinitzki, se coloră violent pe față și aplecă privirea. Apoi strigă deodată:

— Nu tac! Nu... — și văzînd că Krinitzki deschide gura, strigă încă odată, speriat, de parcă s-ar fi temut ca uriașul să nu-l lovească:

— Nu, băicuțule, nu tac nici mort! Aici nu e vorba de tine, aici e vorba de... cine îndrăznește să batjocorească sfînta Carte?! Cine?!

— Taci! — spuse Krinitzki, obosit — ești mai rău decît... decît cel care hulește! Nu înțelegei nimic, nu ești tu chemat să aperi, ceea ce... mai bine du-te și îngrijește-ți rana și nu fii fățarnic, arătînd-o la lume!

— Eu, fățarnic? — făcu Miloia cu un ton, de cîțiva începură să rîdă în apropiere — eu, băicuțule, fățarnic?! Eu, care pentru tine pot să-mi tai și amîndouă mînurile fără să...

Uriașul făcu însă un semn de lehamite, cu mîna dreaptă, și bărbatul cu mustața lungă, neagră, cu mîinile lungi, îmbrăcat într-o veșnică salopetă ponosită, tăcu, intimidat și dezamăgit. Era atît de lovit de neîncrederea

uriaşului, încît nu mai scoase un cuvînt toată seara. Rămase cîteva timp cu capul în jos, inert, moale, ca un elev pedepsit — şi Mitrofanovici îi şi aruncă vreo două fraze ironice pe care el păru că nu le aude — apoi, îşi duse cu teamă mina, la locul însingurat şi eşi încet din baracă. Între timp lumea se rărise mult şi, cu un grup mai numeros, plecă şi Catalinca. Se închiseră ferestrele — deşi, deobicei, vara se dormea cu uşile şi geamurile vraiste, şi se stinse lumina. Afară, unii mai întîrziu încă, dezamăgiţi parcă, de întorsătura pe care o luaseră evenimentele. Erau vînătorii de senzaţii, mici sau mărunţi vînători de senzaţii tari, oameni fără nici o părere, care aleargă repede dintr-un loc în altul numai cînd se iveşte speranţa ca, pe undeva, prin apropiere, să se întîmple un fel de nenorocire mărunţă. Uneori aceştia formează şi opinia, de multe ori înţeleaptă şi clarvăzătoare a lumii.

După ce se lăsa întuneric în dormitor, toată lumea se prefăcu a se culca, deşi mai întîrziu şi acolo cîtiva străini, în apropierea uşii deschise, prin care pătrundea luna uriaşă, ce se ridică peste munte, impetuoasă. Lumina ei mătura interiorul barăcii pînă la mai mult de jumătate şi împiedica oamenii să doarmă. Ea sau altceva, care lua forma şi disperarea luminii ei reci, flăcării ei neomeneşti, care mătura cerul.

Tîrziu de tot, Krinitzki, care se culcase deja, îmbrăcat, pentru că ştia că nu va mai putea să doarmă în acea noapte, îşi aduse aminte de Paul şi îl găsi culcat jos lingă uşă, ignorat de toţi, ghemuit lingă perete. Vru să-l ia în braţe şi să-l ducă în patul lui, dar atunci băgă de seamă că nu doarme.

— Băicuţele! — îi şopti el încet — să te fereşti! Să nu umbli singur şi...

— Bine, bine, puiule! — încercă să-l liniştească uriaşul — vină să te culci în patul tău... haide, te duc eu, aici jos trage cumplit.

— Nu-nu! — se împotrivi Paul, crispat tot de parcă ar fi avut o violentă durere de burtă — nu vreau să mă urc acolo, sus...

— Haide în patul meu! — insistă Krinitzki, stînd neajutorat lingă el, simţindu-l cu îngrijorare că tremură din nou, abia simţit, şi pielea fetei îi ardea insuportabil.

— Nu, nu plec de aici! — făcu Paul cu un soi de disperare şi furie, semănînd iarăşi acelor tineri surprinşi de puterea alcoolului, a băuturii, şi care se întind pe jos, pe pămînt sau mai bine pe piatră, şi stau aşa fierbinţi şi tremurînd de greutatea aceluia duh puternic pe care-l au în ei, nedeslipindu-se de răceala binefăcătoare a solului.

— Nu poţi rămîne aici! — spuse Krinitzki, frămîntîndu-se neputincios, pentru că începuse să-l iubească pe tinerel şi nu îndrăznea să-l ia cu sila, deşi îi dădea seama că boala urcă din nou în trupul lui slăbit şi binevoitor — măcar ridică-te în picioare, am să-ţi aduc un scaun!...

— Ce scaun?! — făcu o voce de aproape, din întuneric, de pe unul din paturi — nu vezi că dîrdie de frig? Nici dumneata n-ai mai multă minte ca el! V-aţi potrivit bine, un nărod cu un scrîntit! Doamne, mare-i grădina ta!...

Vocea, care suna blînd şi apropiat, vorbind aproape în şoaptă, nu era a unui om răutăcios sau batjocoritor. Era chiar un fel de tristeţe în răgu-

șeala ei ușoară, apoi se auzi un scîrțit puternic de pat iar în stînga, în acelaș timp, cineva tuși mult, nemulțumit.

— Să mergem pînă afară! — șopti Paul, înfricat — nu vreau să dorm acum... mi-e frică să dorm! — recunosc el și Krinitzki, văzîndu-l că se mișcă, încercînd să se scoale, îl ajută și ieși cu el pînă afară, lingă zidul barăcii.

În stînga, depărtată din cauza întunericului, se profila tăcută clădirea fabricii, corpul central, administrația, hala de asamblare, baia de zinc, și turnătoria. În spatele ei se afla forja, care nu se vedea, dar de unde se auzeau zgomote înăbușite de ciocan pneumatic, care bătea cu regularitate. În față era un gard înalt de lemn și îndărătul ei cantina și sala de festivități. În dreapta și în spatele barăcilor se afla o țarină întinsă cu porumb, apărută de un gard prost de sîrmă. Undeva, nu departe, la marginea țarinei, curgea apa și uncori, cînd liniștea stăpînea peste tot cîteva clipe — ca un consemn sau o înțelegere a lucrurilor — se auzeau valurile mărunte cum clipoceau în jurul bolovanilor. Putea să fie însă și o părere, cine nu știa că o apă curgea dincolo de porumb, nu auzea nimic.

Se rezemară amîndoi de peretele barăcii și Paul spuse :

— Te necăjesc, băicuțele! Poate vrei să te culci și eu... poți să mă mai lași aici, singur, mai încolo mă urc și eu în pat! Nu știu ce am, mi-e greață să mă culc acum!

Krinitzki tăcu și Paul îl zări rizînd singur, în întuneric și o clipă nu-l recunoscuse de loc și i se făcu frică.

— Știi ce-mi strigă picioarele mele, băicuțele? — încercă el să glu-mească, vorbind ca și se audă vorbind și să-l miște și pe celălalt din poziția aceea în care îi apărea atît de străin. — Îmi strigă să le duc la rîu... vor să se ducă la apă, pe ele nu le pot mulțumi niciodată. — Ele aud apa curgînd după porumbi mai bine decît o auzim noi doi! — rise încet, silit, Paul, încercînd să scape sau să ascundă de celălalt ușoara tremurătură de care era din nou cuprins.

— Ți-a frică să mergi noaptea la apă, singur? — îl întrebă uriașul și dinții lui sclipeau în întuneric și Paul, nedumerit, trebuia să se stăpînească cu putere să nu-l atingă.

— Nu! — minți Paul — de ce să-mi fie frică! Am și fost în cîteva rînduri... — apoi îi dădu prin cap să-l întrebe pe Krinitzki dacă e adevărat că el, la miezul nopții, împreună cu Mihuți, se ducea la apă ca să... dar nu îndrăzni, poate Krinitzki s-ar fi întristat dacă îi punea o asemenea întrebare neroadă, care putea însă să fie adevărată.

— Și eu am fost pe la apă, în unele dăți! — recunosc, neîntrebat Krinitzki și, cum stăteau rezemați de lemnul barăcii, păreau egali totul se nive-lase între ei — nu ești obosit să stai în picioare? — îl întrebă apoi pe Paul.

— Da de unde! Ce-ar fi să mergem la apă? — îndrăzni el.

— E lung drumul.

— Nu trebuie s-o luăm pe drum! — se apără Paul — e aici, cunosc eu pe-aici, prin porumb o...

Krinitzki dădu din cap.

— O cunosc și eu ! și rîse din nou tăcut, ca o fiară mare, în întunericul acela în care se simțea bine — te liniștește apa, puiule ? Mai tremuri, ia să văd ?

Paul tresări văzînd că uriașul întinde mîna, cu dosul palmei, să-i atingă pielea gîtului, așa cum făcuse în multe rînduri cînd îl veghease lîngă pat, dar, furios de propriile-i reacții dezordonate, își mușcă buzele și un minut întreg reuși chiar să-și ascundă febra aceea care îl zgîlția încet.

Tăcufă amîndoi un timp, destul de lung și, deodată, fascicolul larg de lumină posomorîtă, a lunii, care pînă atunci strălucise în chenarul ușii, se mută și le prinse picioarele, tăindu-le oblic și dîndu-le o transparentă dure-roasă, stînjenitoare. Paul trăgea din cînd în cînd cu ochiul la omul de lîngă el care stătea atît de nemișcat de parcă ar fi dormit din picioare. Krinitzki spuse, deodată :

— Stai, că mă întorc ! — și intră în baracă, umblînd atît de tăcut de parcă întunericul acela îl făcea brusc mai ușor.

Se porni deodată un vînt subțire, jos, răscolind nisipul și, deodată, Paul încremeni : prin fața lui, în lumina lunii, sălta o pisică, apoi își dădu seama, cu groază, că e un șobolan. Luna îl lumina și pe el, cu o nedorită claritate și i se vedea corpul mare ca un sac și capul, afundat în ceafa groasă, mișcîndu-se, liniștit la stînga și la dreapta. Trecu prin fața ușii, se opri și săltă, mai departe, cotînd-o spre dreapta.

Peste o jumătate de ceas, cei doi, stăteau pe malul apei, într-un loc unde se făcea un cot și apa era liniștită lîngă mal și adîncă. Pe partea cealaltă a riului, foarte lat în acea porțiune, sclipea nisipul larg al albicii, era o plajă largă de nisip foarte fin, abea întrerupt ici colo de cîte un holovan melancolic. Dincolo, departe, pe malul celălalt începea cîmpul, țarini mărunte ale oamenilor, mulți din ei muncitori la fabrică, care munceau aici cu o bucurie neînfrînată, după ieșirea din schimb. Se cultivau acolo legume și nutrețuri pentru vite. Pînă lîngă malul apei, venea un lan de trifoi care era acum înalt — la a doua tăiere — și se putea vedea în lumina clară de peste tot, cum se mișcă neîntrerupt și moale.

— Ca și pielea mea ! — gîndea Paul care sta cu picioarele în apă și pantalonii lui subțiri și vechi, suflecați pînă peste genunchi. Prin apropierea sălciilor unde stăteau cei doi, trecea un drum de țară care lega Nădragul de o comună apropiată, Ria. Deși era aproape de miezul nopții, pe drum trecea mereu cîte cineva, oameni singurateci, pe jos sau pe bicicletă, cîte un grup care fluera și striga cu putere în noapte, uneori cîte o mașină care răscolea praful. Cei doi stăteau liniștiți în umbra sălciilor, odihnindu-se în zgomotul apei, fericiți că sînt lăsați în pace, de oameni. Krinitzki îi vorbi cîntva timp de un neam al său, pe care-l avea în oraș, un rotar, care ar fi vrut să-l ia „în gazdă”, avea o cameră mică în fundul curții în care-și ținea niște „lemnării” spunea uriașul și scule și unde se putea pune un pat. Camera era ca un fel de casă împărțită în două, de partea cealaltă se afla o cămară de lemn iar sus, un fel de pod în care trăiau „golumbi”, adică porumbei. Rotarul, spunea Krinitzki, era un mare pasionat de golumbi, avea foarte multe rase și singura plată a celui care va dormi și locui acolo, ar

fi fost să aibe grijă de ei, să le dea apă și mâncare. Krinitzki îi mai dădu amănunte și Paul mișcă din cap de câteva ori, fără să răspundă nimic. Apoi, uriașul tăcu din nou, stînd ca și înainte gîrbovit și privind în apă. El însuși voia să se mute din baracă, poate chiar să plece din Nădrag și Paul se bucură, gîndindu-se că Krinitzki îl va lua cu el. Krinitzki însă nu credea în ce spunea, vorbea numai ca să se liniștească parcă și se asculta uimit apoi, așa, ca într-un fel de joc. Noaptea aceea caldă de vară îi schimba într-un fel, nu prea mult, pe amîndoi : uriașul era mai temător și neliniștit, nesigur parcă la cea mai mărunță mișcare, iar Paul simțea cum îl cuprinde o neobișnuită siguranță de sine. Se mișca și vorbea cu o nepăsare de care se uimea el însuși, ezitățile și spaimile mărunte și numeroase, obișnuite, coboriseră ca niște animale rozătoare, respingătoare și familiare, undeva mai în adîncurile lui, în canale pe jumătate știute de parcă ar fi fost înecate într-o apă ciudată, subțire și uleioasă.

Se abandona cu amuzament acestei stări de care era convins că nu va dura, acestei noi personalități care crescuse din el, dintr-o coastă parcă și toată memoria trecutei sale firi (trecute de un ceas sau două) tresărea uimită ca o femeie, la apariția aceluia bărbat care se deștepta, pentru o clipă și în joacă din acel trup nehotărît. Oare Krinitzki observase ceva ? Paul se îndoia, deoarece uriașul era surmenat parcă, turtit de ceva care bîzîia în trupul său mare și pentru prima oară de cînd îl cunoștea, părea preocupat numai de el însuși, de altfel cum ar fi putut observa ceva, el însuși abia dacă „simțea“ ceva, joaca aceea a celor două trupuri din el nu îi părea, uneori, decît un fel de alungare de umbre, așa cum se întîmplau și înaintea lui, pe apă, sau pe plaja întinsă de dincolo.

De peste apă, din lanul acela de trifoi apăru un fel de animal ciudat, cu două picioare și două capete uriașe, hidrocefalice. Și era viu și real și capetele acelea mari, rotunde se mișcau șovăitoare în lumina lunii și Paul privea cu curiozitate, fără nici o tresărire. El nu credea în monștrii și mai ales, pe întuneric, scepticismul lui creștea sau poate că era atît de aproape de apă și ea se arăta perfect neputincioasă.

Apoi, animalul acela dispăru, poate că se ascunsese după o ieșitură a malului. Paul privi spre prietenul lui de lîngă el care era deodată atît de tăcut, parcă adormea și la mari intervale de timp se trezea și tresărea sau suspina de parcă memoria i-ar fi fost străbătută de lungi lănci ca niște fîndări șlefuite ale luminii de lună, atît de puternică pe cerul coborît încît nici un astru al nopții nu îndrăznise să se nască în marea ei apropiere și doar în margine, la inelul orizontului, sclipeau câteva stele familiare. Din cînd în cînd, pești somnolenți se izbeau de picioarele abandonate ale lui Paul și el tresărea la rîndu-i, așa cum tresăreau, probabil, și acele victăți, cărora el le invidia mersul și orașele și gîndurile lor acvatice. Din cînd în cînd, ca niște pendule acriene, ei săreau, răsfățați din mediul lor, poate atrași mai ales în acea noapte liturgică de apa fosforescentă care curgea fără zgomot deasupra lor, deasupra spinărilor lor melodioase și recădeau apoi ca niște cuțite sau niște cioburi dintr-o sticlă groasă care se jupuia numai sub lumină rece, damnată la nesfîrșită virginitate.

Un om trecu prin apă, la o oarecare distanță de cei doi, ținând o bicicletă în mâini, mișcînd-o încet în timp ce aluneca pe cîte o piatră ascunsă și Paul, fără surpriză, recunoscu monstrul acela ivit în lanul de dincolo. Acela însă, ținuse bicicleta cu roțile în sus, gîndi el rece, plictisit, și uită definitiv de el în timpul cit acel om, acea siluetă înainta încă, prudent, prin pînza de apă vibrîndă, întunecată, joasă.

După un timp nedefinit — cine mai era atît de meschin ca să țină șocoteala timpului acela convențional și inoportun? Paul auzi un zvon de glasuri în spatele său, pe drumul care trecea pe aceeași parte a apei, unde stăteau și ei. Doar el pentru că uriașul nu auzea nimic, el nu se mișca decît în el însuși și la o mare depărtare de creanga subțire de salcie, care vorbea lîngă umărul lui stîng.

După puțin timp, Paul putu distinge că era vorba de un bărbat și o femeie, scunzi amîndoi și fără vîrstă; înaintau alandala pe drumul prăfos și în curînd el îi auzi și vorbind, pentru că pînă atunci, nu răzbătuseră pînă la el decît zgomote nedeslușite și cîte un țipăt al femeii.

— Ia du-te dracului! — țipă femeia deodată și, deși Paul îi privea, cu umărul întors, tresări, atît de mult îl surprinse, că zgomotele pe care le făcuseră cele două umbre pînă acum, înaintînd, se transformaseră atît de brusc în cuvînt — trei ani bătuciți mi-am pierdut cu crăcănelile tale de căcănar! M-am săturat pînă în gît, te-n mă-ta!

El rîse încet, gros, nehotărît, dar cînd ea mai adăugă ceva repede, șuerînd, ceva ce fu luat iute de vînt, el se opri și o lovi cu brațul lui scurt și-i spuse, sec:

— Vită!

Cei doi stătură cîteva clipe unul în fața celuilalt, crispați, femeia mai ales se ghemuise și lui Paul îi fu deodată teamă că va sări dintr-o clipă în alta, în părul lui, sau se va asvîrli pe jos, turbată de neputință. El întinse repede mîna, de parcă ar fi vrut să o mîngîie și ea n-apucă să se ferească — atît de țepănană stătea — și el îi mai șterse una, peste ureche, cu atîta tărie încît umbra din fața lui se clătîină de parcă ar fi stat pe un pedestal de lemn. Femeia o luă înainte atunci și cînd ajunseră în dreptul lui, Paul o auzi scrișnînd:

— Animalule!! Trei ani ți-am spălat izmenele și ciorapii cînd ți-i trăgeam de pe picioare, mi se lipeau de mină ca cleiul! Și acum dai în mine că nu te-am lăsat să bei și să-ți numeri mațele! Apoi lasă, că de-acu înainte știi eu ce-am de făcut! Știi eu ce-am de făcut! — și femeia gîfîia cu atîta înverșunare încît își înghițea cuvintele. Ajunseră amîndoi pe malul apei și siluetele li se desenau clare și pure în lumină. Erau foarte tineri. Femeia vorbea însă mereu, cu ură și gesturi nestăpînite, agîtîndu-se dureros și, deodată, el strigă, scos din fire, deși furia îi era prefăcută:

— Taci, tu-ți... rostul tău! Taci!! Taci odată!!

Ea rămase cu fața ridicată, cu gîtul întors de i se vedea nasul drept, puțin ascuțit, ca de pasăre și mai spuse ceva, rupt, un cuvînt oarecare care nu se desluși bine, poate „lasă că“ sau „părcă“ sau chiar „lasă că eu...“ și bărbatul și acest lucru se văzu cu claritate, voi s-o lovească din nou dar ea se sperie atît de tare încît îl sperie și pe el. Se feriră amîndoi unul de celăl-

lalt, ca electrizată și atunci, el, întinse din nouă mîna, încet dar ea rămase locului ca hipnotizată și îi rupse bluza pe care o purta în fișii, icnind ușor, lăsînd-o goală. Mincele le smulse mai greu dar nu se lăsă pînă cînd nu le rupse de pe carne și, era atît de pornit, încît cîteva fișii mari care căzuseră pe jos le ridică și le rupse în bucățele mici.

Femeia nu avea nimic pe dedesubt și intră în panică, pentru că nu știa cum să-și ascundă sîni mari, care, uneori cînd se întorcea, se desenau cu neașteptată violență în lumină.

— Dacă nu taci și mai meliți cu gura aia scîrboasă! — o amenință el, bîgîndu-și mîinile în buznare — îți rup toate de pe tine! Să te duci acasă cu fundu gol și să înveți și pe alții să...

— Ticălosule! — făcu ea, vorbind mai încet, cu teamă evidentă — ești în stare și să... și pe mă-ta cred că ești în stare să o...

— Să ce?! — făcu el, apropiindu-se de ea.

— Nu te apropia!! — țipă ea, ca isterică și Paul, hipnotizat de toată scena, privi deodată cu teamă spre Krinitzki, dar acesta nu se mișcă. Șopti doar, odată legîndu-se foarte ușor pe malul pe care stătea, privind în jos, adînc, parcă voia să dea apa aceea întunecată și iute la o parte cu ochii:

— Scîrnăvie! Scîrnăvi!!

Cînd Paul îi căută din nou cu privirea pe cei doi, bărbatul încerca să o prindă de mîini dar ea se apăra cu furie și părul i se desfăcuse din cocul pe care-l purta și îi biciuia umerii. Ea îl izbea peste mîini și își prindea sîni, cu repeziciune, parcă ar fi intuit că un străin îi privește cu ochii holbați și respirația violentă, din spatele sălciilor. El o prinse de păr atunci, cu o singură mîină și o trînti de pămînt dar ea scăpă într-un fel, prinzîndu-se la rîndu-i de cămașa lui, care se auzea cum pîrîie. Femeia gifia scurt și des, neregulat, iar el respira greoi, atît de rar încît parcă își aducea uneori aminte să tragă aer în piept și atunci îl trăgea cu furie și tăceau amîndoi, de parcă făceau o treabă grea, la care trebuiau să-și unească forțele ca să o ducă la bun sfîrșit.

Scăpînd de mîna lui, femeia țipă scurt — pînă atunci scîncise doar încet, sorîșnit — vru să alerge pe drum, dar el îi stătea în față și atunci se hotărî repede și alergă pe mal în jos și în apă apoi, ridicîndu-și fusta cu mîinile, respirînd zgomotos, de parcă abia acum obosea, cu sîni mari și țepeni mișcîndu-se scurt pe pieptul gol, oferit cu nerușinare aerului aprins al nopții.

El ezită cîteva clipe, privind în jur, apoi fugi după femeie și ea țipă lung și gîtuit, odată, cînd îl simți pe urme, mări pasul, aplecîndu-se în față dar se împiedecă și căzu înainte și într-o parte și el fu cît p-aci să o ajungă. Ea se ridică însă cu o iuțală neverosimilă și fugi mai departe și fugea tot mai repede, pentru că apa se micșora spre tărnul celălalt și sîni i se micșau ca niște clopote de bronz și își ridica picioarele ca o iapă, în disperarea aceea de a scăpa de el. Aproape de plaja întinsă, de lîngă celălalt mal, cînd apa îi scăzuse pînă la glezne și putea să alerge în voie, bărbatul o ajunsese însă și o prinse cu mîinile pe la spate, înfîgîndu-și dinții în locul unde i se termina ccafa și începeau mușchii moi ai spatelui, cu o satisfacție atît de puternică și greoaie încît lui Paul i se păru că îl aude oftînd, pînă la el. Femeia începu să țipe, sbătîndu-se cu disperare și atunci, parcă ca să-i

astupe gura, el o trînti jos, în apă. Acolo o avu, într-o rostogolire fără sfîrșit, era un animal blestemat cu miini și picioare înțeleștate care încerca să se urce pe plaja aceea sclipitoare, dar apa îl trăgea mereu înapoi, și el recădea în undele ei negre care îl împrôșca cu valuri și stropi și zgomot, o fierbere puternică ca o agonie violentă, nesfîrșită, a unui pește uriaș surprins de retragerea apelor. Din cînd în cînd se auzeau pînă la Paul, pe celălalt mal, gîfîiturile lor sacadate, țipetele scurte de voluptate ale femeii, mîrîituri, cuvinte articulate pe jumătate, pe sferț, șoapte chiar, totul în morișca aceea sclipitoare de picioare și brațe și trupuri șlefuite, de foci, cu mustățile lor zburlite și aripile laterale ca niște spade scurte.

Cît dură totul? Paul ridică odată privirea, ostenit de tot ce văzuse și auzise, de tot ce trebuise să digere, silit, cu ochii și cei doi nu mai erau. Disparuseră pe nesimțite și după ce veniseră cu atîta gălăgie, locul lor rămas gol, în apă, și atît de liniștit, părea chiar mormîntul lor pașnic, surizător.

Era o liniște mare peste tot. Apa se liniștise mai mult, parcă, vîntul se pierduse pe undeva, sălciiile stăteau încremenite și nefirești, nimeni nu mai trecea pe drumul din spattele celor doi, numai luna mai făcea zgomot. Urcase pînă în mijlocul boltei și se înclina cu repeziciune să alunece pe un munte invizibil, turtind mereu totul în jurul ei prin măcelul acela de vibrație rece și groasă.

Paul începuse să nu se mai simtă în largul său, Krinitzki stătea lîngă el în aceeași poziție, într-o tăcere și încremenire fizică care-l neliniștea și nemulțumea. El ar fi vrut să vorbească, avea unele lucruri să-i spună, se obișnuise cu atenția lui concentrată, supusă, și asta era un noroc rar, pentru Paul, care găsea cu atîta greutate ascultători și mai ales printre persoanele mature și echilibrate. Își trăsesese chiar și picioarele din apă și stătea ghemuit pe mal și simți deodată că i-c foame, era o senzație direct dureroasă, greu de suportat. Se mișcă încet de parcă celălalt era ațipit, așa cum te miști cînd vrei să fugi de lîngă cineva care doarme alături, cu nesfîrșite precauții, apoi se depărtă încet și începu să-și găsească de lucru, fără însă să mărească distanța care-l separa de Krinitzki. Singur, nu ar fi umblat în ruptul capului, la acea oră tîrzie printre sălcii foșnitoare, întunecate, și pietre care numai din foarte mare apropiere erau nemișcate.

Se urcă pentru început într-o salcie care atîrna de-asupra apei ca o punte, temîndu-se în fiecare clipă că va da peste animale respingătoare, agățate de trunchi, șerpi sau broaște uriașe, salamandre și raci agățati de frunze, poate chiar șobolani pîntecoși prin scorburi, cu capul turtit în gîtul gras și scurt, cu coada lungă, solzoasă, scoțînd sunete cînd se frecau de scoarța delicată a salciei. Ajunse aproape de vîrf pomului, adică chiar de-asupra apei și, după ce se liniști, Paul începu să se hîțîne ușor cu întreaga salcie, care îl asculta supusă, așa cum se poartă cîinii mari, voinici, cu fiii sau fiicele pitice, pipernicite, ai stăpînului : somnoros și amabil, înfășurîndu-se într-o plasă de discretă imbecilitate.

Plictisit de salcie și, încă temîndu-se de ea și de apa care se furișă dedesubt, Paul coborî pe țârm și îndrăzni să intre în apă și să se ducă în *acel loc...* în locul unde se svîrcoliseră cei doi și apa îi mișcase cu atîta repeziciune și sclipire ca pe o roată care alerga, argintie, din apă spre țârm și

înapoi. Un scurt fior îi urcă în trup cînd atinse cu labele picioarelor, undele acelea pe care le văzuse atît de vii și care nu-l puteau înșela acum cu indifeerența lor prefăcută.

Nu se depărtă însă din acel loc, întîrzia mereu, plictisindu-se fără încetare, apoi găsind cîte ceva, un mărunțiș care-i atrăgea atenția pentru scurt, foarte scurt timp și tot mișcîndu-se în cercuri năvingi prin apă, începu să vorbească singur, după obiceiul său. Vorbea, cînta apoi cînd obosea — pentru că atunci cînd se asculta numai el, obosea repede — iarăși vorbea, poza pentru milioanele de umbre nevăzute din jur într-un general, apoi într-un președinte de republică moderată, apoi într-un monarh luminat, și-apoi, oboșind curînd, începu să pozeze în el însuși, ceea ce, la el, părea că era mai grav decît o obișnuință, era o boală.

— ...Timpurile moderne trebuie să redca omului, avantajele sale milenare ! — perora el, cu ochii lucioși și mîna întinsă țepăn, în față — timpurile moderne trebuie să facă ceea ce n-au făcut, educația, biserica, religiile, statul și morala publică ; zeul nostru, domnilor, sînt timpurile moderne, cu întreg aparatul lor complex și... și, permiteți-mi, vă rog, permiteți-mi să trec, trebuie să fie pe undeva o neînțelegere, n-am afirmat niciodată de-a lungul întregii mele vieți împruțite — mizerabile, cum spuneau cei vechi că așa ceva ar fi cu puțință ! Nici în cele mai îndrăznețe visuri, nici în tablourile cele mai vivante, n-am întîlnit o nerușinare mai mare, un dezmăț mai plin de trufie...

Paul se plictisi din nou, nu se lega nimic. Începu să tremure de frig și din nou i se făcu foame. Urcă din plictiseală malul celălalt și intră în lanul de trifoi care îl liniști la fel ca și apa. Pămîntul era moale, argilos, ici și colo se găseau scaieți care îl făceau să sară într-un picior. Deasupra capului său, săgetau aerul doi lilieci, învîrtindu-se în jurul lui.

— ...Dragostea, stimații mei, ar spune cineva, e un lucru demodat în sensul că nimeni nu mai vrea să se mîndrească cu ea. Sau, invers e un lucru foarte actual, tocmai pentru că ne mîndrim cu ea, facem mereu caz de ea ! — striga Paul, victorios, prin acel lan — e un fel de boală închipuită ! O boală rușinoasă, o boală lumească, cu care însă toți ne mîndrim, chiar și cei care o cunoaștem bine ! Eu, ei bine, frații mei întru Christos, eu sînt un biet bătrîn, iată o taină mare ! Cine îmi va lua bătrînețea mea, cu care m-am născut, pe care am supt-o odată cu laptele mamei mele ? Cine, vă întreb, cine ? ! — și dinții lui tineri scrișniră și brațul fulgeră prin aer — iată un tînăr mai bătrîn decît mulți tineri de vîrsta lui, dacă e să dăm crezare unor hîrtii îngălbenite ! Ce superstiție neroadă pune mereu bătrînețea la urmă, împreună cu neputința și cu harul de a batjocori toate lucrurile și toate cuvintele ? Adevăr zic vouă, că va veni o vreme în care cei bătrîni vor fi bătrîni cu adevărat, nu vor mai putea păcăli pe nimeni cu recuzita lor de teatru de provincie, cu dinții lor falși care tremură mereu cînd spun lucruri delicate sau cu vinele lor vinete care se pot pipăi sub piele ca niște sfori de împachetat ! Va veni o vreme, o frații mei, cînd lupul se va însoți cu mielul, numai din dorința de a-l înfuleca odată pentru totdeauna, iar preoții se vor împerechia cu credincioșii lor de toate sexele și de toate convingerile politice !

Paul se întinse dezamăgit pe jos, în trifoiul bogat și cald, și în curînd simți că, pe picioare și brațele sale călătoresc furnicile aceluia pămînt. Asta îl odihnea și îi înmuia sîla pe care o simțea față de propria sa gură, atît de năîngă, atît de beată.

— ...Să fim curajoși față de trecutul nostru — murmură el visător — să avem curajul să-l uităm, sau dacă nu se poate altfel, să-l înghițim! E tot ce ne poate ține în viață, e singurul lucru care ne poate conserva! De ce murim noi *de fapt*, v-ați întrebat vreodată, stimați păstori și păstorite, doamnelor, domnilor și domnișoarelor, nu cumva pentru că avem prea mult trecut, pentru că ne otrăvim cu prea multă țineră de minte! Iată, pe pereții bisericilor, zboară mereu îngeri, mai întunecați sau mai limpezi, dar ei sînt ușori pentru că n-au nici o istorie de povestit despre ei înșiși, sau chiar dacă au una, ei bine, aceea le aparține cu desăvîrșire... nu trebuie s-o împartă cu nimeni! Cine dintre dumneavoastră, stimați ascultători, se poate lăuda cu o întîmplare pe care a trăit-o de unul singur? Numai cu unghiile sale, numai cu coatele sale, numai cu iluziile sale pierdute?! Da, neîndoios, trecutul e ceva foarte frumos, seamănă, dacă-mi permiteți, cu o stațiune de odihnă din alte vremuri, cu o stațiune balneo-climaterică din secolul trecut, cînd femeile beau cîte un pahar cu „apă curativă”, ținîndu-și degetul cel mic încîrligat cu grație în așa fel ca să sclipească unghia cea subțire și roză — și țineți minte vă rog, era un roz natural, un roz-roz! — iar pe tot trupul se mișcau ușor volănașele după care fînjim cu toții. Da, trecutul, trecutul! Vă rog repetați cu toții, în cor, așa, unu, doi, trei: trecutul, trecutul nostru minunat! Nu, nu e bine, n-ați început cu toții odată, încă odată, și puțină disciplină și, dacă se poate, nu autodisciplină, ci disciplină din aceea veche clasică, disciplină-disciplină! Deci, încă odată, atenție la degetul meu arătător și mijlociu care vă vor da semnalul convenit: unu, doi, trei: trecutul, trecutul nostru minunat! Urlați vă rog, mai tare puțin, chiar urlați aveți toată scuza, nu trebuie să vă fie frică mereu de animalitate în definitiv — și Paul zîmbi într-o parte, cu perfidie — oare nu sîntem și puțin rude?! Deci, unu, doi, trecutul, numai trecutul nostru și al nimănui altuia, trecutul nostru nemaipomenit! E bine, a ieșit mulțumitor, cum spunea vicarul cuiva, mai trebuie încă puțin exersat, domnilor, trebuie să ne-o spunem deschis, cu toată cruzimea, am cam uitat să urlăm ca animalele, ne-am cam pierdut ceea ce aș putea numi bunul simț al urlatului! Oare n-a apărut nici o carte cu acest titlu, trebuie să ne uităm cu toții prin vitrinele librăriilor, la locul unde sînt înfipte bilete care poartă inscripția „Ultimele noutăți”. Cînd treceți vreodată pe acolo... pe acolo, știți dumneavoastră pe unde... da, da, pe acolo, n-are rost să ne prefacem la nesfîrșit, mai e și o rușine pe lumea asta, ce dracu, cum spunea deunăzi măcelarul unei cliente prea insistente, care voia să cumpere fără bacșișul convenit fiecărui salariat cîștit!

Paul începu să cînte și în timp ce cînta simțea din nou febra cum îl cuprinde — poate avusese tot timpul febră și abia acum observase, dar cîntecul era un bun leac împotriva febrei care-i umplea capul cu căldură și o durere ușor zîngănitore și îi trimitea urzici sub piele, un fel de urzici electrice și bizuitoare. Poate ar fi trebuit să se ridice și să plece, poate

Krinitzki îi căuta și va pleca fără el, dar se simțea atât de bine — în trupul său care se simțea atât de rău — și i se părea că dacă se mișcă, tulbură lichidul vasului său, un lichid care se evaporă la cea mai ușoară clătinare, producând aburi otrăviți care, prin canale și canalicule mărunte, se strecoară în creier.

— ...Tam-ta-ra-ta-ta-Tam-ta-ra-ta-ta, mergea un mic soldat pe drum, tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta, peste iarbă, peste scrum, mergea un mic soldat pe cale, tot plîngîndu-se de șale, tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta-!... aauuu! aauuu! — se plîngea Paul, ținîndu-se de cap, încercînd să ridă, ca să-și înșele febra și durerea — nu mai sînt bun de nimic! Sînt o biată epavă, o păpușă de cîrpe care... care... care așa și pe dincolo! Da-da, stîmății mei, bunii și stîmății mei — adăugă el cu tristețe, ținîndu-și un picior ridicat în sus — neprețuiții mei ticăloși, încercați să vă puneți în locul meu și veți vedea că nu e nici o scofală! Cît eram mai tînăr invidiam mereu cînd pe unul, cînd pe altul și aș fi vrut nici mai mult nici mai puțin să fiu în locul lor, era suficient ca cineva să aibe o haină frumoasă, cu guler de blană ca să vreau să-l înlocuiesc, sau să aibe o bicicletă, din acelea care alunecă fără zgomot pe străzile publice, sau să aibe o mamă înțelegătoare, sau un tată pescar, cu undițe multe și strălucitoare, cu tot felul de viermișori și insecte metalice. Ce prost eram, cum voiam să mă schimb cu fitecine, pentru tot felul de zorzoane, dar Dumnezeu era mai înțelept decît mine, el m-a păstrat în pielea mea și iată, acum pot să cînt, să sar într-un picior, pot să fac cu mine ce-mi trăznește prin cap! Da, onorați confrăți, aceasta e cea mai mare libertate, cea mai înaltă formă a libertății posibile, să faci cu tine tot ce vrei, nu ce poți, ci *ce vrei*, ce-ți trece prin cap, sau ce vrei să-ți treacă prin cap... să nu intri, așa, fără grai, în turma asta omenească, să nu-ți schimbi pielea ta curată și strălucitoare pe o blană de oaie! Sau dacă e așa și n-ai încotro, măcar să fii un berbec, cu coarnele aplecate, aspre, pline de inele de piatră, înconvoiate pe după ochi ca niște monoculuri...

...Nici prea cuminte nu e bine să devii, altfel vei muri devreme, trebuie să-ți păstrezi mereu, pentru orice eventualitate, cîte un rest de prostie! Da, prostia și murdăria, onorată instanță, sînt cu mult mai necesare decît ar părea, în orice caz, prostia, e un lucru verificat! Mie nu mi-e teamă de prostie și prin asta mă detașez de mulți confrăți ai mei, cum spunea adineauri o turlă de biserică către altă turlă de biserică, nu se spune că: cei săraci cu spiritul vor intra în împărăția cerurilor? Ba da și e bine să ne strecurăm și noi împreună cu ei, pe poarta aceea! Nici unde nu se promise nimic înțelepților și bine le face! De unde atîta furie nesocotită pentru cărți, școli, nopți de veghe, diplome, palme universitare și atîtea altele! De multe ori ieșim pe ușa din spate din școală și intrăm pe ușa din față în balamuc și ne scuzăm apoi că „e ceva, pur ereditar“. Încet, încet, ho, mai încet, de ce să le înlocuim pe toate cu cuvinte și fraze și foi tipărite și fraze, mereu fraze, creierul nostru e îndopat cu prea multe fraze ca un coș cu hîrtii mototolite! Adevăr vă zic vouă, prostia ne ține în viață, ea e un fel de a doua sănătate iar murdăria ne ține și ea în viață, ea e chiar ceva mai frumos și mai pur decît prostia, pentru că ea ne îndepărtează de fru-

mușetea trupului nostru care, între noi fie vorba, dragi surate, nu e nici pe departe așa de celebru cum ne prefacem noi cu atîta cheltuială că este. Îl spălăm de cîteva ori pe zi, îl periem, îl ungem și altele și uităm că înlăuntru, sub acest trup care se vede mai e unul, un trup la fel ca și acesta, pe care îl ținem mereu în brațe, un trup care apare uneori, ca și ingeri în viața Mariei, și ne suride trist, cu multă înțelepciune și cu multă tristețe! Cîți dintre noi nu uităm de acest trup care nici nu e măcar mintea sau sufletul, ci e pur și simplu un trup care curge mereu, un fel de apă mai ușoară ca apa și mai grea ca aerul, un trup care ne iubește atîta încît ia mereu forma noastră, de bunăvoie se strecoară în înfățișarea noastră deși ar putea oho! în ce chipuri formidabile nu ar putea el străluci! Dar nu, el se umilește neîncetat și cît sîntem de josnici și de nesuferiți, el coboară împreună cu noi și sînt unii, care încearcă să vadă cît de jos poate el cobori! E adevărat însă că el, totuși, nu poate cobori oriunde și deodată ne pomenim goi și anume, goi pe dinăuntru deși avem tot ce ne trebuie ca să tragem o minciună sau să fim plini de haz, dar cînd el lipsește e un fel de gîtuire, întreg trupul nostru acesta pe care îl îngrijim și răsăfătam, se strînge și se sbîrcește, încet, de o boală nevăzută, care nici măcar nu ne omoară! Destul însă cu această temă tristă, nici nu e sigur, la urma urmei, că toate acestea există?! Poate că sînt simple scorneli, dar... ce vreau să vă spun... aha, da, putem noi oare într-adevăr scorni ceva? Ni se dă voie, oare?! Nu e cineva cu un băț care ne lovește distrat peste degete, peste unghii, cînd încercăm să facem altceva decît ceea ce trebuie... ceea ce e necesar spunem noi mai distins, dar, în definitiv, totul nu e decît: trebuie! Trebuie! Și iar trebuie! și iar: trebuie! pînă îți clănțane dinții, pînă ți se sbîrleşte pielea de groază și chiar pînă începe să-ți placă, pentru că, dragă doamne, culmea spaimii și a silei nu e decît începutul plăcerii, un început firav, e drept, încă anemic și plîpînd dar, adevărații pedagogi, cunoscătorii de oameni și tiranii, nu ne fac decît un bine cînd măresc spaima și înzecesc sila, pentru că numai așa apare, adevărata plăcere și bucurie de a trăi!

...Tam-ta-ra-ta-ta-ta-ta, trece-un mic soldat pe cale, tot plîngîndu-se de șale, tot plîngîndu-se de șale, tam-ta-ra-ta-ta-ta...

Cine știe cîtă vreme mai trecuse de cînd sta acolo Paul și sporovăia și în timp ce gura îi umbla cu atîta vitejie, amestecînd tot felul de lucruri citite în cărțuții fără început sau fără sfîrșit, cu altele care izvorau atunci din mintea lui înfierbîntată și auzindu-le de multe ori, el însuși era prins de mirare de acel animal străin care locuia în el și care vorbea cu buzele sale și asta era singurul lor lucru comun: gura sa, pe care acel animal neliniștit, dezordonat și anarhic, o folosea cu atîta nepăsare și uneori cu silă și nerușinare. Deși se ferea uneori de propriul său trup ca de unul străin și de propriile sale cuvinte, mai ales, pe care o forță dușmănoasă îl împingea să le spună, care nu-i aparțineau și care, poate, ar fi putut să îl și omoare (dar el era atît de debil încît foarte puține lucruri nu l-ar fi putut omorî!), de toate acestea, uneori se mîndrea cu munca aceea a gurii sale, cu coroana de cuvinte care se înghesuiau să iasă din el ca dintr-un yas care fierbe, și ar fi dorit grozav să fie ascultat, de cineva, care să se minuneze și să-l admire.

Dar, vai, oamenii erau atât de grăbiți să-și câștige traiul de fiecare zi încât nimeni nu avea timp de el și chiar dacă cineva din întâmplare îl asculta un timp, râdea de el sau îi întorcea spatele, disprețuitor. Aceste reacții îl intimidau atât de mult pe Paul, încât nu mai știa ce părere să-și facă despre el însuși și uneori era adus să creadă în același timp, în aceeași secundă, două lucruri cu totul diferite, chiar opuse, despre el însuși. Vai, e atât de greu, mai ales pentru un tânăr singuratec, fără familie și prieteni cât de cât constanți, să-și facă o părere, o imagine, cum se spune, despre el însuși, despre statura lui slăbuță, puțin caraghioasă, puțin nerușinată și poate, puțin nătângă. În sfârșit, Paul era plictisit și înciudat de-a binelea: era un veșnic nemulțumit! Și febra asta care nu mai contenea, de parcă o muscă uriașă ar fi biziit în trupul său, așa cum se sbat muștele, vara, în fața unui geam și poate că trupul său atât de subțirătec, părea de sticlă, pentru acea muscă din el, care biziia, biziia, biziia... ah, ce nesuferită muscă! Ce idioată muscă!! și Paul se svîrcoli de câteva ori prin acel lan de trifoi, se rostogoli încolo și încoace, să buimăcească de cap musca aceea sau țințarul care îl necăjeau atîta. Nu era de mirare, odată, cînd era mic, i se păruse că i s-a strecurat un șoarece în stomac, care se mișca acolo și-l rodea cu atîta încăpățîinare neroadă, încît îi producea mari crampe, grețose crampe. Oare cînd a găsit acel șoarece un timp prielnic pentru a se strecura în stomacul său și de ce, tocmai el a avut acest ghinion? Căci acum nu mai credea că poartă o muscă enormă biziitoare în trupul lui hăituit veșnic, ci un șobolan și anume, chiar pe acela pe care îl zărise, plin de groază, trecînd prin fața ușii dormitorului, săltînd neliniștit în lumina lunii. Da, era chiar acel șobolan care pătrunsese în trupul lui întocmai ca și șoarecele în stomacul său, în copilărie, el era acela care prin miasmele pielii sale, mișcîndu-se, îi producea acea febră sfîcioasă și dureroasă, care îl făcea să urle și să rîdă în același timp de milă față de el însuși, pentru că se poate rîde și din milă. În clipa cînd se convinsese că purta șobolanul acela în el, Paul începu să se rostogolească tot mai încet, apoi se opri, se ridică și încearcă să facă cît mai puține mișcări, ca animalul acela grețos să se miște cît mai puțin — el era doar foarte greoi, Paul îl văzuse deslușit, — și dacă nu făcea mișcări bruște nu-l ajuta să salte și să-și miște încolo și încoace capul său mic, înfundat în gîtul acela gras și scurt. Pentru că, la cea mai mică mișcare a animalului, vapori și valuri de miasme suiau spre creierul lui, înfierbîntîndu-l și l-ar fi putut duce să se arunce într-o prăpastie, așa cum citise uriașul, că o turmă de porci în care intraseră astfel de animale... da, bineînțeles, acolo era vorba de diavoli, dar probabil nu era decît un fel de a vorbi! Paul nu credea în diavoli și îngeri dar credea acum într-un șobolan care se rotea și sălta ușor în trupul său slab și hăituit, un șobolan pe care începuse să-l urască atât de mult încît ar fi fost în stare să se arunce într-o astfel de prăpastie, ca să-l distrugă odată cu el însuși!

Paul coborî cu atenție malul, se mișca cu atîta băgare de seamă, atât de nefiresc de încet, încît părea că urmărește o umbră în acel întuneric luminos al nopții — luna începea să apună — sau că urmărește ceva care se țira în fața lui, un gușter sau o broască mare, cu pete cafenii. Cînd se împiedeca de cîte ceva sau făcea cîte o mișcare mai pripită, simțea cum i se

otrăvește creerul și ochii săi nu vedeau nimic înainte, un singur ochi mai era deschis în trupul lui speriat și acela privea înlăuntru și vedea forma aceia greoaie și respingătoare cum sălta încet, încet, ca o umbră uriașă proiectată pe perete și aburii otrăviți cum se ridicau din trupul lui și din blana udă, sburlită și cum suiau spre creier.

Trecu prin apă cu aceeași precauție și cu cât se mișca mai încet cu atât suferă mai puțin și asta îl întărea tot mai mult în convingerea că, vai, avea dreptate și cineva se furișase în el. Pășea cu infinite precauții, ridica încet, foarte încet un picior, apoi îl întindea în față, atingea nesigur cu talpa piciorului goală, suprafața rece și ușor neliniștită a unde, apoi apăsa laba cu prudență prin materia apei, care, prin încetineața aceea a mișcării se făcea parcă mai viscoasă, și, în sfârșit, căuta temător fundul apei, cu spaimă de a nu da peste vreo piatră răutăcioasă, aliată a dușmanului său dinlăuntru, a puturosului și blestematului animal.

Astfel, cu greu, cu sudoarea curgându-i șiroaie pe față și pe temple, Paul ajunsese la malul celălalt, în locul unde îl lăsase pe Krinitzki. Era însă atât de fascinat de cele ce se petreceau în el încât abia în clipa când atinse cu mâna scoarța salciei de care stătuse rezemat uriașul și mâna sa se mișcă năucă în locul gol, de aer, unde ar fi trebuit să se afle trupul lui mare, gîrbovit, își dădu seama că Krinitzki nu mai era. Plecase.

Paul se întoarse ca un bătrîn, cu încheieturile înțepenite și cînd vru să pornească pe drum către casă și, după ce făcu deja un pas sau doi, pregătindu-se pentru lungul calvar care-l aștepta, hărțuiala aceea nesfîrșită cu animalul răutăcios și grosolan, zări, la o anumită depărtare două siluete și, la prima privire distrată nu recunoscă nimic. Apoi privi cu atenție și se opri: umbra cea înaltă era Krinitzki, de bună seama, în curînd îi distinsese și vocea — și Paul era uimit că pentru prima oară îl auzea strigînd, deși nu reușea să distingă ce anume vorbea, propria lui suferință era prea mare ca să-l lase urechile treze și deschise — și, după puțină vreme îl recunoscă și pe cel care primea ocările uriașului, ce, oare, dumnezeule, făcuse ca să-l scoată din fire pe omul acela atât de bun și de stăpîn? Era un individ de statură mijlocie, ascuns pe jumătate de trupul lui Krinitzki, rezemîndu-se într-o bicicletă. Apoi spuse cîteva cuvinte și, deși nu înțelese ce spunea, Paul îl recunoscă. Era el, sigur, era... și un prim impuls îl mină să alerge spre cei doi bărbați, dar își aminti la timp de neputința sa de a fugi sau chiar de a face vreo mișcare necugetată și rămase acolo, răbdător, în umbra salciei, să-și aștepte prietenul.

Cei doi însă vorbiră destul de multă vreme, mai ales Krinitzki, care nu era de recunoscut, într-atît de tare vorbea și cu o minie și furie care îi zguduiau tot trupul său mare. Își mișca brațele sale lungi cu vehemență și Paul îl privea mirat. Apoi, celălalt rezemîndu-se încă de bicicletă, începu să se blasteme și apoi, deodată, chiar să plîngă, cu sughițuri mari, neplăcute și uriașul, începu iar să strige cu vocea lui mare care clătina cîmpurile. Uruitul din trupul lui Paul întrecea însă toate aceste zgomote și voci și doar ochii îi rămăseseră puternici și liberi, se prinse fără să-și dea seama, cu mâna dreaptă de o creangă uscată, care crescuse într-o parte din trunchi, și o mișcă

mercu, svicnind încet, rezemindu-se în ea, deși creanga aceea nu se putea rezema nici pe ea însăși.

Apoi, omul care plînsese și care se oprise brusc, se apropie de locul în care stătea Paul, mergînd pe drum, și celălalt, uriașul, se luă în urma lui, și începu din nou să-l certe. Vorbea și gesticula atît de furios cum Paul nu numai că nu-l zărise niciodată dar nici nu-și putea închipui că ar fi fost în stare, el care-și propusese cu atîta tărie, stăpînirea trupului și... cei doi ajunseră aproape de mal, depășindu-l cu puțin pe Paul care era teribil de mirat deoarece crezuse că cei doi îl caută pe el. Atunci se întîmplă ceva ciudat : celui scund îi alunecă bicicleta din mîini răsturnîndu-se în praful drumului și el însuși sări pe trupul celui uriaș, cu un gest simplu, elastic, așa cum sar maimuțele în pom. Celălalt însă voi să se scuture de el și reuși într-adevăr, cu o mișcare, Krinitzki îl aruncă pe celălalt jos, și omul căzu cu atîta putere încît bufni surd ; lui Paul i se făcu milă de durerea pe care trebuie s-o fi resimțit. Într-adevăr, cel de jos nu se mișca, poate se lovise sau își rupsese ceva chiar, uriașul avea doar o putere nemăsurată.

Paul îl zări pe Krinitzki întorcîndu-se pe jumătate, apoi, ducînd cu precauție mîna la gît și aplecîndu-se încet. Și cum stătea așa aplecat de șale, (parcă orbise brusc și îl căuta pe celălalt în praful drumului) omul de jos se mișcă și sări din nou, cu o agilitate neomească și, după o foarte scurtă luptă, fu din nou azvîrlit de pămînt, cu atîta putere de data aceasta, încît se rostogoli ca o păpușă. Uriașul se ridică din nou, se ridica parcă la nesfîrșit și în lumina încă puternică a lunii, Paul îl zări atît de clar de parcă ar fi fost ziua și era atît de mîndru și de frumos acel bărbat, încît Paul îl iubi cu o forță neașteptată, era prietenul lui cel mai bun, și o căldură și o bunătate mare îl inunda și îl înmuia tot și febra și chinul dispărură o clipă, cu totul, de parcă n-ar fi fost trupul lui cel care trăia cu atîta forță iubirea. Și atunci, Krinitzki urlă pentru întîia oară, ca un animal care se teme de moarte, un urlat înfiorător și începu să coboare spre apă. Mergea într-un mod foarte ciudat : făcea doi pași, apoi, parcă, răsîndindu-se, se oprea și părea că se întoarce, mișcîndu-și un picior nehotărît, în aer, apoi mai făcea doi-trei pași, și din nou făcea mișcarea aceea cu piciorul în aer care nu avea nici un rost. Parcă s-ar fi îmbătat brusc și nu reușea să-și ducă trupul său atît de greu. Dar unde mergea oare ?

În clipa cînd intră în apă, celălalt se ridică încet, cu greutate și parcă nu se hotăra să se ridice în picioare, mersul în patru labe îi convenea mai mult și atunci uriașul urlă a doua oară. Paul simți cum începe să-i sîlțîie trupul de frică și cel din drum ridică capul, aduîmecînd în aer și Paul voi să-i strige să se grăbească și să-l ajute pe Krinitzki care suferea de ceva, el însuși, dacă nu ar fi fost toropit de...

Uriașul înainta încet și cu încăpățînire în apa care-i ajungea pînă la brîu și celălalt, din drum, se hotări brusc și alergă după el. Krinitzki îl simți însă venind și se întoarse dar celălalt nu se feri și îl îmbrățișă și, spre uimirea lui Paul îl răsturnă pe uriaș în apă, ca pe un copil neputîncios. Cîteva

clipe, cele două trupuri se svîrcoliră — dar nu cu iuțeala și furia celor de dinainte, care-l ațîțase atît de mult pe Paul — ci cu o încetineală nemaipomenită și Paul surîse încet, văzînd joaca celor doi pentru că dacă Krinitzki căzuse atît de ușor însemna că voise și el să se joace, apoi, deodată, cel mai scund sări într-o parte, îl privi o clipă pe uriaș care încerca să se ridice în patru labe, cu fața în jos, din apă, se uită nehotărît în jur și tocmai cînd Paul, nedumerit și chiar speriat, voi tocmai să-l strige, alergă înapoi pe drum, își încăleacă bicicleta și dispăru, dar nu pe drumul mare, ci coti imediat pe o potecă nevăzută, pe care o știa probabil de dinainte și se afundă în porumbul care creștea acolo foarte înalt. Paul privi în urma lui crezînd că va reveni singur, sau cu cineva, dar totul rămase liniștit.

Krinitzki era culcat, ca un om obosit, pe o parte, în apa mică de lingă fărîm și Paul făcu cîțiva pași să alege la el, dar se opri deodată, ținuit de spaimă pentru întîia oară. Ce fel de joc fusese acela și de ce uriașul stătea astfel pe rînă, de parcă nu ar mai fi putut să urce malul acela scund pe care el, Paul îl urca în joacă și de ce celălalt fugise în felul acela, tăcut ?

Lui Paul îi era teamă să se apropie, dar se mișcă totuși pentru că așa trebuia, încet însă, așteptîndu-se ca din clipă în clipă Krinitzki, bunul și minunatul Krinitzki, să se ridice dintr-o mișcare și să-i facă semn, vesel, cu mîna.

Intră în apă, cu o precauție absurdă și se apropie de trupul acela culcat și cînd fu mai aproape auzi un fel de sforăit, de parcă celălalt adormise acolo, în apă. Voia să-l păcălească pe el ? se întreba nedumerit Paul și se sforță să zîmbească ca să ia parte așa cum se cuvenea, la acel joc, dar mai făcu un pas prin apă și sforăitul se întări și se urîți în mod neașteptat și nedorit, și deodată, Paul își dădu seama că uriașul horcăia, ca un porc care e ținut de nenumărați bărbați de urechi și picioare și svîcnește cu atîta putere încît îi cutremură pe toți și îi clatină de pe picioare. Paul începu să tremure de teamă și, deodată, simți cum lacrimile îi aleargă în jos pe obraz și buzele îl ardeau și tremurau și se auzi scîncînd, în timp ce înainta cu tot mai multă nesiguranță și teroare și, plin de spaimă pentru el însuși și pentru întreaga lume necunoscută și infernală, începu să strige încet, printre lacrimile care i se rostogoleau în gura deschisă :

— Băicuțule !... Băicuțule !... Băicuțule !

Celălalt, trupul acela uriaș, continua să horcăie, fără nici o milă de spaima lui Paul, orb și surd și neputincios, picioarele sale lungi svîcneau, împroșcînd apa și, deodată Paul, care privea în jos mereu, zări un animal ciudat, lătăreț, întunecat, că i se strecoară printre picioare. Se aplecă ca un idiot și întinse mîna rășchirată în apă și o scoase neagră de sînge și atunci strigă ca un apucat, strigă atît de tare încît se sperie el însuși, tremura ca un apucat și striga ascuțit, ca o femeie isterică și, pentru că nu se putea stăpîni și spaima îl copleșea — deodată trupul acela culcat devenise nemai-pomenit de străin și de respingător — se întoarse și fugi înapoi, fără să se uite în urmă, avînd mereu în fața ochilor picioarele acelea lungi care svîc-

neau cu o forță uimitoare, parcă voiau să se rupă din trupul care le ținea, și apa care se învăluirea speriată și horcăitul nesfârșit. Paul alerga pe drum cu ochii rătăciți, plângînd și bolborisind într-una, dar ușor, abia auzit, uimit parcă sau atît de speriat, încît nu îndrăznea să-și irosească spaima, nu îndrăznea să lupte cu ea. Apoi încetini pasul și alergă mai încet, și în curînd mergea ca orice om și chiar și plînsul acela involuntar încetă. Mergea pur și simplu, ca orice călător înțelept, numai mîna dreaptă, murdară, avea grijă să și-o țină departe de trup și de el și, cel mai bucuros ar fi tăiat-o și era convins că nu l-ar fi durut nici cît o înțepătură.

Întră în dormitor, se urcă în patul lui și, ascunzîndu-se sub pătură încercă, nu să adoarmă, nici nu avea nevoie de somn, ci să-și stăpînească clănțănitul dinților care îi putea trezi și pe ceilalți. Stătea astfel chircit sub pătură, clănțănind din dinți fără încetare ca un mărunț animal de cîmpie și se asculta fără mirare, fără durere, fără nici un fel de teamă și simțire. Dinții îi jucau însă în gură și în cap. lovindu-se uneori între ei și Paul îi asculta și era tot ce putea să facă în clipa aceea.



ovidiu cotruș

cuvintul de amiază

Am zis cîndva :

*Simbolurile nu sînt semne ale lucrurilor,
ele sînt însași lucrurile,
sub tășul neprihănit al amiezii ,
cu ochii sîngerăți de acul nevăzut al clepsidrei,
ascultînd scurgerea smerită a nisipului,
poetul desparte, cu toate urechile sale,
cele de voie și cele fără de voie,
cele de ziură și cele de noapte,
cele de carne și cele de vis,
sunetul alb, adevărînd
funcția de întregire a luminii,
de vaiurul turbure-al umbrei
— deget al morții întins către soare, —
atrasă de lucruri
ca marea
de țărnel potrivnic și sfînt.*

*Adevărul — ziceam — este ceea ce este ;
întregul zăvorît în cercul săvîrșirii.
Fragmentul nu-și află nicicînd adevărire.
Fiu nevîrstnic al umbrei,
el este doar prin ceea ce nu este ;
fîmța lui stăruie neînchegată în golul împrejmuitor,
în izvorul nestrămutat al luminii.
Amiază temută a lumii !*

Lucrurile-ngheață în absolutul lor,
și tot ce-i nevăzut se arată-n vedenie,
și tot ce nu se-aude, se-nfiripă-n cântare.
O, ceas al grației,
cînd umbra nu mărturisește împotriva ființei.



Laudă cuvîntului de amiază, celui fără de trup și
fără de umbră,
Uestitorul ființei și adevătorul ;
foarfeci fosforescente-mplîntate-n viscerele nopții,
deosebind, cu vîrf ascuțit,
ceea ce nu poate muri,
de ceea ce moare în fiecare clipă:
Flacăra perpendiculară continuu iscată din sămînța
de lumină a lumii,
ca să așezi fiecare lucru în punctul său ideal,
acolo unde umbra nu mai e umbră
— instrument al împărțirii și al genuflexiunii —
ci, precum pilitura de fier nu se opune celor doi
poli ai magnetului,
răspunzînd cu încredere chemării lor întregitoare,
tot astfel nenumăratele fișii de-ntuneric,
atîrnate de marginile luminii,
se sfarmă extatic, pulverizîndu-se în marea
văpaie care unifică.



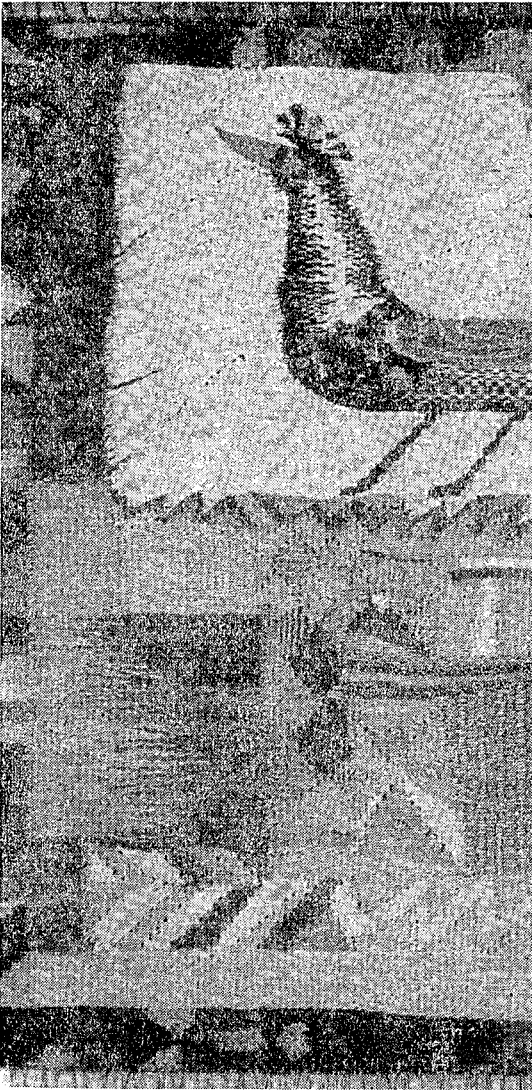
Simbolul este lăuntrul aprins al cuvintelor de amiază,
poarta incendiată liturgic în noapte,
și tot ce — dincolo de poartă —
lumina ascunde cu grijă vederii.
E trecerea lustrală spre ființa adevărată,
spre străvezimea originară.

Dar la răscrucile umede ale povîrnișurilor,
părăsiți de cuvintele amiezii,
nu întîlnim decît porți năruite.
— Nu zăboviți în credința că există simboluri
ale nedesăvîrșirii, —

Nălucirile oloage ale spaimei și singurătății
sînt rodul arderii neîmplinite în fața tărîmului făgăduit.
Cuvintele noastre sterpe, înstrăinate de orice cale
Captiv răsucindu-se în jurul propriului lor sunet
multiplicindu-i fără sfîrșit ecourile,
pentru ca zarva lor neistovită
să alunge spaima, dînd un chip trecător desnădejdiei.

Popas amăgitor în fața porții năruite !
Cuvintele se cațără pe tencuiala năpădită de vîsc,
flăcări gîtuite, lunecînd înapoi în țîrină ;
O, îmbulzeală bezmetică a vorbelor,
fără prăvilă, fără solemnitate,
desgropînd de sub cioturi de zid amintiri uscate,
suspine putrede, sărutări otrăvite.
Într-una se tîrăsc prin funinginea deasă,
care astupă zarea dintre suflet și lucruri.
Zadarnic încearcă să urce drepte-n lumina amiezii
spre ceea ce-i veșnic ascuns în adîncul luminii.
Ca într-un colaps, ele se surpă,
sub apăsarea imaterială a umbrei,
pocnind din toate articulațiile,
destrămate în sunete fără sens.
în vocale secătuite,
ca gîlgîitul apei coclîte
într-un gîtlej rănît de setea deșertului.
Doar zumzetul lincezelii lor
ne izbește timpanele,
ca țiuitul boabelor de nisip
vînturate de furtună în timpul refluxului —
Din spațiul sigilat de absența luminii,
cuvintele se rostogolesc către noi,
sclerozate de spaimă și singurătate,
cuvintele — aducătoare de moarte.
Singurătatea lor sporește solitudinea noastră,
iar umbrele crescînd ne-mpuținează zarea,
Dar știm (oricît ne-am strădui să uităm,

nu vom putea uita vreodată) : Cu cât
zarea se strânge în jurul nostru,
cu atât mai largă devine preajma zării,
și cu cât crește întunericul în încăperile noastre,
cu atât mai intensă-i lumina din golul împrejurimilor.
Și asemeni celui chinuit de arătările nopții,
care întinde, din afundul coșmarului
sute de mâini alungite către comutatorul electric,
așa întindem mereu mâna spre ceea ce nu putem atinge,
și mâna rămâne întinsă în gol,
rămâne veșnic întinsă în gol...



sima vasiliu chintilă : „dimineața“

poetii lumii • poetii lumii •

robert desnos

celor fără gît

Case fără ferestre, fără porți, cu tavanele surpate,
Uși fără broaște,
Ghilotină fără cuțit...
Vouă vă vorbesc care nu mai aveți urechi,
Nu mai aveți gură, nas, ochi, păr, creier,
Nu mai aveți gît.
Voi vă iviți călcînd țepăn la cotitura străzii care
duce la tavernă.
Vă așezați la masă și beți, beți zdravăn, beți bine,
Și vinul vă circulă-ndată-n inimi, aduce-n ele o nouă viață :
— „Tu ce-ai manglit“ spune un fără gît unui
alt fără gît,
Care se ntoarce fără cuvînt
Și care-i izgonit, și care-i scos afară și care-i tîrît și care-i
călcat în picioare.
— „Și tu, ce-ai...?“
— „Eu sînt cel împotriva căruia se ridică toate legile.
Cel pe care partidele extreme îl numesc încă un criminal.
Sînt deținutul de drept comun, obștesc precum cuptorul
seniorial în care se cocea pîinea părinților noștri.
Sînt rebelul oricărei civilizații,
Abiectul asasin, mîrșavul ademenitor al fetițelor, satirul,
Disprețuitul borfaș,
Sînt trădătorul și sînt lașul,
Dar se cere poate mai multă îndrăzneală
Ca să poți stinge în tine morala fabulelor idioate
Decît ca să-nfrunți opinia publică.
(Ceea ce nu-i chiar atît de rău ca-ndrăzneală).
Sînt nesupusul la toate regulile,
Dușmanul tuturor legislaturilor,
Anarhist ? Nici măcar.
Sînt cel pe care apasă osia oricărui cod,

poetii lumii • poetii lumii •

Omul cu simțuri supraomenești.
Îl vestesc pe Moise de mîine
Și mîine acest Moise va nimici pe cei care-mi seamănă,
Veșnieul înșelat,
Fără gît-ul,
Și mai turnați-mi vin, și să ciocnim paharul“.

Acum, că-a sîrșit de vorbit,
Iau iarăși cuvîntul :
„Primiți cu toți bună-ziua,
Bună-ziua lui Robert Desnos, a lui Robert le Diable, a
lui Robert Macaire, a lui Robert Houdin, a lui
Robert Robert, a lui Robert unchiu-miu,
Și cîntați cu mine, toți în cor, hai, și dumneata, cu-
coana aia mică din dreapta,
Și domnul cu barbă din stînga :
Un, doi, trei :
Primiți cu toți bună-ziua,
Bună-ziua lui Robert Desnos, a lui Robert le Diable, a
lui Robert Macaire, a lui Robert Houdin, a lui Robert
Robert, a lui Robert unchiu-miu“,
Trec peste alții și mai și.
Frații mei fără gît, dragii mei fără gît,
Oameni născuți prea curînd, veșnic prea curînd,
Oameni care v-ați fi călit în revoluțiile de mîine
Dacă soarta nu v-ar cere
Să faceți revoluțiile spre a muri.
Oameni însetați de prea multă dreptate,
Oameni ai gropii comune la poalele zidului federaților,
În ciuda gloanțelor punctate în jurul gîtului.
Oameni ai țarcurilor ferite în plin cimitir,
Căci nu se amestecă stindardele cu cîlții.
Aceștia se bat doar în cuie pe prăjiniile steagurilor
Și ei sînt cei care, umiliți,
Pocnesc atît de jalnic în vîntul zorilor
La ora cînd cuțitul ghilotinei căzînd
Face să răsune ecourile eternelor Santé.

Fortunes —
Les Sans Cou — 1934

poetii lumii • poetii lumii •

oameni

Oameni înrăiți din fire,
Oameni ai celor două brațe ale mele,
Oameni de dis-de-dimineață.

Mașina se-nvîrtește la ordinele lui Deibler
Și roți după roți în parfumul percolatoarelor
ce preling din porțile barurilor și parfumul cornurilor calde.
Omul care-și pipăie ciorapii scorțoși de sudoarea din
ajun și care și-i pune din nou
Și cămașa scorțoasă din ajun
Și care și-o pune din nou
Și care-și spune dimineața că o să se spele seara
Și seara că-o să se spele dimineața
Fiindcă-i prea obosit...
Și cel cu pleoapele lipite la deșteptare
Și cel care-și dorește un tifos
Pentru ca în sfîrșit să se odihnească-ntr-un pat alb și frumos...
Și pasagerul emigrant care mănîncă piroane
În timp ce sub nasul lui se aruncă în mare
Delicioasele resturi de la masa clasei întîia
Și cel care doarme prin gările de metro și pe care
șeful de gară-l gonește pînă la stația următoare...

Oameni înrăiți din fire,
Oameni ai celor două brațe ale mele,
Oameni de dis-de-dimineață.

Fortunes —
Les Sans Cou — 1934

poetii lumii • poetii lumii •

vedenie

Născut din nori, fișnit în cer, mai plutitor decît un nor, mai
dur decît marmora,
Născut din bucurie, izvorît din somn, mai plutitor decît
o epavă, mai tare decît o inimă.
Născut din inima lui, izvorît din cer, mai plutitor decît somnul,
mai dur decît cerul,
Născut, izvorît, plutitor mai dur și mai cer, și mai inimă și mai
marmoră,
Și mai mult somn și mai mult nor și mai multă epavă, și încă
pe-atît și mai mult.
Dar somn plutitor în inima marmorelor risipite ca niște epave,
De-a lungul cerului unei biete priveliști izvorînd și plutind ca o
inimă...

Și sîngerînd, o sîngerînd, atît de sîngerînd
Încît afîtea marmore, părăsite, înșiruute, ridicate ca izvorîte,
Sfîrși-vor prin a pluti ca niște epave.
Dar nu mai e vorba de plutit, nici de izvorît, nici de întărit
Ci, din tot noroiul,
Să faci un ciment, o marmoră, un cer, un nor și o bucurie
și o epavă
Și o inimă, se-nțelege, și tot ce e zis mai sus,
Și un somn, un somn frumos, un somn bun,
Un bun somn de noroi
Născut din cafea și din noapte și din cărbune și din cerneală
și din voalul văduvelor
Și din o sută de milioane de negri
Și din îmbrățișarea a doi negri într-o umbră de brazi
Și din abnos și din noianuri de corbi pe stîrvuri de pradă...
Pentru ca în cele din urmă să se deschidă, acoperind universul,
Un buchet, un gigantic buchet de trandafirii roșii.

Fortunes —
Les Sans Cou — 1934

poetii lumii • poetii lumii •

epitaful

Trăii în aste vremi și-i un mileniu, iată,
De cînd sînt mort. Trăim, nu-n tină, dar vînat :
Orice noblețe-n om fiind în temnițată
Eu printre sclavi mascați eram descătușat.

Trăii în aste vremi, ci slobod fui în viață
Priveam pămînt și cer în jurul meu rotind,
Sezoanele urcînd în cumpănă măreață
Cu păsări și dulceți în spornicul colind.

Voi, viii, ce-ați făcut cu-aceste-avuturi bune ?
Vă pare rău de-un timp în care mă zbăteam ?
Oare veți fi sădit recoltele comune ?
Orașul mai bogat e-n care locuiam ?

Să n-aveți teamă, vii, căci eu sînt mort, firește.
Nimic din duh și trup nu-mi supraviețuiește.

În românește de TAȘCU GHEORGHIU



creație și poezie în estetica lui liviu rusu

Metafizicii idealiste a frumosului i s-a substituit încă în secolul trecut o psihologie a artei, sistemelor intelectualist-obiective li s-au opus concepții psihologist-subiective, o estetică a formei și a expresiei a apărut mai târziu, dar îndemnul lui Husserl, „înapoi la fapte“ (și printr-acestea, în cazul nostru, la „faptul“ artei *vii*), a fost urmat mult mai puțin în domeniul esteticii decât în alte discipline filozofice. Esteticianul, în opoziție cu criticul care urmărește fenomenul artistic *in vivo*, pare că se simte obligat să-l studieze *in vitro*. Eroare pe care prea puțini reprezentanți ai esteticii contemporane s-au ferit să o comită. Unul dintre aceștia — reprezentant de seamă al esteticii românești — este Liviu Rusu.

În *Estetica* sa (ed. II. 1966), Nikolai Hartmann enumeră patru căi posibile ale analizei, care converg spre cele două obiective mari ale esteticii. Într-adevăr, *obiectul* estetic poate fi analizat, pe de o parte, în structura sa, pe de altă parte, în caracterul său axiologic (Wertcharakter), iar *actul* estetic poate fi considerat sub specia actului receptiv al contemplării, ori sub acela al producției, al actului creator. Numai trei din aceste căi ale analizei estetice sînt — după părerea lui Hartmann — practicabile, obstacole „de neînving“ barînd *ab initio* accesul la cea de a patra, la analiza creației artistice. Faptul că marele profesor, care ocupa catedra lui Hegel la Universitatea din Berlin, socotea în ultima sa operă că „nimic nu e mai obscur, mai misterios, decât fapta artistului creator“, că actul producerii pare să fie unul din acelea care exclud o conștiință întovărășitoare a ac-

tului, nu ne miră. O întregă tradiție, pornind de la Ion, dialogul în care Platon înfățișează poetul ca pe o ființă „sacră“ ce „nu e în stare să creeze dacă nu e inspirat de un zeu“, a remarcat mereu caracterul misterios al creației artistice. Nimic mai simptomatic însă pentru neînțelegerea, fatală esteticii, a fenomenului artistic modern, decât o asemenea intransigență. Căci, ceea ce numim artă modernă, s-a constituit în mare măsură printr-o criză a creației; experiențele cruciale ale acestei arte sînt cele în care creația artistică, devenindu-și sieși problematică, se ia pe sine drept obiect. De aici importanța primordială pe care o dobîndește problema creației în secolul nostru. O remarcabilă intuiție a lui Liviu Rusu îl face să pună această problemă, cu numeroasele ei implicații, în prima sa lucrare de anvergură, constituind teza de doctorat la Sorbona a încă tinărului cercetător: *Essai sur le création artistique — Contribution à une esthétique dynamique* (Alcan, coll. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1935).

Teza de la care pornește Liviu Rusu în *Eseul asupra creației* — o estetică nu este posibilă decât luîndu-se ca un punct de plecare creația artistică — contravine interdicției hartmanniene, ca și orientării dominante a esteticii clasice și contemporane. Estetica obiectului ca și aceea a actului, ori una din numeroasele estetici ale raportului dintre ele au, în general, un mod comun de a considera opera de artă, drept un obiect care există prin el însuși. E tipică, în această privință, propoziția de la care pornește *Estetica* lui N. Hartmann: modalitatea sub care ni se prezintă obiectul frumos este aceea a percepției (aisthesis). „Obiectul frumos“ („der schöne Gegenstand“) este, așa dar, datul fundamental de la care se pleacă, iar forma sub care el ne este dat („die Gegebenheitsform“, este în mod elementar o percepție. Obiectul estetic, pe de o parte, contemplarea (sau delectarea) ca act estetic, pe de altă parte, nu epuizează însă sfera esteticului. Ele pot constitui o estetică *statică* pe care L. Rusu vrea să o înlocuiască printr-o estetică *dinamică*, bazată pe faptul creației artistice ca „revelație a sensului existenței.

Deplasarea perspectivei estetice de la contemplare la creație nu este determinată doar de considerente metodologice. Autor al unui eseu despre Goethe, L. Rusu pare să fie urmărit de ideea „Ur-phänomen-ului”. Creația ca act primordial, față de care contemplarea nu poate avea decât rolul unui gest secund, este un asemenea „fenomen originar” al artei și al esteticii. A merge la „sursele înseși ale forțelor creatoare”, a descoperi un punct *origo*, un „sens profund al operei de artă”, un *arhè* al artei, iată ambiția autorului tezei despre creația artistică. L. Rusu avea, să nu uităm, o pregătire specială în acest sens, colaborând la lucrările Institutului de Psihologie din Cluj și publicând unele studii în domeniul psihologiei teoretice (*Inceputurile psihologiei configurației*, Cluj, 1929) și aplicate (*Principiile de bază ale psihologiei aplicate*, Cluj, 1929, și o serie de alte lucrări). Psihologia a avut, fără îndoială, o înrîurire asupra vederilor esteticianului. Criticile pe care le aduce el unor esteticieni ca Th. Lipps, E. Utitz sau Max Dessoir, de a fi neglijat cercetarea „problemelor psihice ale artistului” (*Essai*, p. 10), ca și unele afirmații, cum ar fi de exemplu: „vom încerca să pătrundem ființa psihică a artistului” (*Essai*, p. 9) par să indice un punct de vedere psihologist. Analizele psihologice din lucrarea esteticianului nu pornesc însă dintr-o perspectivă psihologistă. Paradoxul e numai aparent. L. Rusu cunoștea critica la care fenomenologia, și în primul rând Husserl, au supus psihologicul. În acest sens, el însuși aduce o obiecție fundamentală unor esteticieni ca J. Volkelt ori E. Meumann care, considerând necesară studierea creației artistice, au urmărit doar procesul creator și nu principiile estetice care decurg dintr-o asemenea analiză.

Dacă problema creației artistice nu se poate reduce la o simplă analiză psihologică, ea este, în schimb, subsumabilă unei estetici a actului. Pentru a stabili poziția lui L. Rusu, trebuie s-o delimităm în raport cu alte asemenea estetici. După Th. Lipps, obiectul artistic e dependent de actul subiectului contemplator; un obiect neutru devine artistic doar printr-un proces psihologic de intropatie (*Ein-*

föhlung). De fapt subiectul se trăiește pe sine însuși în obiect, delectarea estetică e o autodelectare a eului, prin mijlocirea obiectului. Frumosul nu e, după Lipps, o caracteristică aparținând obiectului, ci derivă din atitudinea contemplatorului, din starea ori actul unui subiect. Deși reprezentînd o poziție fenomenologică antipsihologistă, Moritz Geiger procedează și el (în studiul *Die psychische Bedeutung der Kunst* din volumul *Zugänge zur Aesthetik*) la o analiză a actului estetic, a momentului „voluptății” estetice. Orientarea axiologică a fenomenologiei îl determină pe Geiger să distingă trei grupe de valori estetice: formale, imitative și psiho-vitale. El stabilește aceste valori pornind tot de la o cercetare asupra „semnificației psihice a artei”. De aceea, N. Hartmann îi va reproșa faptul de a fi „prea aproape de estetica psihologică” (*Aesthetik*, p. 30). L. Rusu va căuta să evite psihologismul și subiectivismul esteticilor *actului* (îndeosebi, cum vom vedea, în lucrările sale ulterioare) prin: 1) analiza operei de artă, deci a *obiectului* estetic; 2) printr-o de-psihologizare a *actului* (căutarea unei „baze existențiale” a operei de artă); 3) printr-o încercare de a transcende subiectivitatea psihologică prin esențialitatea obiectivă — după cum am arătat mai sus.

În *Essai sur la Création artistique* întâlnim adeseori expresii ca: „creația ca revelare a *sensului existenței*”, „opera de artă” rezultă dintr-o atitudine prin care se revelează, sub forma unei viziuni a lumii, *sensul profund al existenței*” (*Essai*, p. 437). Tot astfel, în introducerea la *Estetica poeziei lirice* (București, 1944, ed. II, p. 1) autorul declară: „orice operă de artă are o *bază existențială*”. Termeni ca: „esență a existenței”, „sensul existențial” fiind foarte frecvenți în lucrările lui L. Rusu, esteticianul s-a simțit nevoit (în prefața la *Estetica poeziei lirice*) să facă o precizare în această privință: „Ar fi greșit să se creadă că ne încadrăm în așa-zisa filozofie existențialistă” (op. cit. p. VI). Neadeurarea la o filozofie nu înseamnă lipsa oricăror legături cu ea. Căci, incontestabil, gîndirea autorului nostru vădește frecventarea operei lui Kierkegaard, ca și meditarea textelor lui

Heidegger și Jaspers. Ar fi eronat, desigur, să vorbim despre o estetică existențialistă în cazul său. De altfel, existența însăși a unei estetici existențialiste — cu toate opusculele kierkegaardiene, cu toate comentariile lui Heidegger ori textele lui Sartre privind probleme ale artei — este îndoielnică.

Analiza creației pornește în *Essai sur la Création artistique* de la constatarea prealabilă: atitudinea creatoare e un mod de afirmare a existenței. Artistul recurge la o asemenea operație spirituală dintr-o nevoie de auto-afirmare, acțiune care, pe planul unei igiene spirituale, are sensul unei taumaturgii. Prin creație, artistul își află „sănătatea spirituală”. Virtuțile taumaturgice ale artei erau, desigur, cunoscute încă din antichitate. L. Rusu procedează, însă, la o fundamentare filosofic-științifică a acestei taumaturgii în care vede esența actului creator. După ce face critica tezelor tradiționale asupra creației (de la cele mistice ale antichității pînă la cele pseudo-științifice moderne) el caută să descopere *sursa specifică* a artei. În virtutea coincidenței dintre *esență* și *sursa* primordială, stabilirea sursei trebuie, în mod logic, să ducă la circumscrierea esenței. Gînditorii care, în trecut, au căutat să descopere esența activității creatoare prin studiul formelor simple ale artei au explicat, în general, originea actului creator, reducîndu-l la o manifestare instinctuală. L. Rusu răstoarnă ipoteza originii instinctuale, considerînd activitatea creatoare drept o *evaziune* din instinctual, nu o prelungire a instinctualității. Tot astfel activitatea artistică nu se naște — după el — din activitatea practică, ci dintr-o *depășire* a utilitarului prin rezistență și conflict. Aceasta nu exclude, firește, existența unei corelații între praxis și estetic. Explicarea procesului creator printr-o reducere la fenomene psihologice ori sociale străine de el, e așa dar eronată. Obiectul de artă devine ca atare, prin transcenderea sferei instinctuale ori utilitare. Jocul însuși, apropiat prin natura sa de artă, e o evadare din instinctual, o „pregătire pentru spiritualitate” (*Essai*, p. 71). Impulsul artistic primordial pe care un Alois Riegl îl descoperea în „voința artis-

tică” (Kunstwollen) în luptă cu materia, cu praxis-ul (cf. *Stilfragen*, Berlin, 1893) nu poate fi găsit într-un domeniu extraestetic. Un asemenea impuls nu poate deriva decît dintr-o situație conflictuală. Conflict cu tendințele instinctive, nu antagonism între instincte, conflict generator de dezechilibru, de suferință, dar tinzînd spre unitatea eului. Căci creația artistică, după L. Rusu, e în mod esențial „o atitudine totalitară a personalității creatoare în fața unui dezechilibru sau a unui conflict psihic care revelează problemele profunde ale existenței...” (*Essai*, p. 82).

Creația, deși înfățișată ca un proces (nu numai în virtutea unei metodologii a analizei, ci în baza dinamicii sale originare) nu prezintă momente distincte ci alcătuiește o unitate indivizibilă; fazele nu sînt succesive ci concomitente, separarea lor temporală fiind secundară. Se poate vorbi — în perspectiva descrierilor din *Essai sur la Création artistique* despre o *ordo creationis*. De altfel, găsind un temei al esteticii în lipsa unui temei stabil, într-un dezechilibru, într-o suferință L. Rusu conține această dezordine ca un stadiu premergător. Căci, orice proces creator tinde în mod firesc spre o *ordine*. Ordine creată prin efort, cu finalități interioare, încorporată în formă, totalitate, structuri și configurații. Această ordine a creației, răspunzînd însă tensiunii unui conflict subiacent continuu, se pune în evidență, îndeosebi, prin analiza datelor conștiente ale creației. Într-adevăr, efortul conștiinței ordonatoare e acela care — sub impulsul unei voințe de autoafirmare a artistului — dirijează actul estetic. Prin acest act, artistul se revelează și realizînd se realizează pe sine. Formula sartriană (ulterioară *Eseului asupra Creației*), a omului care *face* și făcînd *se face*, apare sub o formă mai complexă, în formularea lui L. Rusu: realizarea merge paralel cu revelarea, fie că înțelegem aceasta ca o proiecție în afară ori ca o descoperire de sine. Fazele conștiente ale procesului creator (care nu trebuie înțelese, repetăm, ca niște momente temporal-autonome) sînt: inspirația, elaborarea și execuția. Cercetarea acestor faze, întemeiată din nou pe experiența creatorilor, îndeosebi a

acelor moderni are, credem, o deosebită importanță, întrucât ea poate furniza, îndeosebi criticii literare, unele categorii și modalități de analiză. Astfel, unele din observațiile privind „imaginile-simbol“, „schemele anticipatoare“ etc., pot constitui multe asemenea scheme pe care le oferă psihanaliza reveriei din studiile lui Bachelard ori categoriile psiho-criticii actuale. Imaginile-simbol sînt scheme anticipative, „scheme dinamice“ în terminologia lui Bergson, avînd o intenționalitate, un sens existențial și constituindu-se într-un cosmos imaginar, independent de lumea realului. O tipologie a inspirației distinge *inspirația-joc* în care domină depersonalizarea, inspirație „de afară“, și *inspirația-efort* dominată de personalizare, inspirație „dinăuntru“. Această distincție tipologică o vom întîlni, de altfel, analizînd fazele următoare ale procesului creator: elaborarea și execuția. Elaborarea e caracterizată prin muncă conștientă și atitudine critică, ea ne apare fie sub forma elaborării-joc, fie sub aceea a elaborării-efort. L. Rusu accentuează importanța constrîngerilor, a rigorilor pe care și le impune creatorul. Aceste rigori nu fac decît să continue acea tendință spre negarea instinctualului, spre suprimarea pornirilor centrifuge ale eului pe care le-am găsit caracterizînd, în mod esențial, procesul creației. Inițiativa artistului se împotrivescă determinismului, actul spiritual și, în primul rînd volițiunea, efortul spre sinteza unitară a vieții conștiente, spre ordinea auto-impusă, caracterizează faza elaborării. Astfel, în experiența poetică modernă, esteticianul găsește o tradiție a operei de artă ca operă de voință (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry). De aceea, dacă el indică — spre deosebire de estetica veche a delectării — suferința, dezechilibrul ca fond existențial originar în procesul creației, această suferință e depășită prin întreg procesul elaborării și execuției operei de artă. Să nu uităm afirmația lui S. Kierkegaard: „Conștiința de a fi un spirit... nu se obține decît trecînd prin disperare și depășind-o“ (*Tratatul disperării*). O asemenea depășire, o transcendență a naturii instinctuale, a conflictului inițial, nu e posibilă decît prin comunicarea cu lu-

mea exterioară. Nu există conștiință de sine fără o conștiință a obiectului. Această teză a realismului filozofic (reluată de Jaspers în *Philosophie I*, Berlin, 1932, p. 8), e utilizată de L. Rusu în analiza fazei de execuție din procesul creației.

Datele inconștiente și cele conștiente ale creației artistice nu epuizează analiza acesteia. Deși opera de artă e considerată drept o creație personală ce depinde în mod nemijlocit de dinamismul psihic, semnificativ pentru depsiologizarea procesului creator, ca și pentru punctul de vedere ontologic-estetic al lui L. Rusu e cercetarea datelor transsubiective ale creației artistice. Cum am mai arătat, procesul artistic nu interesează ca proces subiectiv în sine, ci ca mijloc de înțelegere și interpretare a operei de artă. Prin analiza procesului se pot stabili criteriile estetice ale operei. Creația nu e un mecanism de tipul proceselor „naturale“, ci e un revelator al sensurilor transsubiectiv-obiective ale operei de artă. Datele transsubiective ale creației artistice se pot îngloba — dincolo de fenomenul imitației, de factorii colectivi intrasubiectivi —, în concepțiile despre lume, în *viziunea* artistului. Filozofia, analiza procesului creator trebuie deci să ne reveleze „însăși“ esența primordială a existenței umane“ (*Essai*, p. 357). Actul creator dobîndește astfel o valoare ontologică. Prin acest act, omul substituie ceea ce-i e *dat*, prin ceea ce e *creat*, realizează ordinea, echilibrul către care tinde intenționalitatea originară a eului său, și revelează esența ființei umane. Sensul operei se descoperă descifrînd sensul existențial care stă la baza ei, opera constituind o viziune asupra lumii și existenței.

Artistul creează dintr-o necesitate cosmică. Astfel ar putea fi denumită propensiunea sa spre structurarea și proiectarea unei viziuni despre lume și viață. Valoarea operei de artă e în funcție de această viziune. Pornind de la tipurile primordiale ale inspirației și elaborării-joc și-efort, profesorul Rusu construiește o tipologie a viziunilor despre lume și viață. Tipurile, binecunoscute (reproduse de R. Wellek și A. Warren în *Teoria literaturii*) sînt: tipul simpatetic — re-

prezentînd armonia, caracterizată printr-o rezolvare a conflictului originar, pe plan intern, printr-un acord al contrariilor, într-o lume „ideală” (exemple: Lamartine, Raphaël, Mozart), tipul *demoniac*, la care conflictul creator e activ, trăirile fiind transpuse în lumea exterioară și care se subdivide în tipul *demoniac echilibrat*, la acesta conflictul rezolvîndu-se într-un echilibru cucerit (exemple oferînd viziunea goetheană, cea a lui Leonardo da Vinci, a lui Bach) și tipul *demoniac anarhic*, la care conflictul e continuu, nerezolvîndu-se în armonie ori echilibru (exemple: Baudelaire, Rodin, Beethoven). Pentru înțelegerea semnificației acestei tipologii trebuie să notăm o precizare pe care o găsim în *Estetica poeziei lirice*: cele trei tipuri nu descriu doar categorii de personalități creatoare, ci categorii de opere de artă. Tipologia aceasta nu este, așa dar, o încercare psihologizantă, verificarea ei făcîndu-se mai degrabă pe tărîmul analizei obiectelor decît a actului estetic.

Analiza creației ca și tipologia propusă în *Essai sur la Création artistique* constituie o bază teoretică pentru analize estetice parțiale, cum e aceea pe care L. Rusu o întreprinde în *Estetica poeziei lirice*. (ed. II, Sibiu, 1944). Și de astă dată înțîlnim intenția gînditorului de a fundamenta anumite categorii estetice, mergînd la fenomenul originar, la esențe, descoperind o bază existențială. Se încearcă reabilitarea, printr-o asemenea fundamentare, a genurilor literare, pe care retorica, stilistica și estetica clasică le-au cultivat, în aparență, pînă la epuizarea valențelor lor, și care au fost supuse, tocmai din această pricină, unei critici distrugătoare în estetica de la începutul acestui secol. Într-o perspectivă nouă, L. Rusu nu consideră genurile drept simple categorii formale, scheme didactice, ci categorii originare ale spiritualității, reprezentînd forme de viață. Ele sînt întemeiate pe atitudini specifice ale spiritului creator. În spiritul demonstrației din *Esseul asupra creației*, trăirile estetice pe care se bazează genurile literare nu sînt reductibile la trăirea psihologică, orice analogie între fenomenele psihice și actul estetic neputînd să pună în paranteză diversitatea lor

esențială. Deci atitudinile existențiale fiind multiple, ele determină o diversificare a genurilor literare. De aici o posibilitate nouă de aplicare a tipologiei propuse de estetician pentru categorisirea viziunilor despre lume, la descrierea fenomenologică a genurilor literare. În acest sens, se pot stabili corespondențe între poezia lirică, epică și dramatică pe de o parte și tipurile simpatetic, demoniac echilibrat și demoniac anarhic pe de altă parte. O tipologie fundată pe o antropologie a creatorului oferă Liviu Rusu într-o lucrare mai nouă, *Viziunea lumii în poezia noastră populară* (Buc. 1967, prelucrare a tezei complementare publicată la Alcan: *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* Paris, 1935). Această tipologie distinge poezia unui homo contemplativus, a unui homo activus și a unui homo constructivus. Nu ne putem opri, în cadrul acestui studiu, la analizele adeseori sugestive pe care această carte ni le oferă.

Dacă discriminările acestea tipologice suferă din pricina relativității structurale a oricărei tipologii (de altfel gînditorul are prudența de a nu admite existența în realitate a tipurilor pure și recunoaște interferența continuă a atitudinilor tipice), nu e mai puțin adevărat că disocierile făcute pot pune în lumină specificitatea unui gen, cum este cel liric, a cărui analiză o găsim la *Estetica poeziei lirice*. Tipologic, participînd la categoria simpateticului, lirismul are o poziție privilegiată ca „formă primară a poeziei” (Est. poez. lir. p. 69). Căutînd să determine esența lirismului, esteticianul are în față o concepție bine încetățenită, exprimată încă de abatele Batteux care vedea în genul liric „betia sentimentului”, acreditată de Goethe, de marii poeți romantici, de Schopenhauer ca și de numeroși esteticieni moderni. Conform acestei concepții, lirica exprimă în mod esențial „un simțămînt sau o pasiune” (ca să folosim cuvintele lui Titu Maiorescu). Dar știm că marii poeți post-romantici și chiar un romantic ca Novalis, au procedat la o desentimentalizare a poeziei. O estetică a lirismului ca expresie a sențimentelor nu mai corespunde realității viei a literaturii moderne. Rimbaud era conștient că „su-

perioritatea“ sa consta în faptul de a nu avea „inimă“. După teribilul adolescent, poezia manifestă tot mai mult o anestezie afectivă. G. Benn spunea : „Sentiment? — eu nu am nici un sentiment“, după ce Mallarmé declarase: „Nu vreau nimic uman“. L. Rusu a înțeles această dezafectare a afectului în poezia modernă, atunci când declară : „E neîndoios că plecînd în analiza poeziei lirice numai de la sentiment, de la subiectivitate, nu putem pătrunde în esența lirismului“ (Est. poez. lir., p. 81). Sentimentul nu mai poate constitui un criteriu de valoare. Experiența poeziei noi ca și preocuparea găsirii fenomenelor originare îl determină pe esteticianul nostru să meargă mai adînc, „pînă la substratul din care izvorăște sentimentul însuși...“ (op. cit., p. 81). El găsește acest substrat în *eul poetului*, potențialitate dinamică originară. Poezia lirică e poezia eului, a celuiui nucleu elementar, unitar și unificator, din care pornesc „trăirile intenționale“ (termenul îi aparține lui Husserl). Eul nu trebuie înțeles însă ca fiind un factor central psihologic. L. Rusu face o distincție esențială (una din cele mai fertile idei ale studiului său) între : *eul autentic*, deținător al esențialităților, din imanențele căruia izvorăsc poezia, arta în general, și *eul derivat*, psihologic, de care ține „simțirea personală“. Consecvent orientării sale antipsihologice, refuzînd reducerea esteticului la anesthetic, esteticianul opune „egotismul“ creatorului, pornind dintr-un nucleu existențial, „egoismului“ empiric umane. După cum actul creator, prin natura sa, e o răzvrătire împotriva naturii, fondul originar al poeziei lirice îl alcătuieste eul autentic desprins de subiectivitatea eului empiric, printr-o epurare dar nu printr-o eliminare a acestuia. Fără să se refere la declarațiile făcute în această privință de numeroși poeți moderni, teza opoziției eului empiric și a celui autentic corespunde experiențelor poetice ale veacului nostru.

Un corolar al distincției între eul autentic și eul derivat este acela al diversității „influențelor“ care sînt congenere eului autentic, adoptate în baza unor afinități electivă ori se suprapun eului creator. Sînt interesante în acest sens observațiile pe care le

face Liviu Rusu în lucrarea sa recentă *Eminescu și Schopenhauer* (București, 1966), observații ce n-au fost remarcate de comentatorii săi. Relația dintre pesimismul schopenhauerian și viziunea poetică a lui Eminescu manifestă o ambivalență a receptării și asimilării (de o parte pesimismul adoptat, ca atitudine teoretică conștientă, dar asimilată și în virtutea unei dezabuzări specifice lui Eminescu, de alta un elan subiacent propriu eului autentic al poetului care desminte pesimismul). Analiza în trei straturi a creației marelui poet este, de asemeni, o aplicare — schematică, desigur, în opusculul citat — dar puțînd să devină fecundă ca o analiză abisală a unei psîhe eminesciene.

Înainte de a proceda la o analiză a *esteticii poeziei lirice*, trebuie să facem o remarcă prealabilă. Folosindu-se adeseori în exemplificările sale de poeziile lui Blaga, Argehi, Bacovia, Voiculescu, Philippide etc. L. Rusu nu era probabil întru totul conștient, în momentul elaborării lucrărilor sale, — lipsindu-i perspectiva timpului pe care o avem noi acum, la mai bine de două decenii după apariția lor — în ce măsură concepția sa estetică și îndeosebi ideile sale privitoare la natura poeziei erau reprezentative pentru poetica subiacentă a marelui generații de poeți pe care literatura noastră i-a avut între cele două războaie. Studiînd poetica — explicită ori implicită — a epocii, găsim numeroase corespondențe cu concepțiile lui L. Rusu. Și în deosebi cu cele privind esența lirismului, atmosfera lirică și limbajul liric. Vorbînd despre trăirea lirică, despre destinul poetic („Destinul poetului liric se realizează în ermetismul absolut al eului, într-o solitudine profundă“ (Est. poez. lir., p. 94), despre intruparea eului originar, despre coborîrea în lumea esențelor pure, introducînd — ca și Blaga în *Orizont și stil* — conceptul de *nîsus formativus*, năzuința formativă a eului originar care prin esențialitatea sa aspiră la formă, L. Rusu oferea, înainte de toate, chei pentru poezia timpului.

Foarte moderne, dacă ne gîndim la data cînd au fost elaborate *Estetica poeziei lice și Logica frumosului*, sînt reflecțiile autorului cu privire la relația dintre tendința originară spre

formă și „sensul intim al existenței“. Analizele formale nu se pot reduce la simple aplicații ale unci retorici. Forma în sine are un sens existențial. Ideea artei ca imitație este neîncetat amendată prin introducerea unor concepte ca: „viziunea interioară“, adică „sensul originar care se cristalizează prin conturarea subiectului“, apoi — foarte important pentru înțelegerea poeziei moderne — prin revelarea faptului că *subiectul ori tema* nu țin de un „conținut“ al operei de artă ci devin ca atare doar prin ceea ce am putea numi o *formalizare* a lor, o intervenție a puterii formative a cului. Esteticianul rămîne astfel fidel tezelor sale inițiale privind esențialitatea *creativității* în opera de artă. De altfel, numai depășind o anumită estetică a mimesisului, a unui primat al obiectului, L. Rusu putea să înțeleagă experiența poetică contemporană. Înaintea lui H. Friedrich, care în lucrarea sa *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg, 1956, ed. III, 1959) va analiza înstrăinarea poetului modern de „realitate“, mutarea poeziei într-o zonă a non-familiarului, aspirația marcată spre o „transcendență vidă“, ca și ruptura de experiența subiectiv-sentimentală de orice personal al poetului, esteticianul român a vorbit despre o „poezie a absolutului“ în care subiectul e inexistent, în care tendința formativă se exercită exclusiv asupra interiorității, în care eul se elimină pe sine ca eu empiric, ca subiectivitate, pentru ca eul autentic să se exprime în substanțialitatea sa pură. Eliminarea, așadar, a oricărui suport obiectiv dar și a oricărei subiectivități. Această poezie a absolutului nu e nici „naivă“ nici „sentimentală“, în sens schillerian. E o poezie în care totul e centrat în jurul eului originar, adică a cului creator el însuși. Poezia se poematizează pe sine.

Era firesc ca o asemenea atitudine a autorului *Esteticii poeziei lirice* să-l angajeze într-o cercetare mai aprofundată a limbajului. Esteticianul înțelege prea bine că experiența poeziei moderne e înainte de toate o experiență a limbajului liric. Felul în care își pune el întrebarea esențială privind această problemă este următorul: cum poate tendința formativă

care apare în geneza poeziei lirice să modeleze limbajul în așa fel încît aceasta să exprime sensul existențial al eului originar? Tensiunile cului își au corelatul lor obiectiv — cum ar spune T. S. Eliot — în tensiunile formale ale limbajului. Acele „tensiuni în disonanță“, acele „tensiuni formale“, despre care vorbește H. Friedrich, fuseseră analizate de L. Rusu ca „tensiuni interioare“ limbajului liric. În această analiză, esteticianul se plasează cu multă siguranță pe o poziție foarte avansată a criticii limbajului poetic. El se opune teoriei tradiționale, susținută prin autoritatea lui Hegel, F. Th. Vischer, Eduard Hartmann și reprezentată printre alți esteticieni ai secolului nostru de Johannes Volkelt, după care finalitatea limbajului poetic e aceea a producerii de imagini în fantezia contemplatorului estetic. Pe linia lucrărilor lui Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901) și mai ales a lui Max Dessoir (*Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. II, Stuttgart, 1923), dar mai ales întemeindu-se pe propriile sale constatări cu privire la poezia modernă, sesizînd în aceasta un „cult al cuvîntului“, L. Rusu ajunge la importanta teorie a „autonomiei cuvîntului“. „Rolul esențial al cuvîntului — arată el — nu este să trezească imagini în afară de el, rostul lui nu se reduce la o simplă mijlocire, ci el însuși ascunde un sens propriu pe care ni-l transmite prin mijloace proprii. Un cuvînt este ceea ce este nu prin imaginea ce poate să determine în mintea noastră, ci prin contribuția lui intimă, căreia îi este immanent un anumit înțeles“. (*Est. poez. lir.*, p. 128). Avînd experiența poetică a ultimelor decenii și privind evoluția mai nouă a unei semiologii, capitolul privind limbajul liric din *Estetica poeziei lirice* ni se pare surprinzător de actual. Limbajul liric nu e mijloc de comunicare ori de expresie, ci mijloc de elaborare a interiorității. De aici lupta cu înțelesul curent, aceea tendință esențială a poeziei moderne pe care Baudelaire o exprimase („e o anumită glorie de a nu fi înțeles“) sau despre care vorbea, mai aproape de noi, Gottfried Benn, cînd definea actul poematizării prin actul înălțării anumitor lucruri fundamentale „la

limbajul incomprehensibilului". Poezia e o antisemantică, ea operind cu cuvintele contrar direcțiilor inerente pe care acestea le au în limbajul comun. Caracteristica limbajului noțional fiind predicativitatea, adică faptul de a afirma ceva despre ceva, poezia nu e un discurs *despre* ci o introducere în obiect. Evocînd interioritatea, ea nu ne afirmă ceva despre aceasta, nu e o meditație asupra ei, ci introducîndu-se într-însa, poezia ne face să o trăim imediat. Ambiguitatea limbajului liric constă în dublul său sens: noțional și magic, sau, în subordonarea sa atît legilor firești ale limbii cît și legilor proprii ale poeziei, adeseori contrare celor dinții. Poetul liric trebuie să supună limbajul prin limbaj, luptă echivocă pe care Saint-John Perse o definește într-un vers superb: „Bilingv între lucruri îndoit acute, tu însuși o luptă între tot ce se luptă, care vorbești ambiguu". L. Rusu înțelege prea bine că primejdiile care amenință poeticul sînt cele care își au origina în rigorile logicii ca și în cele ale semanticii și că acestea derivă dintr-o ontologie realist-obiectivă.

Dacă poezia e antilogică ea nu este alogică. Există o idee poetică care se slujește de „idei vii", diferită de raționamentul logic care utilizează idei abstracte. Esența poeziei lirice nu se revelează printr-o analiză logic-filologică. Structura magică (opusă celei logic-noționale) a poeziei, îi imprimă acesteia o esențială „atmosferă lirică". Ca și limbajul liric care se constituie printr-o ruptură cu cel logic, comun, tot astfel atmosfera, acea *Stimmung* a poeziei, e un produs al unei rupturi logice, al unei dezagregări voluntare a imaginilor. Reflectă intuitivă e opusă celei abstracte. Din această opoziție deriva deosebirea fundamentală între poezie și filozofie. „De unde filozoful ne aduce la cunoștință un rezultat al reflecțiunii sale asupra sensului existenței, poezia lirică ne pune în acea stare vibratorie în care noi însine întrevădem sensorie existențial" (*Est. poez. lir.*, p. 170).

Poezia ca revelație, sau poezia ca artă a cuvîntului revelator, sînt formule ale unei estetici care nu aderă la o teză iraționalistă a poeticului. Într-o perioadă în care tendințe iraționaliste dominau arta poetică, L.

Rusu recunoscînd rolul inconștientului în creația poetică, accentuează totuși raționalitatea poeziei, existența unei „baze raționale" a poeziei. Logosul poetic corespunde unei logici a eului originar. Atunci cînd afirmă că poezia lirică nu e nici rațională nici irațională ci supრაrățională, înțelegînd prin aceasta nu o soluție sincretistă, de echilibru a tendințelor raționale și iraționale ale poeziei, ci să formuleze paradoxul esențial al poeziei moderne ca și dubla sa origine delirantă și lucid-intelectualistă.

Dacă *Essai sur la Création artistique* reprezintă o încercare de întemeiere a unei estetici a creației, dacă *Estetica poeziei lirice* e o explorare sistematică a unui gen, deci o estetică „regională", *Logica frumosului* e prima parte, introductivă, a unui sistem de estetică generală.

Fidel înclinației sale spre depistarea și elucidarea „fenomenului originar", L. Rusu pornește, în mod firesc, de la fenomenul estetic de bază care formează în același timp obiectul esteticii. Știm că idealismul german postkantian (în deosebi Schleiermacher) și mai aproape de noi esteticieni ca Benedetto Croce, școlile din Marburg și Baden ori, în Estetica universitară franceză, Charles Lalo, au încercat să înlocuiască „frumosul", categorie clasică a esteticii, prin diverse categorii estetice (perfecțiune estetică etc.). Alți gânditori, de la autorul anticului *Tratat despre sublim*, prin Kant, pînă la J. Volkelt, M. Dessoir și alții, au încercat o reducere a sferei axiologice a frumosului. În ultimii ani au apărut, de asemenea, tentative de constituire a *esteticii* ca valoare autonomă, fundamentală, frumosul, sublimul, tragicul fiind considerate valori derivate ale esteticii. Atunci cînd L. Rusu declară (alături de Th. Lipps) că „estetica este știința frumosului", frumosul fiind fenomenul estetic de

bază, el reia o mai veche tradiție dar, în același timp, anticipează unele tentative recente de constituire a unei estetici fundată pe unica „valoare a esteticului”. Această valoare e sinonimă pentru el cu noțiunea de frumos. *Logica frumosului* pledează, deci, împotriva celor care proclamau falimentul frumosului, pentru o reabilitare a acestui concept. Pledoarie sistematică, preluând rezultatele lucrărilor anterioare ale autorului și continuându-le printr-o analiză a structurii logice a frumosului. Pentru a înțelege poziția lui L. Rusu în privința categoriei esențiale a esteticii, vom compara teza sa cu aceea a lui N. Hartmann, a cărui *Estetică* este, poate, ultimul tratat filozofic sistematic al acestei discipline.

Criticînd metafizica idealistă a frumosului, N. Hartmann considera frumosul drept o valoare fundamentală a universului estetic. Teza lui L. Rusu (să nu uităm că *Logica frumosului* a fost publicată în 1946, iar prima ediție a *Esteticii* lui Hartmann a apărut în 1953) se apropie de aceea hartmanniană ca formulare, și totuși reprezintă o perspectivă cu totul diferită asupra problemei. Această perspectivă ține, înainte de toate, de o mai adecuată întuire a fenomenului artistic contemporan. Într-adevăr, L. Rusu nu intenționează să revină la intelectualismul prekantian, la o estetică clasică, identică cu o „logică” a cunoașterii sensibile (Baumgarten). El aprofundează distincția făcută în lucrările sale anterioare între „logica” eului empiric și aceea a eului originar, între o logică conceptuală și cea poetică. El dă logosului o interpretare apropiată de semnificația antică a cuvîntului, definindu-l ca o unitate de norme, o ordine, și opune rațiunii abstractizante a gândirii discursive, rațiunea vie ce tinde spre constituirea unui cosmos. Artisticul are prin esență un caracter cosmic. A trata problema frumosului în cadrul sferei normative a logosului înseamnă a încerca reconstituirea unei estetici normative. Aparent, unei asemenea tentative i se opune intoleranța artei moderne la orice normativitate. Într-adevăr, după disoluția artei poetice și a sistemului clasic al esteticii, refuzul modern al oricărei tabulaturi de legi ori reguli

determină existența unei arte ce nu se recunoaște regizată de o estetică și a unei estetici ce nu corespunde artei timpului. Dar L. Rusu nu pretinde să reconstituie o estetică a regulilor și canoanelor frumosului și creației. El știe că „frumosul” nu e identic cu ceea ce corespunde „cu canoanele relativ restrînse ale frumuseții clasice” (*Log. frumos.*, p. 20). *Norma* la care se referă e, în viziunea esteticianului, o ordine interioară a esteticului. Referindu-se la observația îndreptățită a lui J. Volkelt: „Totdeauna am avut impresia că atitudinea dușmănoasă față de Estetica normativă derivă din incapacitatea de a gândi strîns și disciplinat în chestiuni estetice” (cf. pref. la ed. I „*Aesthetik des Tragischen*”), autorul *Logicii frumosului* înțelege că nu se poate întreprinde o reconsiderare disciplinată a esteticii decît prin prisma unei „dialectici raționale”. Cel care în lucrările sale anterioare a insistat asupra elementelor iraționale care intervin în procesul creației artistice ori care alcătuiesc dinamica structurilor lirice, își propune „să dezvăluie aspectul rațional al domeniului estetic” (*Log. frumos.*, p. 8).

Logosul ca sferă a normativului nu e, așadar, identic cu rațiunea abstractizantă și schematizatoare. Ca atare, el e înainte de toate o realitate axiologică. Orice logică ca reglementare a unui domeniu antropologic e în relație cu o categorie a valorilor. Logica frumosului nu poate porni, deci, decît de la o analiză a frumosului în cadrul unui sistem al valorilor. Deși valoarea este un fenomen originar antropologic, o funcție a existenței umane (William Stern spunea: „valorific, deci exist” — cf. *Wertphilosophie*, v. III, Leipzig, 1924, p. 24) omul nu creează ci descoperă lumea obiectivă, transsubiectivă a valorilor. Această obiectivitate — însușire esențială a spiritualității — determină locul frumosului în sistemul valorilor. Deși e o „modalitate existențială” a omului, frumosul face parte din valorile *dignitative*. Spre deosebire de cele *desiderative* care răspund unor necesități vitale (valori biologice și economice), valorile *dignitative* sînt caracterizate printr-o distanțare obiectivă (valori teoretice, etice și estetice). Procedînd la o analiză a valorii estetice în cadrul celorlalte

valori spirituale, L. Rusu o definește ca o valoare care se impune prin sine și pentru sine, care nu vizează nimic dincolo de propriile-i cadre, ca o valoare imanentă sau autotelică. Frumosul avînd la bază un sentiment al mulțumirii, tînde să se realizeze în întreguri unitare, aspiră spre o ordine într-o totalitate, ni se oferă așa cum este, cum ființează. Deosebit de importantă e distincția pe care autorul o face între adevăr — ca valoare teoretică —, bine — ca valoare etică — și frumos. Spre deosebire de adevărul care ne demonstrează *ceea ce este*, de binele care ne arată *ceea ce trebuie să fie*, „frumosul ne arată ceea ce este sub forma care trebuie să fie“ (*Log. frumos*, p. 34). Valoarea existențială a frumosului se manifestă prin trăirea specific estetică a mulțumirii lucrului împlinit. Gînditorul care, în *Essai sur la Création artistique* ca și în *Estetica poeziei lirice*, insistă asupra sensului existențial al artei, atribuie acest sens în *Logica frumosului* valorii estetice. Sensul frumosului coincide ontologic cu esența sa. Analiza axiologică ne introduce la aceea ontologic-estică. Frumosul ca valoare corespunde, esențial, unei realități specifice, aceea a unității în varietate. Dacă realitatea empirică e dominată de principiul individualității, realitatea estetică e principial o unitate. Această realitate este revelatoare, ea ne introduce în lumea esențelor, realitatea empirică aparținînd ontologic sferei fenomenalului, a aparențelor. S-ar părea că aceste teze ar putea marca unui dualism platonian al „ideilor“ și „aparențelor“. Dar pentru L. Rusu, realitatea estetică e o imanentă. Accesul la esențe, la sensul existenței, nu e o transcendere a realului. Frumosul e înfățișarea concretă a unității existențiale *in nos* și nu *super nos*; această unitate determină un acord al eului cu sine însuși și cu obiectul contemplat și nu o mistică uniune cu o entitate transcendentă. Tendința spre unitate aparține eului nuclear sau original, în jurul căruia se organizează eul empiric cu tendința sa spre diferențiere, spre individualitate. Eul nuclear e substratul real, matricea atitudinilor estetice. Aceste atitudini nu sînt identificabile cu „rațiunea“ sau „sentimentul“ esteticii clasice. S-ar putea vorbi despre o reducere poetică,

analogă reducerii fenomenologice care pune în paranteză datele mediate prin eul empiric, în favoarea datelor imediate ale conștiinței poetice, depinzînd de eul nuclear-originar. L. Rusu teoretizează o anumită situație *dată* în arta contemporană. Dacă în 1925 Ortega y Gasset vorbea alarmat despre „dezumanizarea artei“, dacă Valéry spunea, cu o falsă îngrijorare dar și cu oarecare orgoliu, că munca artistului are într-însa „ceva inuman“, azi înțelegem că substituirea trăirilor personale prin intenționalitatea artistică, și conștiința acestei substituiri e o experiență fecundă a spiritului artistic modern. *Logica frumosului*, întemeindu-se pe analizele din *Estetica poeziei lirice* și adîncindu-le teoretic, arată implicațiile pe plan filozofic ale acestei experiențe. Afirmările autorului cu privire la esențializarea sensibilității, a volunții, obținută nu prin eliminarea afectivității, a voinței, ci prin detașarea lor de aderența cu praxis-ul, corespund artelor poetice și intuițiilor celor mai semnificativi creatori din era care a urmat revoluțiilor artistice ale secolului trecut și ale începutului acestui secol. În acest sens, prezintă un interes deosebit teza cu privire la structura eului original care se comunică prin intuiția artistului. L. Rusu afirmă raționalitatea intuiției estetice, în opoziție cu Bergson și Croce. Dar și pe acest plan, el distinge rațiunea discursivă — inoperantă pe planul creației artistice — și rațiunea intuitivă, funcție a eului original. Eul acesta este un *logodynamos* (după un termen preluat de gînditorul român de la Ernst Barthel — *Aesthetik*, Leipzig, 1928). Accentul deosebit pus de autorul *Logicii frumosului* pe factorul rațional activ în contemplația estetică constituie, pe de o parte, o explicitare a caracterului lucid, reflexiv al literaturii contemporane, oferind pe de altă parte o justificare teoretică pentru critica artistică și literară, pentru înțelegerea hermeneutică a operei de artă. Critica este, astfel, o revelare a esențialității operei, mijlocită prin intuiție, conceptualizată prin rațiune.

Esența frumosului nu se poate formula într-o frază definitorie. Ea poate fi circumscrisă, înainte de toate, prin relevarea funcției frumosului care e

tocmai aceea de a evidenția, de a incorpora esențialitățile. Frumosul, cum am văzut, are o semnificație existențială. Dacă esteticianul fenomenolog Moritz Geiger (în *Zugängen zur Aesthetik*, Leipzig, p. 134), vorbea despre o contemplație existențială calitativă, ca fiind experiența estetică fundamentală, L. Rusu aprofundează analiza fenomenologică a eului originar, descoperind în el substratul real al acestei experiențe și explicând, în același timp, relația eului cu universul estetic. Acest univers transcende lumea experienței imediate, lumea „individuată” dar (paradox pe care-l întâlnim neincetat în logica frumosului) el nu se revelează *dincolo* de lumea individuată ci în *sînul ei*. Transcendența e în același timp o imanență. Astfel, aspectele obiective și subiective ale frumosului se întîlnesc. Acordul e o expresie a dialecticii frumosului, subiectul și obiectul în relația estetică manifestînd cu toate divergențele dintre ele o unitate esențială. Contemplația estetică nu instituie o predominare a subiectivității ci înseamnă o aprofundare în obiect, implicînd conștiința unei obiectivități. L. Rusu nu explică această coincidență a esențialităților subiective cu cele obiective într-un sens idealist-constructivist. Obiectul nu este „construit” de subiectul contemplator. După cum eul e în mod esențial logodynamic, obiectul estetic are și el o structură logodynamică, ceea ce permite contemplația estetică. Logodynamosul însumează antitetica existențială și o convertește în unitate. Prin dialectica frumosului se evită primejdiile care amenință atît teoriile actului estetic cît și cele ale obiectului, direcții pe care, la începutul studiului nostru, le-am văzut dominînd estetica modernă. Relația dialectică e o lege fun-

damentală care reglementează raportul din cosmosul estetic, ceea ce autorul *Logicii frumosului* ne demonstrează prin analiza unor probleme estetice speciale ca: simetria, euritmia, logica metaforei și în deosebi problema materialității artistice. Dialectica frumosului devine astfel o unealtă explicativă de prim ordin pentru elucidarea unor probleme estetice parțiale.

Căutînd să sesizeze esența frumosului printr-o fenomenologie a creației, în *Essai sur la Création artistique*, printr-o analiză a genului liric în *Estetica poeziei lirice*, L. Rusu continuă, de fapt, un proiect inițial, al elaborării unei estetici dinamice. În *Logica frumosului*, el oferă elementele esențiale ale unei asemenea estetici, descoperind esența frumosului într-o dinamică dialectică sesizată nemijlocit, la sursă. E firesc ca esteticianul preocupat de fenomene originare și de esențialități să caute „sursa” frumosului și norma sa în cadrul unui cosmos axiologic. Tot astfel, tipologia creației pe care o propusese în teza sa de doctorat, aplicată în *Estetica poeziei lirice* la teoria genurilor literare, e reluată și amplificată în *Logica frumosului*, ca o tipologie a genurilor frumosului.

Pornind de la o „încercare” asupra creației (care a făcut o impresie deosebită unui scriitor ca Cesare Pavese, cum aflăm din *Jurnalul acestuia*), L. Rusu s-a aplecat îndeosebi asupra artei poetice moderne. Reflecțiile sale, tezele privind estetica poeziei lirice pot fecunda reflecția estetică dar și o conștiință artistică ce se caută pe sine. Continuare a lucrărilor sale anterioare, *Logica frumosului* este un preambul la un sistem pe care gînditorul îl datorează încă esteticii românești.

eugen simion

Iovinescu, critic al valorilor clasice

Se pune întrebarea dacă E. Lovinescu, preocupat de comentariul critic la zi, avea sau nu prețuire pentru istoria literară. O însemnare din prefața la un volum de... istorie literară lasă să se înțeleagă că *nu*, sau *nu* în chip special. Nu-și recunoaște o vocație în acest sens. Preferă să rămână critic, *nimic mai mult, dar nici mai puțin*. A scris, cu toate acestea, monografiile întinse, a întocmit ediții din clasici (Alecsandri, Eminescu, Creangă), a tradus și a comentat scriitori antici (Homer, Cicero, Tacit, Horațiu, Ovidiu) a publicat, în fine, eseuri despre Cellini, Goldoni, Shakespeare, Fogazzaro etc. dovedind, în toate cazurile, solide cunoștințe de literatură clasică. Criticul a fost, cum se știe, profesor de limba latină (un *clasicist*, deci) și, supunându-se necesităților didactice, a întocmit manuale și studii de specialitate, prețuite și unele și altele. La o simplă privire, lista titlurilor pare impresionantă: *O chestie de sintaxă latină* (1904), *Pronunțarea latină în epoca clasică* (1904), *Carte de citire și de conversație de limba franceză pentru clasa I gimnazială și similarele* (1909), *Carte de citire și de gramatică de limba latină pentru clasa II gimnazială și similarele* (1909), *Cours de langue française. Troisième livre*. (1919), *Manual de limba latină pentru clasa IV gimnazială și similarele* (1919), *Carte de limba latină pentru clasa IV-a liceală* (1923), *Sintaxa limbii latine însoțită de morfologie* (1929) etc. Lovinescu dă, într-o ediție școlară, și o *Schiță de istoria literaturii latine pentru clasa VII-a liceală* (1931), traduce *Odiseea*, apoi *Odele și Epodele* lui Horațiu (1923), comple-

tate, în același an, cu *Satirele și Scrierile*. Mai înainte tradusese *Analele* lui Tacit (vol. I—II) (1916), iar spre sfârșitul carierii sale publică în versiune românească *Eneida* (1938). Aceste titluri reprezintă, se înțelege, o selecție. Numărul edițiilor școlare e cu mult mai mare și — deși mai toți criticii români au întocmit manuale (T. Maiorescu, N. Iorga, M. Dragomirescu, G. Călinescu, etc.) — nici unul n-a depus, ca Lovinescu, o mai faraonică muncă pe un teren atât de îndepărtat de speculația estetică. Pare de neînțeles această rivnă și, dacă n-am cunoaște adevăratele opinii ale criticului, am putea crede că spiritul său n-a ieșit niciodată din cadrele unui ortodox clasicism. Lovinescu separă însă lucrurile. Instrucția clasică e una, aprecierea estetică a literaturii clasice e alta. Pentru cea dintâi toate textele ilustre pot fi recomandate, în cea de a doua împrejurare acestea sînt judecate, ca orice scriere literară, dintr-o perspectivă estetică. La lumina spiritului critic, multe capodopere ale antichității pot apărea (și unele chiar sînt, cu adevărat) niște schelete ideologice, fără carne estetică vie. Criticul e în această privință neîndurător și și-a creat faima unui spirit negator sau, și mai rău, aceea a unui om care ignoră scriitorii clasici. „Ce părere a avut el — se întreabă mai tîrziu G. Călinescu — despre Eliade, Cîrlova, Sthleanu, Depărățeanu, Odobescu, Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski, despre toată literatura română mai veche, în sfîrșit, nu s-a știut niciodată (...). E. Lovinescu are de la început mentalitatea unui cronicar și a creat cronicari. Rareori el a strecurat cîte o judecată despre clasici și atunci defavorabilă“¹⁾.

Dezinteresul pentru scrierile vechi ar explica, în acest caz, lipsa de popularitate a criticului în mediile didactice. Popularitatea înțeleasă în acest chip nu spune însă nimic despre valoarea criticii. E. Lovinescu nu era, apoi, necunoscut în lumea școlară. Numărul astronomic de ediții din manualele sale de limba latină, franceză și română putuse să dea imaginea unui om care „știe carte“, care „lucrează mult“, care are „metodă“, „spirit didactic“ — însușiri foarte prețuite în lumea școlară. Chestiunea e însă alta.

Ce trebuie discutat e atitudinea criticului față de valorile clasice și, în ultimă instanță, față de istoria literară. Privea el cu un ochi mohorât literatura de dinainte, manifesta un atît de energic dezinteres față de clasici? În ce privește literatura antică s-a văzut că, dimpotrivă, criticul arată, mai mult decît oricine din generația sa, interes pentru autorii recomandați de școală și, prin traduceri și comentarii, el încearcă să impună scrierile fundamentale. Ce s-ar putea reproșa criticului, aici, e că a irosit prea mult timp într-o operă ce intră de regulă în competența unor intelectuali cu preocupări și posibilități mai modeste. Rămîn, atunci, în picioare obiecțiile privitoare la literatura română. Aici, faptele par a fi mai convingătoare. Lovinescu n-a scris o istorie a literaturii române pînă la 1900, n-a cercetat în studii întinse opera lui Eminescu, Odobescu, Alecsandri și n-a simțit nici o atracție specială pentru literatura veche. A scris însă monografiile despre Asachi, Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi și un șir de studii întinse despre junimiști, între care două masive volume despre T. Maiorescu și altele două despre contemporanii criticului (Alecsandri, Eminescu, Iacob Negruzzi, G. Panu etc.) N-a scris, e adevărat, despre Sihleanu sau Depărățeanu, fapt în veci regretabil, dar prin monografiile despre Asachi, Grigore Alexandrescu și C. Negruzzi, criticul deschide la noi (recunoaște și G. Călinescu) „școala istorică”. Spre deosebire de G. Bogdan-Duică și N. Iorga, mai vechi în materie, Lovinescu vine în comentarea clasicilor cu un punct de vedere estetic. Istoricii literari de după el (G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu), chiar și alți comentatori, ieșiți din altă zonă critică (D. Popovici!) nu se vor abate de la această linie. Prin Lovinescu critica descoperă, în fapt, și cealaltă față a ei, istorică, clasică și chiar dacă mulți continuă a vorbi de două discipline, cu metode, stiluri diferite, ideea că istoria literară e o formă a criticii, că, în fine, comentatorul operelor clasice trebuie să fie, mai întîi, un spirit critic avizat, un om de gust,

capabil a discerne valorile și a le justifica, esteticeste, e în linii generale acceptată.

La 1910, cînd Lovinescu manifestă un interes special pentru istoriografia literară, el nu duce atît de departe lucrurile. Ideea istoriei literare ca formă a criticii va fi argumentată mai tîrziu de G. Călinescu (în *Principii de estetică*), Lovinescu numai o anticipase în monografiile sale critice. Teoretic, el separă, ca și Faguet, critica de istoria literară, înțelegînd prin cea de a doua: istoriografia pură, pentru care nu trebuie decît cunoștințe și spirit de orientare. Pentru impresionistul Faguet, *istoricul literar* este un om, mai întîi, impersonal, *absolut* impersonal, abținîndu-se de la orice emoție sau judecată despre operă. El trebuie să indice numai spiritul general al timpului, să măsoare influențele pe care le-a primit autorul, să se întrebe despre influența operii asupra cititorilor și, se înțelege, despre circumstanțele generale, naționale, locale, familiare, personale în care a fost scrisă. Curios, un astfel de chestionar recomanda și Gherea, la 1887, dar nu istoricului literar, ci criticului!

Ceea ce i se interzice cu desăvîrșire istoricului literar, e, după Faguet, opinia, emoția: „Ce qu'il ne doit pas faire, c'est juger, ni dogmatiquement, à savoir d'après des principes, ni, non plus, *impressionnellement*, à savoir d'après les émotions qu'il a eues. Il est trop clair qu'en ce faisant, il sortirait complètement de son rôle d'historien (...). Il ne doit connaître et faire connaître que des faits et des rapports entre les faits. Le lecteur ne doit savoir ni comment il juge ni s'il juge; ni comment il sent, ni s'il sent”²⁾.

Se observă numaidecît că Faguet înțelege, aici, prin istoricul literar, documentaristul, arheologul literar, istoriograful, în fine, pentru care opera literară e prilej de studii complementare în nici o legătură cu valoarea ei estetică. În competența cui intră aceasta din urmă? A criticului, numai a lui, prin critic înțelegînd, cum se va vedea, un om de *sensibilitate*, de *sentiment* și de *emoție*.

Lovinescu plasează și el, la început, istoria literară în altă zonă spirituală decît aceea a criticii. În lecția de deschidere ținută la Universitatea din

București³⁾, în 1910, el numește critica o formă de *artă*, iar istoria literară o *știință*. Critica se ocupă de individualități, istoria literară de „grupe întregi”: ea privește epocile revoluționale, „ca niște simple verige ale unui lanț, ca niște popasuri ale unei evoluții”.

Nu se înțelege, aici, de ce studierea grupelor ar exclude examenul *individualităților*. E mai degrabă, la mijloc, o prejudecată: credința vechii istoriografii pentru care valoarea istorică, mare sau mică, nu impune nici o discriminare estetică. Interesul cercetătorului e același, în toate cazurile. Istoria literară modernă reabilitează noțiunile de individualitate, de structură, de originalitate estetică și, fără a detașa opera din contextul ei istoric și spiritual, o justifică tocmai ca o expresie a personalității ireductibile. Așa va face, în fapt, și Lovinescu și, mai târziu, Călinescu și, de la ei, mai toată critica nouă. Să ne întoarcem însă la recomandările lui Lovinescu. Teama lui e ca istoricul literar să nu detașeze opera de „pricinile” ei, idee cât se poate de curioasă la un critic ce apără, de la întiul foileton, principiul autonomiei estetice. Dar să vedem cum își argumentează ideea în fața spiritelor didactice: „Istoricul literar trebuie să considere așa dar orice epocă literară sau, mai precis, orice *fenomen* literar sub înfățișarea lui *genetică*; neprivindu-l ca o *proles sine matre*, ca o slobodă și întâmplătoare răsărire, el trebuie să-l cerceteze în pricinile lui, în toate micile elemente ce l-au pregătit pe nesimțite, căci el e tocmai ca un rîu, care s-a urzit din revărsarea la un loc a afitor pîraie ce se aruncă de pe munții învecinați”.

Geneză, pricini, interdependență etc, iată o terminologie nu prea obișnuită în textele criticului. Precizările de acum arată însă că Lovinescu menajează tradiția istoriografiei universitare. El cere ca istoria literară să studieze efectele fenomenelor artistice, să le privească în interdependența lor, să țină seama de înrîuririle străine („binefăcătoare și rodnice”), să fixeze opera în timp și spațiu și, totodată (iată și un principiu nou, străin istoriografiei de pînă atunci!) să-i determine poziția față de literatura universală. Cu aceste îndatoriri, opera istoricului literar poate fi asimilată *științei* („el e în

măsură — zice Lovinescu cu o hotărîre, care mai târziu îl va părăsi — a face știință”). Surprizele sînt și mai mari. Criticul recomandă modelul clasicismului, ignorînd acum principiul sincronizării. „A-ți forma gustul literar la flacăra poeziei lui Homer și marilor tragici ai Aticej — zice el — a-ți însuși idealul artei clasice, nu e un ocol pentru acel ce se destină înțelegerii frumosului sub orice formă și în orice îngrădiri naționale... Înseamnă a scoborî ceva din albastrul cerului de sus în îndeletnicirile vieții de toate zilele, iar pentru cercetătorul literar înseamnă a avea totdeauna dinaintea ochilor un model superior de artă”.

Frumoasă confesiune pentru un absolvent al secției *clasice*, sănătoase gânduri pentru un critic, juvenilă metaforă... Toate acestea nu au deschis însă culele împietritului suflet universitar și nu au netezit calea proaspătului doctor în litere spre o catedră universitară, deși o merita mai mult decît oricare altul din generația sa. O precizare ține, totuși, să facă finărul critic în această confesiune binevoitoare față de clasi. *Literatura neamului* l-a preocupat totdeauna — „mai ales în partea ei estetică” — și pentru a oferi o dovadă în plus reproduce o încercare literară (în fapt o alegorie publicată, apoi, în *Critice III*) în care reprezentanții mai vechi ai literelor române sînt convocați la o ședință de spiritism literar. E partea ilustrativă a programului, în stilul fanteziilor critice pe care Lovinescu îl deprinsese de la impresionisti.

Termenul *estetic* e de natură să liniștească spiritele alarmate: criticul nu și-a abandonat în esență vederile sale, deși terminologia iorghistă („fatalitățile rasei”, „vocea rasei”, „conștiința unui trecut comun”) ar indica altceva.

Ca Auguste Comte, și ca mulți alții, Lovinescu crede, la 1910, că „les vivants sont gouvernés par les morts”: a cerceta literatura trecutului intră, în acest caz, în obligațiile criticului. Literatura nu evoluează deci, la întîmplare, fenomenele — surpriză sînt excluse. Orice innoire se fixează în cadrele literare cunoscute, actele individuale, inovațiile sînt fatal limitate. Dar peste două decenii criticul nu va

mai accepta această tiranie a trecutului. El va pune, atunci, accentul pe ideea de *sincronizare*, iar în critica va recomanda examenul estetic la zi, singurul cu putință, deoarece e rezultatul unui contact direct, viu, sincer cu opera literară. *Critica istorică* e limitată prin chiar obiectul ei și amenințată de ipocrizii întrucât nu se bizuie pe o percepție imediată a valorii. De cele mai multe ori aceasta nu există: opera clasică e datată, esteticeste ea nu mai spune nimic spiritelor moderne. Pretinzând că înțelege secretul acestei opere, că, într-un chip sau altul, comunică cu straturile ei vii, incandescente, criticul amăgește sau se amăgește. Comunicarea nu e posibilă, numeroase fatalități stau în calea bunelor noastre sentimente și de cele mai multe ori ne lăsăm seduși de o frumoasă ipocrizie: ea înșoțește orice admirație față de valorile clasice. Destinul *criticii istorice* e, în acest caz, nesigur și Lovinescu nu șovăie a îmbrățișa, cu ardoare, pe acela al *criticii sincronice*, pîndită și ea de limite, fatalități, erori, dar care face posibilă, cel puțin, sinceritatea județării de valoare:

„Critica vorbește în numele unei sensibilități vii, reale și nu prin raportări la culturi dispărute, la conjec-turale temperaturi morale și, mai ales, nu sub sugestia prestigiului timpului și a intangibilității valorilor constituite“⁴⁾ Se înțelege, atunci, de ce Lovinescu, conștient de toate riscurile, se decide pentru *critica sincronică*, deși formația și temperamentul îl recomanda pentru critica valorilor clasice: „Iată pentru ce, alături de considerațiile dezvoltate și aiere asupra fatalei lipse de originalități a criticii închinată literaturilor dispărute, ce m-au împiedicat de a face din clasicism un obiect de studiu critic, în această satisfacție de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi în sinul celei mai mari incertitudinii, am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane“⁵⁾.

Apare, atunci, o neînțelegere. Convingerile de acum ale criticului nu mai corespund aproape deloc cu acelea formulate, la 1910, în termeni atît de hotărîți. Ideea istoriei literare ca *știință* (deasupra *criticii*!) se pierde pe drum și, sub forma mai nesigură a

criticii istorice, Lovinescu o îndepărtează aproape programatic din viața lui spirituală. Nici clasicismul nu-i mai spune, cel puțin sub raport estetic, mare lucru. Cerul lui senin s-a mohorît, rîurile sale limpezi s-au tulburat. Criticul trăiește, total, sub regimul actualității. Legenda unui Lovinescu sceptic față de valorile clasice, pare, în aceste împrejurări, a se verifica. Să nu ne grăbim, totuși, a o accepta. Pentru cine vrea să descopere, în aceste atitudini ce se diferențiază de la o epocă la alta pînă a se contrazice, linia unui destin critic unitar, problema se pune în alt chip. Cum se explică, mai întîi, seria acestor *revizuri* critice, și, dacă acceptăm ideea de unitate, de structură, ce punți spirituale leagă, totuși, o *fază* critică de alta, în cazul de față o poziție *cvasi-scientistă*, universitară, de exultare a valorilor clasice (și a istoriei literare, ca *știință*) și atitudinea sceptică din epoca maturității? Una singură sau mai bine zis, una incontestabilă: atitudinea estetică, afirmată cu hotărîre de la început și fixată, mai tîrziu, la temelie sistemului critic lovinescian. Se poate, apoi, spune că nici atunci cînd pare mai indiferent față de noaptea literaturii de dinainte și mai puțin ca oricînd atras de stelele ei, Lovinescu nu pierde *conștiința trecutului* și — ceea ce e mai important — nu îndepărtează din comentariul critic spiritul istoric.

E de observat că impresionistii se adresează mai întîi domeniului clasic și, după exemplul lui Sainte-Beuve, întocmesc solide studii despre Racine, Fénelon, Rousseau, Chateaubriand, despre literatura secolului al XVII-lea sau despre moraliștii din secolul al XIX-lea. Lemaître reimpune pe Racine. „Il a installé Racine — zice Thibaudet — comme Sainte-Beuve avait installé Port-Royal. Il a réussi un composé où collaborent le génie des lettres françaises et le XVIIe siècle, le sens des hommes et des femmes, et celui du théâtre, qui manquait à Sainte-Beuve“⁶⁾.

Ca și Lovinescu, Lemaître avea o pregătire clasicistă temeinică. Normalian, profesor de retorică la Havre, lector, la Alger, Besançon, autor al unei teze despre Dancourt, „adevăratul său maestru — zice un cercetător mai

nou, P. Moreau — fu umanismul greco-latin⁷⁾. Față de valorile acestuia criticul adoptă un punct de vedere intransigent estetic, căci, mărturisește undeva Lemaitre (definind atitudinea mai generală a impresionistilor!): „Je n'aime que moi, soit en moi, soit dans les autres (...) C'est pourquoi j'admire sans doute les belles oeuvres du passé, mais je n'en goûte vraiment que quelques-unes, et pour être franc, je n'aime avec tout mon coeur que les beaux livres contemporains, ceux dont la matière est en nous ou proche de nous“.

Preocuparea e, în genere, de a introduce spiritul istoric în critică și spiritul critic în istoria literară, detașându-o, astfel, de arhivistică. Poziția lui Faguet e, în această privință, numai aparent singulară: prin istoria literară el înțelege, în fapt, istoriografia, documentaristica, luându-i dreptul de a da judecăți. Critica e aceea care face totul și opera literară, clasică sau modernă, e pentru comentator un prilej a-și comunica impresiile, de a-și ilustra *sentimentul, sensibilitatea și emoția*, cele trei mici zeițe pe care le adoră criticul impresionist.

Lovinescu e, sub acest aspect, mai radical: el contestă nu numai originalitatea metodei (critica istorică), dar și pe aceea a obiectului ei: opera clasică, supusă, s-a văzut, unui fatal proces de mutație estetică. Aceasta e credința lui cea mai temeinică. Precizările din 1910, în latura lor binevoitoare istorică, universitară, par mai mult dictate de împrejurări, și criticul, simțind mai târziu poziția lor subredă, le-a abandonat (textul *lecției de deschidere* nu a fost reprodus în volumele de *Critice*).

Discutate și discutabile încă, ideile lui Lovinescu despre istoria literară au o aplicație nu totdeauna fidelă în studiile despre Asachi, Negruzzi, Grigore Alexandrescu sau în articolele despre Alecsandri, Eminescu, Creangă etc. Încă din *Pași pe nisip*, din faza, deci, de scepticism critic, referințele la clasici sînt binevoitoare, străbătute de acel respect pe care școala îl sâdește totdeauna în sufletele elevilor ei. Lovinescu nu s-a răzvrătit încă împotriva lor (seria *revizuirilor* începe mai târziu!) și, cu un sentiment de evlavie, înregistrează numele poezilor na-

ționali: Anton Pann, Alecsandri, Creangă, Eminescu, zicînd că scrisul lor constituie Evanghelia noastră. O asemenea comparație trebuie să fi făcut fericit pe N. Iorga, de i-o fi căzut cumva sub ochi. Mai puțin comentariile tinărului critic despre literatura țărănească. Pe teren clasic, Lovinescu e însă destul de prudent și fostul student al secției clasice riscă o comparație și mai energică: „d. Caragiale este Homerul mahalalei“⁸⁾. Caracterizarea surprinde la cineva care, peste nici un deceniu, va afirma rezerva cea mai categorică față de Caragiale. Lovinescu e dispus însă, acum, să-i recunoască totul lui Caragiale: și observația exactă și intuiția psihologică și ochiul disociator: „ca psiholog ce e, d. Caragiale a urmărit cu stăruință mai cu seamă un singur lucru: modul cum civilizația apuseană și formele ei culturale s-au așternut peste sufletul nostru de un caracter curat oriental. Acest proces d. Caragiale l-a urmărit cu o observație sigură și cu un surîs nemilos, tocmai acolo unde era mai strigător“⁸⁾.

Surpriza e și mai mare cînd vedem ce bună primire face criticul unei scrieri minore: *Sultânica* de Delavrancea, autor din „seria scriitorilor buni“. Talentul prozatorului ar avea *grații* poetice „ce nu se prea găsesc în literatura de azi“. Nu, cu adevărat?! Dar criticul va fi în curînd copleșit de lirismul prozei șemănătoriste și, părăsind orice amabilitate, va da judecățile cele mai aspre.

În *Critice* (vol. I, ed. I, 1909) tonul comentariului se schimbă. Apar alte criterii de apreciere și începe să se afirme, prin cîteva elemente, o ideologie literară singulară. Atitudinea față de valorile clasice devine mai liberă, ca să nu spunem severă. Cel dintîi care este privit cu un altfel de ochi critic decît cel obișnuit e Eminescu, nu ca poet, ci ca prozator. Fusese timpărit în 1904, de către Ion Scurtu, *Geniu pustiu* și critica istoriografică arătase romanului o prețuire unanimă. Lovinescu, rezervat, nu-și comunică opiniile direct: inventează o confesiune (*Eminescu despre sine însuși: un inedit al lui Eminescu*), în stilul fanateziilor critice de mai înainte. Mistificarea a prins și multă vreme eminescologii mai puțin familiarizați cu

procedeele criticului au căutat cu osîrdie să dateze presupusul manuscris. Înțelesul acestei fabule critice e însă limpede. Ce se reproșează romanului? : lirismul exagerat, imaginația stăpînită de „umbre și de vedenii romantice“, magismul, caracterul diabolic, byronian și faustian al personajelor, ambiția de a scrie memoriile unui erou genial, stilul înflorit al narațiunii, neîmplinirile — într-un cuvînt — ale unei literaturi juvenil romantice. Față de ea, critica s-ar afla în situația sfetnicilor din povestea lui Andersen : ea nu are curajul să mărturisească că împăratul e gol. Rolul scamatorului ar fi luat de Ion Scurtu, editorul *Geniului Pustiului*. Acela al copilului (al *adevărului*) ar reveni, deci, criticului hotărît să dea despre operă o sentință dreaptă, neimpresionat de prestigiul autorului. Poziție critică bună, oricînd acceptabilă, cu condiția ca judecata să fie, esteticeste, dreaptă. În opinia rea despre *Geniul pustiu*, Lovinescu nu e singurul copil sincer care se îndoiește de hainele noi ale împăratului. G. Ibrăileanu se arăta și el scandalizat de prețuirea peste măsură a romanului și, în genere, a postumelor, în detrimentul creației antume. Se afirmă, aici, o intoleranță ce vine, cum zicea odată G. Călinescu¹⁰), dintr-un *dogmatism stricător*. Operei i se reproșează că este... ceea ce este. În cazul discutat, romanului i se contestă însușirile lui romantice, esențiale, subiectivitatea, între altele, demonismul și nota apăsător lirică a stilului, opinii ce ridică, deodată, mari semne de întrebare. O operă trebuie judecată în cadrele formulei ei și a respinge scrierile fantastice pe motiv că nu sînt realiste, obiective, e fără sens. Scăderile reale ale *Geniului pustiu*¹¹) trebuie judecate, în acest caz, prin raportare la o formulă de proză romantică, și, chiar dacă verdictul ar fi cu hotărîre negativ, el are acoperirea gustului propriu, a emoției la lectură. Altfel (cazul lui Lovinescu) opinia critică încalcă, de acceptăm limbajul juridic, procedura.

Cu sau fără respectul procedurii de judecată, opinia e însă fără temei estetic. Romanul nu e atît de detestabil, cum crede Ibrăileanu, nici atît de

gol de idei și de reprezentări adecvate, cum sugerează Lovinescu. Nu vorbim de valoarea lui de document spiritual (un jurnal liric, zice G. Călinescu !), ci de soliditatea unei proze de idei, cu o tipologie memorabilă și zboruri onirice neatîns încă în proza fantastică modernă.

În ediția a II-a din *Critice* (vol. I, 1920) Lovinescu adaugă la capitolul dinainte un altul despre *Filozofia lui Eminescu*, iar după nouă ani, în *Critice*, X (1929), un comentariu mai întins despre nuvele¹²). Cu studiul privitor la raporturile poetului cu Maiorescu (în volumul *T. Maiorescu și contemporanii lui*, vol. I), contribuția eminesciană a lui Lovinescu se încheie. Ce reprezintă ea sub raport critic? În ce privește „filozofia“ lui Eminescu, Lovinescu înlătură în chip just o prejudecată : prejudecata că valoarea poeziei ar depinde de originalitatea, adîncimea *cugetării*. Dar *cugetarea*, dovedește criticul, nu e nouă, *intelectualitatea* versurilor nu se ridică peste cea obișnuită. „Filozofia“ lui nu trece peste cea a lui Nicolescu (e, totuși, o exagerare !) și, în genere, nu e departe de „fatalismul țaranului român“. Discutabilă, în ceea ce privește treapta la care așează meditația filozofică eminesciană, ideea e, sub raport critic, adevărată. Prezența „filozofiei“ în operă nu aduce o calificare estetică, originalitatea ei depinde prea puțin de noutatea ideilor generale. *Poezia de concepție*, pe care Lovinescu o vizează, în subtext, traduce mai degrabă o prejudecată. Adevărata *filozofie* a poeziei pornește din *regiunea sentimentelor*. Din idee, pesimismul devine, în cazul lui Eminescu, un sentiment, o *axă sufletească*, ceea ce e bine spus. Interesează în artă și dă măsura originalității și profunzimii ceea ce se asociază ideilor generale, ceea ce trece de pragul adevărilor filozofice sau, în limbajul mai nou, o atitudine existențială. Acesta e și sensul disocierilor lui Lovinescu. Pragul de sus al *filozofiei* în poezie e, pentru el, o *sentimentalitate puternică și statornică*, ridicată, în cazul talentelor realmente ieșite din comun, la o „anumită atitudine în fața existenței“. Precizări ră-

masse actuale și astăzi când se încearcă o revitalizare a liricii de concepție, pe alte principii decât cele de acum cincizeci de ani.

Se observă numaidecât că E. Lovinescu se adresează istoriei literaturii nu cu plăcerea de a redescoperi o operă uitată, ci de a corecta o opinie admisă asupra ei, o eroare de percepție critică. În comentariul pe care îl face prozei eminesciene, criticul are, tot așa, prilejul să respingă o formulă de proză subiectivă, lirică (după el anacronică) și să sublinieze necesitatea de a promova alta, obiectivă, *indiferentă*. El nu se abate, nici în cazuri ilustre, de la linia sa estetică, fapt ce trebuie apreciat. Aceasta nu înseamnă însă că opiniile nu sînt și discutabile. Mai elastice decât cele dinainte, ele au pus totuși sub semnul îndoielii valoarea estetică a *Sărmanului Dionis*, a *Cezarei* etc. pe motiv că „scriitorul nu știe crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambiante sociale cu raporturi multiple de existență”¹³). Unghiul de valorificare e, aici, acela al prozei obiective: poziție contestabilă în critică, deoarece — inutil a mai spune — o scriere literară trebuie judecată în limitele formulei estetice pe care o adoptă. Altfel literatura devine o arenă în care cîțiva matadori năzdrăvani trag după ei leșurile capodoperelor. Valorile romantismului se anulează de sînt privite cu telescopul realismului balzacian și invers. Necesitatea *diferențierii*, supunerii la obiect, pe care altfel Lovinescu le acceptă și chiar le recomandă în critică, sînt aici ignorate. Problema se pune, judecînd lucrurile sub latura lor strict estetică, de recunoaștem sau nu posibilitatea unei proze subiective, lirice, întrebare la care Lovinescu răspunde negativ. În ce chip i se poate demonstra eroarea? Căci despre aceasta e vorba, nu de obișnuita opacitate a criticului în fața unor valori! Prin justificarea estetică a operei, firește, altă cale nu e, dacă nu vrem să transformăm orgoliul gustului nostru într-un criteriu suveran de apreciere. A sugera realitatea secretă a prozei eminesciene, simbolurile

ei fundamentale, de o pregnantă originalitate, e singura *metodă* de admis într-o polemică literară; altfel totul se transformă într-un schimb mai mult sau mai puțin amabil (deobecce: mai puțin!) de înfricoșătoare sentințe. E cazul, într-un fel, al prozei eminesciene ce n-a dus lipsă nici de detractori (ca și poezia, de altfel!) nici de admiratori. Singurul lucru ce se poate reproșa lui Lovinescu, e că, acceptînd principii de valorificare, superioare, în genere, celor folosite de critica anterioară, tinde să le dogmatizeze, intrînd astfel în contradicție cu ideea despre mobilitatea, relativismul actului critic. Un critic (susține, teoretic, chiar Lovinescu!) nu trebuie să devină prizonierul sistemului pe care l-a creat, o fereastră a lui trebuie să rămînă totdeauna deschisă: varietatea formulilor de creație întrece orice prevedere teoretică, și un sistem, oricît de larg ar fi conceput, devine restrictiv, inoperant într-un număr variabil de cazuri. Intuiția criticului trebuie, în aceste împrejurări (și ele sînt la tot pasul în literatură!), să corecteze, să lărgască sau chiar să anuleze limitele fatale, procustiene, ale unui sistem dinainte acceptat și, în genere, valabil. Lovinescu nu cade în opacități estetice atît de mari încît să nu vadă în proza lui Eminescu pagini superioare de „înalță fantezie romantică”, „admirabile pagini poetice de descripții sau de viziuni fantastice”, pornite însă dintr-un principiu estetic pe care el, om al sensibilității din veacul XX, îl socotește oricum inferior.

Trebuie să vedem, aici, nu o elementară idiosincrazie critică, ci o atitudine mai generală, anti-romantică, la Lovinescu. Prin formația lui clasicistă, ca și prin principiile critice la care aderă, gustul și prețuirea sa estetică se îndreaptă, cînd e vorba de literatura mai nouă, spre școlile care au pornit prin a nega elementele deformatoare ale romantismului și, mai ales, prelungirile lui artificiale într-o epocă de înnoire radicală în toate domeniile vieții artistice. Lovinescu, e, așa dar, un spirit critic anti-romantic și de la prima la ultima pagină el va dovedi o surprinzătoare

consecvență. O poziție critică atât de fermă va permite lui Lovinescu să respingă sistematic abundențele scrieri semănătoriste, de o condiție mai totdeauna jalnică, și să combată mistica romantismului țărănesc agresiv, anacronic, înfucund (de judecăm lucrurile sub aspect estetic), la începutul secolului XX. Când e vorba de proză și teatru, atitudinea de rezervă a criticului rămâne neschimbată. S-a văzut opinia lui despre proza lui Eminescu. Alt exemplu îl oferă, cu *Despot-Vodă*, Alecsandri, a cărui lirică Lovinescu o va respinge cu alt prilej. Piesa ar fi scrisă după formulă romantică și urmează pas cu pas teoriile și dramele lui Victor Hugo. Deghizarea, decorul funebru, otrava și antidotul, antizezele exagerate, lungile meditații, ideile asupra onoarei etc. sînt elemente comune în drama romantică, și Alecsandri nu face decît să le adeveze într-o piesă pe care o surpă însă un *subiectivism anacronic*¹⁴. Prin aceasta, piesa ar fi ieșit din raza de interes a literaturii moderne. Vorbind, în altă parte, despre psihologia feminină în literatura dramatică¹⁵, Lovinescu pune chestiunea romantismului pe planul analizei și al creației de tipuri, zicînd că „în zadar am căuta prin di- buirile lui Alecsandri o înțelegere a sufletului feminin“. Lipsa determinis- mului psihologic e fatală și în *Ulaicu Vodă* de Davila. În concepția roman- tică a unui Mircea capabil de orice pentru a-și salva iubirea, autorul „n-a alunecat numai la un arbitrar psiho- logic și istoric, ci și la un adevărat asasinat național, întinzînd o mînă temerară să stingă făcliile cerului“.

Criticul e, deci, pentru respectarea adevărului istoric și psihologic în tea- tru și, bănuind replica autorilor ce invocă exemplul lui Shakespeare, în- tocmește, după Georges Pellissier (*Shakespeare et la superstition shake- spearienne*) lista de erori, inadvertențe din două capodopere: *Hamlet și Re- gele Lear*. Cea dintîi e lipsa de con- vergență a amănuntelor, abuzul, apoi, de travestiri și de efecte melodrama- tice („stoarce prin mijloace violente, senzaționale, ce izbesc cu putere și mai

mult în chip exterior simțurile „noa- stre“¹⁶). În esență, semnăind erorile de istorie, de psihologie sau de gust în teatrul lui Shakespeare (admirat, altfel, pentru „uriașa viață ce cloco- tește“ în piesele sale), Lovinescu se gîndește, în fapt, la procedeele roman- tice, pe care, se vede limpede, nu le agreează. Se poate vorbi, în acest caz, de *anti-romantismul* lui Lovinescu? În ce privește proza și teatrul, da, cu siguranță: criticul, acceptînd detaliile, realizările fragmentare (la Eminescu), respinge, în fapt, principiile deforma- toare ale romantismului. Atitudinea față de poezie e mai circumspectă, și în cazul lui Eminescu orice rezervă esențială cade. În această adversitate față de ro- mantism, Lovinescu nu invocă numai exemplul literaturii moderne (simbo- liste și post-simboliste!) ci, în pri- mul rînd, pe acela al literaturii antice. Teoria mutației estetice e, deci, pusă în cele din urmă sub semnul... muta- ției. Ideea de relativizare a valorilor (indiscutabil adevărată) trebuie, atunci, altfel dovedită. Cu spiritul de pătrun- dere și buna credință ce-i erau pro- prii, Lovinescu face, în ce privește operele antichității latine, o delimi- tare precisă, de acceptat din clipa în care justifică o intuiție critică. Lumea latină trăiește, estetic, prin Virgiliu, Horațiu și Tacit, prin cele trei genuri, adică, pe care le-a ilustrat: epopeea, poezia și istoria. *Catilinarele* lui Ci- cero sînt, în schimb, „insuportabile“ din pricina „retorismului emfatic“ (obsesie antiromantică!) și „suficiența respingătoare“¹⁷. Nici Ovidiu n-are o soartă mai bună: *Metamorfozele* par spiritelor moderne niște „dizertații versificate ce n-au nimic cu poezia“. În proză, geniul latin trăiește prin *Epistolele* lui Horațiu: operă „vie și astăzi“¹⁸. Prin dramatismul caracteris- tic, spiritul de observație și ironie, prin atitudinea față de viață și ele- ganța strofelor lirice, ea exprimă mai bine decît oricare alta spiritul lucid, practic și mai cu seamă sarcastic al lumii latine. Dar nu numai prin această latură reprezentativă trăiește elogia horatiană: „Tuturor celor răniți de viață, Horațiu le devine un nepre-

țuit tovarăș și povățuitor care sfișie vălurile aparențelor și nimicește falșii idoli ai măririlor lumești, îndărătul cărora neostenit, el proiectează spectrul sinistru al morții implacabile și obștești”.

Tonul criticului e și mai energic când e vorba de Tacit. Studiul din 1915¹⁰⁾ e tot ceea ce a scris mai entuziast Lovinescu despre o scriere clasică. Ce apreciază înainte de orice e „modernismul“ lui Tacit, concizia, frumusețea dramatică a stilului. Opera îi dă o senzație de contemporaneitate: „prin nervozitatea, prin aprigul lui pesimism câștigat prin privilegiuțea uneia din cele mai cumplite epoci a istoriei omenirii, prin talentul lui patetic și dramatic, prin structura lui sufletească, el e singurul scriitor modern al antichității”.

Sufletul clasicist al lui Lovinescu se regăsea, aici, în alcătuirea lui cea mai profundă. Talentul lui Tacit („făcut din lumină și întuneric“), stilul de o aspră frumusețe, ca și intuiția pătrunzătoare a istoricului satisfăceau exigențele unui critic ce s-a revendicat în repetate rânduri din armonia, discreția și claritatea spiritului latin.

Propozițiunile criticului nu mai au reținerea, prudența pe care le știm: *Dialogul* ilustrează un talent, „atît de pătrunzător în analiza psihologică și atît de dramatic“; *Viața lui Agricola* s-ar impune prin tendința spre analiza psihologică și „tablourile vii și pitorești“, în *Anale*, Tacit ar rămîne un „admirabil pictor al mulțimii și un psiholog pătrunzător care știe să prindă însușirile rasei“, „unul din cei mai mari pictori ai antichității“: un portretist, în fine, ca Saint-Simon, dar cu mai mare lărgime de spirit. Iată un mod mai adecvat de a judeca valorile clasice. Adevăr psihologic și analiză, adevăr istoric, portretistică morală, percepție a amănuntului etc. sînt, în ultimă instanță, criteriile obișnuite ale criticului, puncte de referință ce se pot aplica, așa dar, și în studiul literaturii din trecut. Acest program Lovinescu nu-l va urma, din nefericire, fără abatere: ideologul din el triumfă și criticul, resemnat, se în-

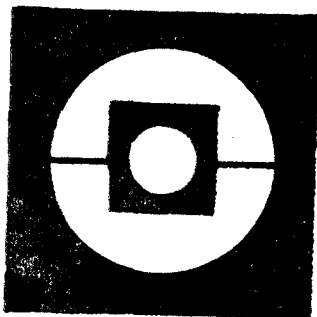
doiește, atunci, de operele pe care altădată, într-o circumstanță mai bună, le acceptă.

Să admitem, la Lovinescu, și ideea (mai generală la impresionisti) de *stare la lectură*, de posibilitatea criticului, adică, de a trăi în fața aceleași opere emoții diferite. Acestea nu sînt străine de vîrsta spiritului, de tentația de a se conforma unor principii admise dinainte și de tăria de a le depăși. Lovinescu a trăit toate aceste trepte, fatale în calea unui critic, și le-a analizat el însuși cu o nefirească asprime. *Revizuirile* sale sînt astfel de inocente *stări critice* (să admitem ideea că și criticul are, ca și poetul... *stările* lui) ce au părut contemporanilor semnele unei conștiințe capricioase sau, și mai rău, ale unei inconsecvențe etice. Nimeni n-a trăit însă la noi mai dramatic condiția criticului ca Lovinescu și nimeni n-a avut un mai nezdrunțat cult, ca el, pentru morală în critică. Schimbările sale la față, privite, încăodată, dezastruos de confrăți, au însă o explicație mai adîncă: exprimă o atitudine sinceră (bună sau rea) față de operă, și ele trebuie luate ca atare. Căci e de preferat un critic care mărturisește că s-a înșelat și-și schimbă opinia dată, decît altul care stăruie în eroare sau, pur și simplu, dă judecăți conformiste, acceptate de toată lumea, avînd aerul că nu greșește niciodată, că e, în fine, în pas cu opinia publică. Dar chiar opinia publică trebuie, uneori, silită să primească și alte judecăți, și, fără a face din asta un program, capodoperele au nevoie, pentru a le scoate din inerția ruginoasă a adorației, de o privire mai critică, nu cu necesitate nedreaptă, dar suficient de inconformistă (...*infidelă*, cum zice cineva) pentru a agita spiritele. Urmarea e, de regulă, rediscutarea operelor, re-justificarea estetică, actualizarea lor, într-un cuvînt. Lovinescu a simțit necesitatea acestui examen critic și, fără a spune că părerile sale sînt totdeauna drepte, el a silit critica să-și exprime emoțiile adevărate despre literatura generației ce dinainte.

(continuare în numărul viitor)

Note

- 1) G. Călinescu — *Istoria lit. rom.* — pag. 717.
- 2) Emile Faguet, *L'art de lire*, p. 136—197.
- 3) Publicată în *Convorbiri literare*, nr. 10, 1910.
- 4) *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI. p. 195.
- 5) op. cit. pg. cit.
- 6) Thibaudet : „*Histoire de la littérature française de 1879, a nos, jours*“ p. 460.
- 7) Pierre Moreau : *La critique littéraire en France*, Libraire Armand Colin. 1960, p. 146.
- 8) *Pași pe nisip*, vol. I. pag. 69.
- 9) Op. cit. pag. 69.
- 10) G. Călinescu : *Opera lui M. Eminescu*, V. pag. 284 și urm.
- 11) Vezi în acest sens și cap. din studiul nostru : *Proza lui Eminescu*, 1964, pag. 21—84.
- 12) Studiul apăruse, mai întâi, ca prefață la vol. de *Povestiri*, Biblioteca clasicilor români, Ancora, 1928.
- 13) *Critice*, X, 1929, p. 28.
- 14) *Critice*, X, 1929, p. 125 și urm.
- 15) *Critice*, III, ed. def. 1927.
- 16) *Critice*, III, ed. def. 1927, p. 41.
- 17) *Critice*, IV, ed. def. 1928.
- 18) Apărut mai întâi ca prefață la traducerea *Anulelor* și reprodus, apoi, în *Critice*, VII, ed. def. 1929, pag. 161 și urm.
- 19) *Critice*, X, ed. def. 1929, pag. 159. Comentariul a apărut mai întâi în *Critice*, III, 1927.



OV. S. CROHMĂLNICEANU: „literatura română între cele două războaie”

Am certitudinea că, în decursul anului 1967, critica literară a continuat să se situeze — iar cartea lui Crohmălniceanu e o bună dovadă — imediat după poezie și alături de narațiunea mai scurtă (povestirea, schița, nuvela, proza artistică) printre speciile literare active, fertile, în efervescență; cu câteva momente cu totul remarcabile (*Moromeții II*, *Vestibul*, *În absența stăpînilor*, *Pentagrama*), (romanul (*Porumbelii* lui Deneș constituie, de fapt, o nuvelă) e cam somnolent și descriptivist, aservit modelului sub-zolist care la începutul secolului nostru era depășit; cu câteva excepții, nici dramaturgia, nici filmul nu pot concura cu critica. Fără să afirm că ar fi perfectă, sau că nu ar mai avea încă — din fericire — nimic de făcut, critica literară se menține la un nivel efervescent, la tonul greu de cunoștințe și meditații utile. E de remarcat că toate generațiile sînt prezente în felul lor, spiritul de emulație este caracteristic nu numai pentru tineri ci și pentru generația numită de mijloc. Evident, orice activitate are cusururile ei dar nu, aici, despre ele vreau să vorbesc. Lucrarea lui Ov. S. Crohmălniceanu se situează în acest context îmbucurător, printre cărțile cele mai bune ale unei discipline mereu suitoare; nu e deloc puțin!

E necesar să fac unele observații preliminare asupra activității criticului: mare mîncător de cărți, cu lecturi

extrem de extinse, el e un cunoscător excepțional al literaturii veacului nostru. Critic literar înăscut, e devorat de o sete de nestins a cărții românești contemporane și chiar în perioadele în care nu a practicat cronică se simțea obligat interior să citească tot ce apărea, manifestînd bună voință și o excepțională capacitate de a trece peste vexațiunile uneori grave aduse de unii autori, inerente vieții literare, de a descoperi și încuraja tot ce găsea, în carte, demn de a fi sprijinit. Excelent cronicar, cu devoțiune pentru o disciplină efemeră și mult amară, Crohmălniceanu a pătruns și în cetatea istoriei literare. Curajului său unic de a aborda probleme atunci delicate, tactului îndrăzneț cu care a luptat pentru reintroducerea unor mari valori amenințate de sectarism vulgar, sociologism agramat, luptei sale sintetizate în cărți (parțial, firește, azi depășite), i s-a răspuns mai apoi de unii critici cu atacuri vulgare, deși acei atacanți, pe vremuri, se abținuseră în a-și spune părerea, fie pentru că erau sficlnici, fie pentru că nu erau — atunci — de acord cu orînduirea socialistă, cu ideologia marxist-leninistă; alții, invocă inocența cronologică: să-i așteptăm.

Cartea masivă pe care o avem în față se ocupă numai de proza românească a epocii dintre cele două războaie; celelalte genuri vor fi discutate într-un viitor volum. Evident, împărțirea pe genuri și specii e limitativă fiindcă puțini scriitori s-au mulțumit cu un singur cîmp de activitate; de aceea criticul, spre a nu le fragmenta personalitatea, i-a inclus pe fiecare autor într-un singur volum, conducîndu-se după genul în care au excelat. Astfel, deși Mateiu Caragiale a scris și versuri, este inclus printre prozatori, dar i se analizează și poeziile. G. M. Zamfirescu și Mihail Sebastian au fost în primul rînd dramaturgi, dar au contribuit și la dezvoltarea prozei noastre; de aceea criticul le menționează contribuția la locul respectiv, urmînd a le analiza activitatea, pe larg, în volumul următor, la capitolul consacrat dramaturgiei. „*Mai dificil e cazul lui Camil Petrescu, care, și în teatru, și în roman, și chiar în poezie s-a numărat printre deschizătorii de drumuri noi* — scrie Crohmălniceanu.

Opera sa are însă o asemenea unitate interioară, încât prezentarea ei globală se impune neapărat". Camil Petrescu va fi situat, deci, printre prozatori, deși i se analizează și celelalte opere. În schimb, accentul cade la G. Călinescu pe opera critică deși — adaugă Crohmălniceanu — „am socotit că nu se poate da un tablou al romanului românesc modern fără a vorbi de Enigma Otiliei". Asemenea precizări metodologice sînt bine venite și de bun simț. Ca neaderent la „critica universitară", doresc să mă raliez încă o dată atitudinii lui B. Croce față de istoria pe genuri. E bine să folosim asemenea concepte ca: proză, roman, nuvelă, poezie, dramaturgie, critică, istorie literară, sau epic și liric, clasic și romantic, tragic și comic etc. În același timp, trebuie explicat studintelui că e vorba de distincții ale spiritului, ipoteze de lucru cu totul relative, inexistente în stare chimic pură, ele nu pot fi absolutizate; asta e necesar pentru ca niște cronici să nu se mai mire că un critic scrie proză sau versuri, că un poet scrie romane sau critică etc. De fapt, singura precizare de care ar fi nevoie acum: există literatură, sublitteratură, non-literatură, — asta ca să știe și „creatorii" alinați din bunăcuviință de critică. Pe urmă: criticul nu e profesor care pune note la copii, nici magistrat ce judecă și dă „sentență": el e scriitor sau... nu e nimic. O istorie literară e un roman al literaturii, în care „documentele" țin locul realului (din care își extrage romancierul, cartea); este o ipoteză spirituală în limitele social-istorice date. Nu există ficțiune pură, nici obiectivitate pură.

Așa judecînd, nu vom insista asupra grupării textelor în capitole, ca putînd fi apărată cu tot atîtea argumente cu cîte poate fi atacată; vorba lui Maiorescu: „Ce mai ceartă de cîvinte". În mare, împărțirea însă e greu de sdruncinat. După „Introducere (climatul epocii)", pe care eu îl văd mai cumplit, o capcană însîngerată și l-aș scrie vitriolant, urmează două capitole mari, foarte importante: *Publicații, grupări și direcții literare și Formule estetice mai largi*. Aceste două sute de pagini sintetizează pentru prima dată caracteristicile unei epoci agitate, complicate și fertile literar. Pri-

mul merit este acela al informației solide, fără ostentație dar îndesate, de o claritate cu totul remarcabilă și de o obiectivitate universitară impecabilă, chiar acolo unde textul te invită la pamflet. Crohmălniceanu pornește totdeauna de la o ipoteză pe care o urmărește riguros printr-o demonstrație riguroasă, cu un fel de înflăcărare rece, distanțată. Fără a se situa deasupra operelor judecîndu-le cu un dispreț academic, el nu se situează nici înăuntru unui curent anume ci păstrează, zicem, distanța. Un al doilea merit al întregii cărți îl constituie atitudinea verticală, demnă, o demnitate profesională ce îl face să nu cadă în genunchi în fața nici unui scriitor, să nu danseze frenetic, dar nici să nu devină veninos, furios, etc. E drept, ca să descrie unele opere, criticul ridică ochii în sus, alteori privește în jos, e fatal, dar nu și părăsește niciodată atitudinea verticală, avînd sentimentul demnității profesiei critice.

Drept corolar al atitudinii demne e spiritul critic neadormit, permanent; chiar cînd admiră, criticul are privilegiul de a vedea limitele operei admirate, chiar cînd constată eșecul, criticul — dacă poate — salvează ce este de salvat. Față de toate curente și operele analizate, Crohmălniceanu păstrează un egal spirit critic, funcționînd fără sincope. Evident, în multe chestiuni am altă părere decît el, dar trebuie subliniată constanța și egalitatea spiritului critic, mai ales că în profesiunea aceasta asistăm prea adesea la delir admirativ, la anularea spiritului critic, fie la ranchiune defulate, furii salariate, minii anonime, ricanări obtuze, adică o renunțare la obiectivitatea profesiei, ca să nu mai vorbim de civilitatea elementară. O altă primejdie e pierderea proporțiilor, a coordonatelor. Un coleg, admirînd un roman recent, cu multe calități, de altfel, vedea acolo o sinteză creatoare între Dostoievski și Nietzsche, ceea ce e o... exagerațiune. Altă calitate a lucrării lui Crohmălniceanu, ce decurge din precedenta, este fermitatea ei ideologică. Sînt convins că unii o vor acuza de... sociologism, fiindcă nu pot s-o acuze de consecvență marxistă; din păcate, întîlnim uneori articole ce ignoră complet marxismul, se exaltă de realități... de dincolo, misterioase și

necognoscibile (decît prin revelație), cu formulări gîndiriste și obscurantiste. Or, acestor cogitatori mistici și refuțați, Crohmălniceanu le opune o viziune sistematică marxistă, critică, fără îngustări și opacități. Tot combătînd „sociologismul vulgar“ unii ajung la un fel de... mentalitate gen Robinson Crusoe, în care scriitorul se naște, trăiește și creiază izolat de viața socială, de clasele sociale în luptă necesară și de ideologia claselor, în contextul istoric și național. Principala eroare a sociologismului vulgar a fost de a explica mecanicist și direct procese complexe, în parte neștiute autorului, de a simplifica fenomene multicauzale, labirintice dar infaibile. A doua eroare, de a ignora că socialul trece în operă prin biografie, chiar și prin biologie, de a nu studia unghiul de refracție, iluziile optice, accidentele individuale, traumatismele, fenomenele ascunse, mediul familial, cel profesional etc., ce devin senzație, imagine, atmosferă, apoi viziune, adică operă de artă. E vorba deci de idei trăite la intensități diferite, de o interdependență ascunsă (detectabilă) și vizibilă (aceasta uneori ascunde mesajul); dar postulatele și metoda de cercetare rămîn valabile și nu vom renunța la marxism de dragul bîlbîielii bogumilice.

Intransigența ideologică e deci un corolar al permanenței spiritului critic ce știe să admire fără delir spasmodic și să diminueze judicios fără spirit pamfletar. Egalitatea de umoare și politețe universitară, distanță dar comprehensivă, fac parte din calitățile certe ale unei modalități critice pe care am practicat-o în cronicile mele (aveam pretenția de a vedea cu ochii autorului, judecam în raport cu năzuințele lui) și nu o voi practica-o (după ce îmi voi îndeplini datoriile față de 1967), nici n-o voi practica în critica mea viitoare (ce va fi pledoarie și acuzație), dar aceasta nu mă împiedică de a vedea frumusețea unei construcții, chiar dacă eu construiesc altfel. Repet, construcția lui Crohmălniceanu e solidă, demnă, severă dar comprehensivă, fără opacități, egală în exercitarea lucidității critice. Prezentarea fiecărui curent literar sau a fiecărui prozator important ar necesita o întreagă cronică, exagerare pe care nu mi-o pot îngădui, astfel încît

va trebui să-mi restrîng comentariul la, cîteva, doar, aspecte. Realizate la un sobru și înalt nivel, capitolele dedicate prozatorilor au și firești inegalități. Să spun de la început că am apreciat în mod cu totul deosebit capitolele dedicate (ordine alfabetică) lui M. Blecher, H. Bonciu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu, Ion Călugăru, Mircea Eliade, C. Fintineru, Anton Holban, G. Ibrăileanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, C. Stere, Urmuz, Liviu Rebreanu și M. Sadoveanu sînt bine prezentați, fără însă — ca la ceilalți — o contribuție personală remarcabilă. Deși monumentalul roman al lui C. Stere este interesant pus în valoare — reparîndu-se injustiția multora, chiar și a lui G. Călinescu ce salutase totuși, în cronici, apariția fiecărui volum (cîtă vreme Stere trăia) iar analiza e serioasă, Crohmălniceanu e totuși intimidat în fața acestui uriaș scriitor, pe care o conjunctură nefastă, neliterară, a căutat să-l minimalizeze și care trebuie să-și reia locul său de prim-plan în istoria romanului românesc. Repet: e totuși meritul lui Crohmălniceanu de a semnaliza importanța deosebită a cărții, de a face un prim gest îndrăzneț în repararea unei masive nedreptăți literare.

Atît specialistul (critic, profesor, student, elev) cît și iubitorul de literatură vor găsi în acest masiv volum o sinteză excepțional de clară, bine informată, obiectivă și personală în același timp. E un merit al lui Crohmălniceanu de a îmbina informația necesară cu analiza, distanță față de obiect — universitară — cu pasiunea reală pentru literatură, capacitatea de a realiza analiza obiectivă cu ipoteze personale extrem de originale, comprehensivă fină cu rigoarea poziției sale etc. Cît privește curente, e de subliniat distincția pe care criticul o reușește între curentul literar ca atare, în stare teoretică, și practica artistică a teoreticienilor, scriitorilor și chiar a revistelor cu program. Există, adevărat, primejdia întîlnită de atîtea ori, de a deduce pur și simplu atitudinea unui scriitor din apartenența sa continuă sau sporadică la o revistă, adică la ideologia chimic pură a unei reviste. Adevărat, au existat curente literare, școli artistice, programe proclamate ale unor reviste sau critici și e bine să cunoaș-

tem asemenea direcționări majore ce au coexistat ciocnindu-se într-o epocă; dar, în practica literară, nici un critic nu și-a aplicat cu totală consecvență programul, nici o revistă nu a fost hermetic consecventă. Dincolo de asemenea derogări, ce sînt ale victiilor, în cadrul fiecărui curent literar au existat nuanțe, abandonări, reveniri, coincidențe: ce putea fi comun între ideologia *Vieții românești* și infantilismul idilizant sau macabros al avocatului Ionel Teodorcanu? în vreme ce teoreticienii primi rămîneau neutri la romanele țărănești ale lui Rebreanu ce traduceau fidel — fără să știe — ruralismul critic, antiboieresc din programa revistei; ridicînd steagul modernismului citadin, Ovid Densușianu îl nega pe Bacovia și îl ignora amical pe Miulescu, singurii ce-l puteau îndreptăți teoretic, al doilea cu plăcută fantezie, primul cu geniu; asemenea exemple se pot da cu nemiluita. E vorba însă de ceva mai mult, de contradicția internă, nu de simple „contraziceri“. Un năstucine respingea imaginea unui Maiorescu contradicțoriu, scriind că are nevoie de un Maiorescu dintr-un singur bloc, monolit, sau cam așa ceva. Acuzăția era adusă unei prefețe ale mele dar — din păcate — nu eu am descoperit dialectica, metoda contradicției interne inerente, iar dacă respectivului (și revistei ce-l găzduiește) nu le place materialismul dialectic s-o proclame pe față, nu prin contrabandă. Fapt e că Maiorescu fiind conservator (fruntaș, deputat, ministru și prim-ministru) lăuda în P. Carp „pe liberalul moderat“, că avocatul și politicianul susținea în critică ieșirea din contingent și își argumentau neamestecul politicului în artă cu poezia lui Eminescu și comediile d-lui Caragiale, scriitori violent politici (e drept, a fost adăugat O. Goga), susținea poezia romantică prin argumente în mare măsură clasiciste și proza realistă cu argumente de același fel. După ce susținuse o viață poporanismul, polemizînd cu Lovinescu, G. Ibrăileanu scrisese o delicată proză, un fel de „Armençe“ românească, pe care ar fi trebuit s-o scrie Lovinescu, în nici un caz teoreticianul poporanismului. Înseamnă acestea și atîtea altele că nu există programe estetice, curente și scoli literare etc.? Ar fi o eroare să

sustîn așa ceva, ele există și e de datoria istoriei literare de a încerca să le definească în starea lor teoretică; dar așa cum clasicismul și romantismul sînt ipoteze ale spiritului ce „nu există în stare chimic pură“ (G. Călinescu), astfel încît cineva a scris cu îndreptățire despre romantismul lui Racine (deși acest clasic pleda pentru regula celor trei unități împotriva lui Corneille, care le atacase...), tot astfel curentele literare există ca tendință, ca forță de atracție, dar nu toți adevărții se află în cîmpul magnetic, la o egală distanță, există întîmplări, relații mondene, conjuncturi favorabile („Ion“) sau nefavorabile („În preajma revoluției“) etc. factori ce trebuiesc luați în considerație.

Meritul lui Crohmălniceanu constă în faptul că definind precis o tendință sau alta, reușește să fixeze nuanța principalilor colaboratori, evoluția lor personală și să delimiteze, apoi, cîmpul colaborărilor incidentale sau sporadice. Așa, viața literară a epocii nu își pierde varietatea dar nici nu se pulverizează în ceva inform, direcțiile principale își păstrează coerența și claritatea, fără a se sărăci cunva bogăția răsucită a vremii prinsă în concretul ei. Cum se și cădea, cartea se deschide cu o descriere clară și bogată a „Sburătorului“. Eugen Lovinescu, figură excepțională, a fost primul mare critic ce a încercat să formeze un curent literar care să nu fie sprijinit efectiv și eficient de un partid politic, bazîndu-se pe propriile forțe și pe o avere medie ce-i asigura o autonomie... estetică. De fapt îl precedea Macedonski, care avusese ideea paradoxală de a exprima în *Literaturul* propriile sale păreri: fusese un avertisment brutal de care Lovinescu nu a ținut seama. Alături de rivalul său ieșean, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu a inaugurat critica profesională: criticul nu mai era un amator ce răsfoia o carte între două dosare și un discurs în Parlament, nu mai scria în orele libere ci își dedica — asemeni lui Lovinescu și Ibrăileanu — întreaga sa viață acestei activități. Dar fiind primul critic ce nu se sprijinea pe un partid și el drastica sancțiune: societatea nu i-a acordat nici cît lui Emanoil Bucuța, plîngăciosul sinecurist, necum cît lui Al. Brătescu-Voinești, autorul du-

ioasei schițe „Puiul“. Uriașa lui Operă e acoperită încă de uitarea nereeditării și cine a vrut să arunce în el cu o necuviință, a putut s-o facă. Deși nu a fost universitar etc., deși nu a putut acorda burse în străinătate, deși nu are trei volume, ci un mare număr de cărți, el merită cinstea noastră întreagă, pe care e foarte departe de a o vedea chiar azi când s-au reparat atâtea nedreptăți. Singurul spirit egal cu al său în critica noastră, G. Călinescu, nu numai că nu i-a acordat ce i se cuvenea, dar a scris într-o carte genială, câteva pagini de o nedreptate strigătoare. Destinul lui Eugen Lovinescu e încă o dovadă că „autonomia“ esteticului e o vorbă în vînt.

Crohmălniceanu disjunge cu finețe revista „Sburătorul“ cu scurtă existență, fiindcă nu trăgea la carul nici unui partid sau concern, de activitatea cenaclului, statornică dar nu lipsită de amărăciune și opera criticului. Ar fi inutil să rezum substanțialul capitol al lui Crohmălniceanu... Cititorul va găsi ce caută în cele 50 de pagini consacrate marelui critic. În trecere, rețin aceste rînduri despre cercul „Sburătorul“: „Cu timpul, tot acest ceremonial al lipsei de ceremonie a căpătat o adevărată forță instituțională. „Sburătorul“ nu era o bisericuță, dar nici o simplă anexă a cafenelei literare. Ii repugna fanatismul de grup, dar ținea la respectul principiilor pe care le apăra. Deschis, oricui, cenaclul a izbutit să păstreze o atmosferă de civilitate rar întâlnită în alte părți. Devoțiunea arătată de Eugen Lovinescu acestei munci ignorate n-a rămas fără rezultate. În jurul lui s-a încheșat o grupare literară capabilă să imprime o anumită direcție vieții scriitoricești a epocii“. (p. 22). Ţelul criticului era să umble cu „nuieleșua de alun“ ca să descopere „ape subterane“, reluînd ideea heliadescă a încurajării talentelor, proclamînd principiul „bunavoinței față de fenomenul literar“, „binevenit prin însuși actul producției lui“. Eclectismul și bunăvoința revistei ce se situa pe o poziție constructivă, favorabilă debutanților erau pozitive în momentul acela (1921-1922). Mai tîrziu, cenaclul, prin „Sburătorul“ 1926-1927 și prin volumele reprezentanților săi își va preciza o poziție proprie (22-23). Întrebarea e

dacă efortul criticului nu a fost mai mic decît rezultatul obținut; sau poate e nevoie de secole? Oricum, G. Călinescu a preferat alt drum: el e primul mare critic care nu mai susține o direcție literară (deși are polarizări certe), nu se mai ocupă de cei în viață ci de clasici; cînd va face *Istoria literaturii române* va analiza cu fantezie constructivă pe cei vechi, căutînd tot ce putea fi salvat chiar la autori considerați epave, dar dînd dovada față de contemporani de duritate, uneori chiar nedreaptă (Lovinescu, Holban, C. Stere). Pe moderniști îi respinge politicos („Elemente de estetică“). Care a avut dreptate? Influența pozitivă, în epocă, a fost a lui Lovinescu, generația următoare, a mea, s-a format prin lectură și exaltare interioară a lui G. Călinescu. Bătrînețea amară, nedreptatea postumă față de Lovinescu dovedesc că „nuieleșua de alun“ e fertilă autorilor descoperiți, nepropice celui ce a exultat teoretic la apariția și desfășurarea „apelor subterane“; drumul lui G. Călinescu pare mai trainic.

Ideile lui Lovinescu le-am discutat aici, cu alte prilejuri, să menționez doar că pledînd pentru „o adaptare largă și rapidă la noi a ultimelor formule artistice din Occident, adică pentru recordarea literaturii române cu spiritul veacului“ (p. 23), Lovinescu se așeza pe linia *Daciei literare* (1840), a lui Heliade și Macedonski, pornind de la constatarea evidentă, elementară, că există un limbaj artistic al epocii, o sensibilitate a generațiilor, ce tind să devină universale. Specificul național nu constă în claustrare și exotism local ci în convertirea specifică, în recrearea curentelor universale. Romantismul nu a fost descoperit în țara noastră, dar cine ar nega că Eminescu are specific național, deși îl studiasse pe Kant și Schopenhauer și cunoștea bine romantica germană? Bacovia e un simbolist format de curentul francez, dar de o mare autenticitate, profund original și românesc etc. A renunța la specificul veacului, la limbajul artistic universal înseamnă, de fapt, a te retrage din consiliul mondial, deci a te anula cu raționalitate. Acțiunea *sămănătoristilor* pornea poate dintr-un spirit românesc, dar efectul său practic era anularea literaturii ro-

mâne ca literatură, închistarea într-un idiom neinteligibil, cel mult pitoresc. Marii creatori români au reușit să exprime specificul național într-un limbaj artistic universal. Exagerările lui Lovinescu erau dictate de realitatea unei lupte drepte în care el apăra existența însăși a literaturii române ca parte a celei universale. Alte idei, ne plac sau nu, rezultau din cercetarea legilor culturii și cererile sale, cu ale economistului sau medicului, porneau nu de la iluzii frumoase ci de la realități. De altfel, marxismul nu trebuie să confunde occidentalul și capitalismul artistic vorbind fiindcă opera de artă majoră nu servește slugarnic monopoliurile, sfînta proprietate sau divina tarabă, ea este un protest, o negație eficientă sau nu, conștientă sau nu, dar nu e o expresie a regimului respectiv. Profeții sau impostorii ce și-au luat dorințele drept realitate l-au acuzat pe Lovinescu de toate ticăloșiile. Opera lui de bun simț va dăinui, detractorii vor trage la carul triumfal al criticului a cărui oră nu poate întîrzia decît cu primejdie pentru cultura românească.

Excelent capitolul despre avangardă și suprarealism: nu numai abundent informat, de o mare claritate în expunere dar și fin în disociațiile realizate cu bisturiu exact. Capitolul deosebit de necesar despre un curent ce s-a dovedit mai fertil prin influența sa postumă decît prin creația propriuzisă; rezultat necesar al dezvoltării valului romantic, modernismul a polarizat strigăte extatice și mai ales negări de o stupiditate opacă. A-ți face loc prin hățșul de informații false și fanatisme de un fel sau altul a fost greu, dar Crohmălniceanu a reușit să rămînă clar, nuanțat și nepărtinitor. Este prima dată cînd se scrie serios și bine la noi despre „avangardism” (și publicațiile sale: „Contemporanul”, „Integral”, „Unu” etc.) cu informație bogată și spirit comprehensiv. Criticul are în favoarea sa și distanța istorică necesară spre a fi obiectiv. În fața modernismului, Lovinescu — de formație clasică — era crispat, dînd dovadă de blajînătate dar nu de comprehensiune; G. Călinescu, spirit clasicist, se amuza luîndu-le drept farse. După război, cînd suprarealismul decedă în autopastișă

și mecanism, se crezu că fusese o simplă negație sterilă. Acum, putem constata că atrăgînd atenția asupra oniricului, lărgind sfera asociativă a imaginii, căutînd expresia puternică, avangardismul a contribuit mult la dezvoltarea literaturii ulterioare. Așa cum, după descreșterea valului romantic nu s-a mai putut reveni la clasicism (decît în forma stupidă a zisului academism), după suprarealism... (am să-mi dezvolt altă dată ideea aceasta). Revistele dreptășe și tendința lor, condamnată, este expusă cu o răceală documentată de care nu mă simt capabil; cînd aud de fascism fierb de mînie și simt nevoia să scandez lozinci. Exemplara stăpînire a criticului — asta nu înseamnă și neluare de poziție — are, pentru mine, un merit; acela de a fi detașat și subliniat caracteristica existențialismului antebelic de la noi; nu e un existențialism de stînga ci unul de dreapta, dar el nu trebuie amestecat cu poziția poeților pistolari și purtători de satîr, nici a plăvanophililor cromolitografici; după război, unii dintre acești trăiriști s-au răscurpărat printr-o operă demnă de atenție. Pe undeva, chiar inițial, nemulțumirea lor împotriva formelor și simulacrelor cuprindea un fior adevărat, un revoluționarism rău orientat. Și aici Crohmălniceanu disociază cu precizie. Capitolul dedicat *Vieții românești*, bun, nu-l discut fiindcă de abia de curînd am dedicat o cronică monografiei lui Al. Piru despre G. Ibrăileanu.

În ansamblu, capitolele privitoare la curentele literare se disting printr-o informație selectivă și o capacitate sintetică remarcabile, calități ce nu duc însă la schematism și simplism ci sînt asociate — lucru rar — cu spiritul nuanțelor și al disocierilor, utile într-o operație atît de delicată. Dacă adăugăm analiza contradicțiilor interne, dialectice (fiindcă, știm, contradicția e în lucruri) ale programelor, tabloul epocii este clar și variat. Ar fi dificil să ne angajăm aici în discutarea marilor prozatori ai epocii, sînt prea multe de spus. E de remarcat în capitolele rezervate H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu sau M. Sadoveanu, foarte greu de tratat, spiritul sintetic al criticului, capacitatea sa de a comunica foarte multe idei și informații într-un spațiu dat. Cri-

ticul trebuie să ne informeze despre biografie, să analizeze operele principale, să descopere calitățile specifice, ideile-forță ale scriitorului, repet, într-un spațiu limitat. E de admirat claritatea pedagogică a raționamentelor, echilibrul părților ce se susțin una pe alta. Poate că unii îi vor reproșa tocmai acest echilibru, certându-l de a nu fi făcut informație sadea sau eseistică sau numai analiză etc. Am mai spus: e un mod infailibil de a distruge o carte, cerându-i să fie ceea ce nu și-a propus să fie: proza lirică n-are acțiune, cea epică n-are poezie, eseul nu e lucrare informativă (iar ideile de-acolo le știe el, de mult, de la bunicul său care-i vorbea, seara, pe prispă), lucrarea de informație — foarte utilă — nu este escistică și așa, la nesfârșit. Crohmălniceanu și-a propus (și a reușit!) să ne informeze esențial despre întreaga proză românească dintre cele două războaie, într-o carte masivă, dar prin natura lucrurilor capitolele despre marii prozatori nu pot fi monografii, cu descrierea bunicilor, a părinților, a ferme-cătoarei copilării etc. E de mirare, și așa, cât de concentrat e textul său.

Analiza prozatoarei H. Papadat-Bengescu este nuanțată și originală, *Enigma Otiliei* este axată pe o viziune personală, pe care G. Călinescu a apreciat-o, întreaga creație a lui Camil Petrescu, bîntuită de „demonul polemicii” se axează pe o construcție centrală, solidă și logică. Capitolul dedicat celui mai mare prozator român, Sadoveanu (un coleg m-a certat amical pentru această afirmație, — lui — care nu l-a citit pe Zola complet —, plăcîndu-i Rebreanu; dar specific: „prozator”; cu n-am afirmat că Sadoveanu ar fi romancier) este prea comprimat. Spiritul sintetic apare din plin, dar analiza nu are unde se dezvolta. Există un echilibru al nivelului, nici un capitol nu e slab, există însă și preferințe, am impresia, comune. O precizare: există mari scriitori a căror operă închide un drum lung pentru multă vreme. Cine va încerca să-i imite pe Sadoveanu sau pe Rebreanu va cădea inevitabil în epigonism (mulți au și căzut); alții însă, deschid orizonturi noi: unii printr-o operă importantă (Camil Petrescu), alții printr-una neîncheiată, retezată de moarte,

neimplinită, fie. Oricum, recunoscînd supremația lui Ion față de cărțile lui Holban, Blecher, Mateiu Caragiale, Mircea Eliade, Urmuz, pe ale acestora le recitesc cu pasiune, pe Ion cu respect. (Ca romane „clasice”, îmi plac „Pădurea spînzuraților”, „Enigma Otiliei”, romanele lui Camil Petrescu și C. Stere. Ca povestitor, îl recitesc neobosit pe Sadoveanu, care mi-a plăcut la toate vîrstele.) Crohmălniceanu nu-și manifestă vădit preferințele dar mi-a plăcut că tocmai la cei numiți a scris cu o vibrație mai pură și cu o inventivitate sporită. Ei, despre cartea asta aș mai avea multe de spus...

Să ne oprim la *Craii de Curte Veche* fiindcă sîntem amîndoi mamei înrăiți.

Mateiu Caragiale e studiat în capitolul „Proza artistă”. Demonstrînd ostilitatea abia ascunsă față de tatăl său nelegitim, criticul analizează urmările acestui complex oedipian: „Nu e greu de înțeles cum cu asemenea sentimente filiale Mateiu și-a jurat să practice o literatură situată la antipodul celei cultivate de tatăl său. Dar vocația Caragiailor o avea în sine. De aceea, a scris mereu chimuit de două împulsuri absolut contrarii. Primul, de a înfățișa dintr-un unghi satiric, realist, apăsînd liniile caricaturale, pînă la grotesc (...); al doilea de a fugi scîrbit dintr-o asemenea ambianță într-alta complet opusă ei”, (...) „mult nobilă și gravă, dar care, neexistînd, trebuia scornită prin puterea imaginatică” (577). Criticul construiește o întreagă demonstrație solidă pe „tehnica tainei”, raport fin între auto-mistificare, oculari înspăimîntate ale realului: „Arta lui este de a integra aceste tăceri precute în artificîul evocării somptuoase (...). Și etc devin taine, mistere, enigme de nepătruns, secrete nedivulgabile”. Crohmălniceanu afirmă: „partea rămasă uimitor de vie e cea caragiailiană, ancorată în real și stăpînită de gustul caricaturii” (577). Totuși, Mateiu e un ales stilist în tradiția lui Ghica, Ion Creangă, Odobescu și marele I. L. însuși. Criticul observă: „Aliajul permanent de elemente anti-tetice conferă acea ciudătenie tulburătoare prozei lui Mateiu. Ea se aseamănă cu o mărturie smulsă anevoie, printre dezlegări limitate și retractări pline de spaimă. Remember ca și Craii

de curtea veche par scrise sub regimul unei siluiri interioare, cu o fantastică obstinație. E poate și explicația relativă sterilității a scriitorului" (578). Oricum, rareori o mare moștenire a fost înălțată atât de sus. Sterilitatea lui Mateiu prețuiește cât fecunditatea lui Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu la un loc. Sau, cum spunea Ion Barbu în *Protocolul* citat de Crohmălniceanu: „*Cartea Craiilor la fila cea mai tulbure-o deschid: / Acolo, ca de cutremur saltă slova maternă / Sub lucrarea Corcodușci, / aspra floare de maidan*“. Evident, slăvita carte matetăină deschide și porți ascunse pentru înțelesurile mai înalte.

După informațiile interesante pe care le aflăm despre Urmuz, Crohmălniceanu îl portretizează în excelentul capitol ce e dedicat marelui precursor: „*Solitar, închis în sine, cu o mare pasiune secretă pentru muzică, avea comportări derulante, sub o flegmă melancolică, împerturbabilă*“. „*Fotografia viitorului sinucigaș trădează un melancolic. Ținuta e ușor crispată într-o exagerată sobrietate vestimentară, accentuată de pieptănătura foarte îngrijită și gulerul scrobit al cămășii. Privirile sînt însă absente, viștoare, întoarse îndumtru; fața poartă o umbră de tristețe. Omul era anxios, stăpînit de terori secrete*“ (613). Deși la marile scriitor „*ceea ce izbește inedit (...)* e comedia *cuvintului*“, Crohmălniceanu respinge jalnică părere papagalicescă, după care Urmuz nu urmărea cu magistralele sale proze decît o pură bufonerie verbală (614). De fapt Urmuz caricaturizează riguros stupiditățile prozei de circulație, penibilul locurilor comune ale narațiunii. „Uluiitor e, scrie Crohmălniceanu, că în ciuda autonegării la care ajunge pas cu pas să fie supusă, proza aceasta se încheagă totuși în structuri epice autonome de o vitalitate stranic. Urmuz reușește să construiască un fel de narațiuni vide, cu o gradatie dramatică însă autentică și perfectă, el creează obiecte antiliterare...“ (616). Astfel „*Pîlnia și Stamate* este un concentrat antiroman crotic cu implicații metafizice, *Ismail și Turnavilu*, o antinovelă socială pe tema dependențelor economico-morale. *Gayk*, o antischită de actualitate politică“ (...) „*După furtună* parodiază factura epicii roman-

tico-aventuroase“... etc. (617). Aceste parodii dizolvă în acidul lucidității cadavrul prozei balzaciano-zoliste, pîpnicicți nepoței bastarzi dunăreanocarpatini, ca și alte specii cu halviță și susan, înduioșătoare și limbute. Împreună cu Mateiu, singurul mare moștenitor al lui Ion Luca (măimățarit de-o droaic de dramaturgi și domni satirici), Urmuz e un precursor al lui Ionescu, după ce influențase vitriolant proza argheziană. Valoarea sa nu e însă doar inovator literară: Urmuz nu e absurd, el denunță absurditatea prostiei, a mecanismelor gîndirii: „*Pe neașteptate, realitatea înconjurătoare ne arată o față însuflețită de trăsături comice și oribile*“ (619). Urmuz e un vizionar, de preferați un radiolog, care văzînd mai repede, mai departe, și mai clar decît ceilalți scriitori, nu a putut suporta realitatea ce avea să vie. Crohmălniceanu are dreptate: Urmuz e inimitabil iar paștișele după amara lui caricatură sînt prefabricate; dar orice prozator ce se pregătește de o frescă, o monografie literară etc., trebuie să-l recitească pe Urmuz, înainte de a-și suflca mînele spre a purcede la treabă... și să se cutemure. Mateiu și Urmuz constituie două etaloane teribile.

„Cazul“ Stere a împiedicat recepțarea, din confluenta unor aversiuni diferite față de omul politic, a romanului admirabil „În preajma revoluției“, căruia Crohmălniceanu începe — și salut acest curaj — a-i face dreptate. G. Călinescu îi reproșă a face memorialistică deghizată, argument cu care poate fi anulată capodopera lui Dante. Ciudat, G. Călinescu va scrie patru romane toate de memorialistică deghizată. Crohmălniceanu spune cu drept cuvînt despre romanele lui C. Stere: „*Discuțiile s-au purtat asupra justeții aprecierilor, raportîndu-se mereu faptele și eroii la întîmplări și figuri cunoscute. Meritele pur literare ale ciclului au rămas, fatal, într-un plan secundar. Astăzi, însă, cînd romanele se citesc cu ați ochi, se constată că o mare parte din ele rezistă uimitor timpului, ca opere solide de proză*“ (409). E o afirmație ce-i face onoare criticului. Nu e vorba de erorile doctrinarului C. Stere, au avut și alții eroii lor, nici dacă dreptatea a fost a lui sau a contemporă-

nilor caricaturizați : de la depărtare, modelele reale nu se mai văd și ne apar doar personajele literare. Eu rămân la părerea lui Thibaudet că proza nu se realizează cu biografia ca atare ci cu posibilități ale ei, cu vieți posibile ale autorului. Dar, pe de o parte, există memorialistică excelentă, pe de alta există numeroase romane bune cu o biografie deghizată, în sfârșit, orice operă autentică trebuie să cuprindă experiențe trăite ca atare sau translate. Dacă omului politic C. Stere i s-a făcut sau nu o nedreptate este treaba istoriei să decidă ; nedreptatea făcută romanului ne privește însă pe noi, scriitorii. „E curios, observă acut Crohmălniceanu, că intenția artistică mai adâncă a autorului a scăpat majorității comentatorilor. În preajma revoluției vrea să fie un Bildungsroman, poate primul din literatura noastră conceput conștient ca atare”. „Ciclul a fost, fără îndoială, gândit ca istoria formării unei personalități” (410). Criticul analizează cu finețe meritele primelor patru volume, dar din ultimele patru volume nu recunoaște „decît anumite capitole din volumele VII și VIII” (411). Aici greșește, admite valabilitatea unor argumente pe care le respinsese. În preajma revoluției, întreg ciclul trebuie admis și situat cel puțin alături de ciclul lui Duiliu Zamfirescu, de Ion și Răscoala împreună, mult, incontestabil, peste toate romanele ziaristice ale lui Cezar Petrescu, alături de *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*. Este inadmisibil să se facă atîta teatură despre modelele reale ale altor romane, să fie căutate și descoperite modelele reale și doar lui Stere, numai lui să i se facă un reproș din ceea ce se consideră la alții drept calitate. La volumul cinci, criticul se intimidează brusc și respinge celelalte cărți cu argumente pe care le respinsese înainte. Romanul lui Stere trebuie acceptat integral și va fi, oricîte opoziții se vor ivi. Cît privește calitățile balzaciene ale primului volum, m-am plictisit de romanul balzacian, îmi ajunge un secol și jumătate de roman balzacian.

Dar, de dragul pledoariei pentru romanul lui Stere, ce trebuie dezvoltată în alt context, să nu-l nedreptăm pe Crohmălniceanu : vorbind despre adolescența lui Vania Răutu, criticul face

observații extrem de judicioase : „Farmecul vine din prezentarea neidealizată a acestui amestec de puerilitate și seriozitate”. E vorba de elevi narodnici : „Peste ceea ce părea a fi la început un mic război școlăresc cu ordinea, se proiectează deodată umbra sinistră a aparatului de represiune țarist, jandarmii și zbirii poliției, tribunalele și închisorile imperiale. Și în această direcție narațiunea cucerește prin autenticitate. Regimul penitenciar unește o brutalitate și o severitate absurde cu delăsarea și corupția birocratică”, „...observația mecanismului administrativ e substanțială, făcînd să apară uluitor, (...) vicilele regimului autocratic. Sistemul își lovește adversarii cu mișcări oarbe și greoaie de pahiderm grav rănît. Măsurile coercitive, supuse bunului plac, se împiedică într-o grijă formală de legalitate și omenie, imprumînd astfel un umor sinistru, care se transmite întregii narațiuni”. Și : „Pierdut în imensitățile siberiene. Stere are înfiorarea omului civilizată, care descopează strivuit și fascinat poezia imensității. Toate dimensiunile vieții se modifică brusc și halucinant la această scară colosală” etc. (415). Sînt pagini admirabile, cu observații pătrunzătoare : „Relativitatea condiției omenești în mijlocul acestei sălbătăcii grandioase e sugerată admirabil printr-un montaj îndrăzneț, care alternează scenele din viața colonilor de deportați politici cu tablourile sublimității naturale” (416). Sau : „Originalitatea cărții o dă însă neîntrerupta infiltrație de amănunte oribile și de observații crude în fabulosul geografic” (417). O altă temă zguduitoare : „întîlnirea, după ani lungi de reclusiune, a revoluționarilor din două generații, cu optici diferite. Bătrîni narodnici sau liberali polonezi ca și foști nihilisti nu mai reușesc să se înțeleagă cu tinerii social-democrați. Între ei au loc dispute violente, sub Cercul Polar, la distanțe enorme de o lume cu care au pierdut aproape orice contact” (418). În ansamblu, capitolul dedicat marelui romancier C. Stere este memorabil.

Spațiul nu-mi îngăduie să discut excelentul capitol despre Camil Petrescu, scriitor față de care anii mi-au sporit admirația. Doresc să spun însă cîte ceva despre Anton Holban. Dacă moartea prematură l-a împiedecat să

ne dea o operă monumentală și organic construită, Holban a mers destul de departe pe drumul viitorului, depășindu-i ca intensitate, forță și previzivitate pe Al. Brătescu-Voinești, Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu laolaltă. Dar să lăsăm mumiile ei să vorbim de cei vii: Holban, e printre ei. Lui Holban (din care nu e de reținut „Romanul lui Mirel sau Parada dascălilor și prea puțin din schițe — greșit s-a afirmat că sînt cele mai bune) i se potrivesc bine aceste cuvinte ale lui Grohmălniceanu despre Camil Petrescu (Holban, spirit înrudit): „Autentică este — pentru el — numai realitatea prezentă în planul conștiinței, adică datul trăit, sporit prin experiența anterioară și intrat într-o structură sufletească. Romancierul pune, prin urmare, un accent puternic pe concretul faptelor și întâmplărilor. Dar el nu se mulțumește cu aceasta. ci caută trăirilor o semnificație, o înlănțuire causală, înscrind-le într-o serie de determinări”. „Concomitent, cerînd artei semnificație, valoare în ordinea cunoașterii, el previne, prin intervenția conștiinței în stare de maximă luciditate, alunecarea spre naturalism” (512). „Anton Holban a fost un analist, în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului” și „face parte din familia (...) lui Camil Petrescu, dar mai spontan în asociații, mai puțin preocupat de a demonstra o teză”. Romanul se confundă cu jurnalul intim și-și descoperă substanța, nu în creația epică (prejudecată a secolului XIX, trucaj p. g.) „ci în capacitatea de a fixa cît mai exact și cît mai sincer momentele de intensitate ale vieții interioare” (514). E formula prozei contemporane.

De asemeni, Holban are dreptate: „Transformarea momentelor anxioase sufletești în experiențe cu interes pentru literatură s-ar face prin luciditate

— scrie Grohmălniceanu — prin examenul rece, intelectual al stării febrile, al vibrației psihice aduse la extreme intensități. În literatura lui Holban, mereu modul acesta neliniștit de a trăi, disecția chinuitoare a actelor cotidiene, luciditatea torturantă sînt opuse placidității burgheze” (515). Evident, romantismul a introdus modul acesta de a trăi, el l-a descoperit ca fiind specific artistului, de o luciditate torturantă, opus placidității. Și de cercetăm atent, nu era acesta modul de a fi al lui Pascal sau Racine sau (recițiți-l!) La Bruyère sau Shakespeare sau Dante? Fost-au chiar clasicii senini? Bestia umană care dă cu sapa în cap de-i pîrîie aluiulalt scăfiria, act descris cu răceală, e o inovație nu a lui Zola (era un pasionat), dar a băieților fără studii care au făcut și ei — săracii — naturalism, deși i-au zis realism critic sau nu mai știu cum. Holban a intuit natura profundă a literaturii moderne, adică de totdeauna, iar eticheta de „gidism”, cine i-a lipit-o, nu l-a citit pe Gide niciodată, sau o singură carte. Gide e un hedonist ce caută aventura, intensitatea ca plăcere, la Holban, dimpotrivă, „jurnalul țintește să fie, în spiritul literaturii experienței, o clarificare interioară, o eliberare prin scris de un sentiment anxios dominant”. El e posedat de „spaima în fața neantului”, „e obsedat de fragilitatea existenței” (519). Camil Petrescu reia procesul de cerebralizare a romanului, de la „Geniu pustiu” și „Sărmanul Dionis” — proces întrerupt de banali ariviști sau de țărani puși pe căpătuială — „proces de cerebralizare” prin „examinarea vieții sufletești sub regimul lucidității” (521), iar Holban se analizează „cu o crudă sinceritate”. Dar despre cartea lui Grohmălniceanu merită să se discute mult mai mult. E o carte de bază a istoriei literare noi.

istorie și literatură

Raportul istorie-literatură e consemnat — mai puțin comentat — de istoriile literare, ca un fapt evident. Orientările diferite ale cercetătorilor nu-i împiedică să selecteze într-un mod asemănător și să integreze lucrări și autori ai istoriei propriu-zise. În timpul ultimului război, un autor care avea să devină un destul de cuminte romanțier și critic, Kleber Haedens, a publicat „Une histoire de la littérature française“¹. Prin relativizarea implicată de cuvântul „une“, însuși titlul caracterizează spiritul de frondă, de revizuire polemică a valorilor, contrararat din păcate de o ideologie retrogradă, cu care foarte tânărul autor aborda istoria literară. Revizuirile de valori formulate categoric nu deveneau revizuire de frontiere și harta desenată de Haedens îl păstra pe Michelet, caracterizat metaforic — „orbul acesta descoperă câteodată stele“ — pe Mignet, pe Thiers.

La noi, G. Călinescu a creat altceva și mult mai mult decât pamfletul agil al lui Haedens. Dar nici istoria lui literară, al cărei centru de greutate se fixează pe etapele moderne și mature, nu modifică harta, ci doar zonele de interes și amplasarea comentariilor. Istoriografia cronicarilor și istoria modernă nu sînt eliminate din câmpul cercetării, ocupă un loc potrivit cu ceea ce Tudor Vianu denumia o istorie literară în A, adică o cercetare a cărei amplasare se lărgeste cu cât se apropie de contemporaneitate.

În istoriile literare ponderea scrierilor istorice urmează o curbă similară pentru mai toate literaturile naționale. descrește în ultima parte a secolului trecut și dispare în epoca noastră. Literatura antică nu e de conceput

fără Herodot, Tucide, Polib, Suétoniu, Tacit, Tit-Liviu. Burke, Carlyle, Macauley, Thierry sau Michelet constituie capitole esențiale pentru sintezele asupra literaturii engleze și franceze, chiar dacă lucrări recente recurg la soluția subterfugiu de a le clasa în „proza de idei“. Pentru puncte de vedere deosebite, ca cele ale lui Iorga și Călinescu, *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul sau Ion-Vodă cel cumplit* sînt obiecte indiscutabile ale cercetării literare. Sintezele de literatură contemporană nu se ocupă direct nici chiar de lucrările istorice cu ambiții de sinteză vastă, cum sînt cele ale lui Arnold Tynonbee sau Leo Frobenius.

Explicația ce se dă de obicei pornește de la confuzia culturalului cu literarul și de la maturizarea conceptului de specific literar, care impune separarea sferelor. Scrierile istorice, didactice, oratorice, amestecate cu literatură propriu-zisă încetează de a fi obiect al cercetării în măsura în care aceasta și-a limpezit concepția despre literar. Istoria iese în afara literarului care își restrînge teritoriul la ceea ce îi este propriu.

Raportul literatură-istorie nu se clarifică însă suficient numai în lumina acestei treceri de la cultural la specificul literaturii, pentru că el nu e rezultatul unei simple nediferențieri. Istoria nu a pătruns în literatură datorită confuziei și sincretismului. A fost — cîteva milenii — și literatură, pînă ce spectacolul și narațiunea s-au estompat în favoarea analizei de factori, a punerii în relație și a explicației.

Comparația aristotelică între poezie și istorie s-a imprimat în istoria esteticii ca primul moment în descifrarea specificului artistic. Distincția între istoria (care se ocupă cu ceea ce s-a întîmplat) și poezia (avînd ca obiect ceea ce s-ar putea întîmpla) descoperă categoria fundamentală a ficțiunii verosimile. Aristotel a căutat o diferență esențială, care să nu se reducă la folosirea versului. Atenția îndreptată spre această diferență a mascat însă o asemănare de esență asupra căreia au insistat indirect, după două milenii, lucrările lui Windelband și Rickert și Xenopol. Remarcînd diferențele dintre legile de succesiune ale istoriei și cele de „coexistență“ din

științele naturii, Xenopol atrăgea atenția asupra importanței diferențelor și, prin urmare, a faptului unic în istorie: „*In coexistență predomină deci asemănarea; în succesiune deosebirea. Științele coexistenței vor fi sisteme de asemănare, științele succesive sisteme de deosebiri*”.² Interesul pentru individualitatea faptului stabilește cu literarul o punte care s-a păstrat în scrisul atîtor secole. Punctele de vedere pot fi altele. Încă de la începuturile istoriei, cînd frontiera cu legendarul e imprecisă, efortul de a stabili faptul efectiv întîmplat reintroduce distincția aristotelică. Dar nararea faptului individualizat, căruia istoricul îi caută explicit semnificațiile, deschide drumul literaturizării firești a istoriei. Ea devine evocare de moravuri și tinde să transforme personajele reale în personaje epice, nu prin tolerarea ficțiunii, izgonită progresiv odată cu controlul mai riguros al surselor, ci prin modul de a o mișca și de a o pune în lumină. Arta literară a istoricului nu se limitează la valorile stilistice, în sensul restrîns de stil al limbii. Conștient sau prin involuntare contaminări literare, se ivesc în literatura istorică probleme de compoziție, valori și tipuri care, în ordinea artistică, asigură durabilitate și specifică perspective unor lucrări ce rămîn în istoria științei verigi de legătură, etape depășite.

Nu știu să existe o încercare de sinteză istorică asupra acestor laturi literare, o istorie literară a istoriei. În istoria stilistică pe care o reprezintă *Arta prozatorilor români*, Vianu s-a ocupat de Bălcescu, Hașdeu și Iorga.

Observații de acest tip s-au făcut mai ales cu privire la istoricii romantici. Insași denumirea constată întreptrunderile, acțiunea literaturii asupra istoriei și filozofiei. Despre Bălcescu, Tudor Vianu a scris pagini definitive identificînd structura unui procedeu stilistic, alternarea prezentului istoric, care pune în lumină faptele lui Mihai cu folosirea timpurilor trecute. Sînt interesante de confruntat paginile despre această „tehnică a basoreliefului” cu analiza unui procedeu compozițional înnudit — alternarea descriere-acțiune — identificat de Vianu într-o scriere de ficțiune, în „*Scenele istorice*” ale lui Odobescu.

Analiza pe care G. Călinescu o face lui „*Ion Vodă cel cumplit*” de Hașdeu se referă la un exemplu de romantism exacerbât, cu patosul autentic și cu exagerările lui. Michelet a fost discutat în ultimele decenii mai ales ca artist și estomparea laturii ideologice la unul dintre oamenii de cultură curajoși și intransigenți din timpul celui de-al doilea imperiu devine unilaterală și iritantă. Dar artistul Michelet stimulează mereu observațiile criticului literar. În capitolul său despre „proza de idei” în Franța secolului al XIX-lea, Jacques Vier își încheie frazele despre Michelet evidențiind structura muzicală a percepției într-un stil care seamănă prin teribilism metaforic cu citata caracterizare a lui Haedens: „*În destușirea adevăratului glas al vremii sale, Michelet a folosit o miraculoasă capacitate auditivă, în exprimarea acestui glas clar și în discordanțele lui o uimitoare capacitate sonoră. Colecția celor patruzeci și șapte de volume alcătuiește o minunată discotecă. Stilul lui Michelet, ca și pianul lui Liszt, face cît o orchestră întregă*”. Concluzia acestor metafore semi-ironice e severă pentru istoric: „*Adevărata istorie se scrie împotriva curentului și nu e o simplă problemă de audiere*”³.

O istorie literară a istoriei ar putea revizui, completa și unifica observațiile parțiale pe care le-au stimulat artiști incontestabili ca Tacit sau Michelet și le-ar putea raporta la ambianța literară care le-a influențat direct, uneori prin reacție. S-ar constata că sfera în care raportul literatură-istorie e mai strîns nu se limitează la romantism. „*Istoria Angliei*” a lui Macaulay e un exemplu de artă literară aplicată la un teritoriu de fapte ce ar părea la prima vedere că o resping. Cele cîteva mii de pagini se ocupă, de fapt, de evenimentele unui deceniu și jumătate de la moartea lui Charles al II-lea și pînă la moartea lui William de Orange. Istoria aceasta începută în 1839, apărută între 1848 și 1861, ultimul volum la doi ani după moartea autorului, nu lasă să străbată decît ecouri parțiale și îndepărtate ale romantismului. S-ar putea cita în acest sens debarcarea, înfrîngerea și capturarea lui Monmouth, fiul natural al lui Charles II, capitol lucrat

în culori contrastante tari și chiar cu izul retoric ale unei povestiri romantice de aventuri : „*Și totul era pierdut. Și nu-i mai rămânea nimica decât să se pregătească de moartea cuvenită unui om care nu se socotise nedemn să poarte coroana lui William Cuceritorul și a lui Richard-Inimă-de-leu, a eroului de la Crêcy și a aceluia de la Azincourt*“⁴. Dar Macaulay își impunea rar tonul acesta solemn. Stilul lui, foarte flexibil, cu captații aproape foiletonistice, este acela al unui whig, al unui liberal englez de la jumătatea secolului trecut, pozitiv și clar, tentat de umor. Optica este în primul rând evocatoare și prozatorul îl concurează mereu pe istoric, îl silește să-și ascundă sursele foarte minuțioase în note și să dea atenție construcției cu planuri alternate savant : Istoria a mai puțin de două decenii e pregătită de câteva capitole introductive. Unul schițează în „*raccourçi*“ cele câteva secole pînă la Restauratie. Altul narează evenimentele din timpul domniei lui Charles II, iar un vast capitol ancorat cu hotărîre pe pitoresc și anecdotic descrie „*Starea Angliei la 1685*“, adică pînă la punctul din care narațiunea își capătă ritmul pe care-l va păstra pînă la sfîrșit. Sînt depănate minuțios, însă fără paranteze indigeste, într-un flux continuu, evenimentele revoluției engleze cu atenția fixată asupra spectacolului, transformîndu-se tot timpul personajele istorice, chiar acele de plan secundar, în caractere epice. Capătă astfel viață aridele dispute religioase pentru că se descifrează resoriturile umane și politice care au transformat conflictul dintre James I și episcopii anglicani în explozivul ce avea să-i azvîrle pe Stuarti în exil. Opera lui Macaulay, deși de factură deosebită, e comparabilă prin această capacitate de a traduce literar disputa teologică cu „*Port-Royal*“ al lui Sainte-Beuve.

Cu excepția lui Macaulay, a cărei vivacitate transpune trecutul la prezent, dînd la dimensiuni mai ample și cu continuitate narativă un echivalent a ceea ce aveau să fie în zilele noastre ciclul de „*vieți cotidiene*“, istoria e tratată literar în secolul al

XIX-lea în special de școala romantică franceză. În această rubrică încă mai aproximativă în istorie decît în literatură, B. Rezov⁵, îi introduce pe Sismondi ca precursor și pe Villemain ca punct de cotitură alături de Augustin Thierry, Prosper de Barante, Guizot, Mignet, Thiers, Cousin, Michelet, Guinet, Ballanche. Cu puține și explicabile excepții — Cousin a făcut „*filozofia istoriei*“ fără veleități literare — ceilalți au practicat destul de sistematic procedeele literaturii cu o acuitate de viziune care acordă un loc special evocării. S-a observat folosirea aceluiași procedeu în roman și în istorie, descrierea panoramică a unei mulțimi în mișcare din perspectiva oferită de un punct aflat la mare înălțime. Vera Călin compară două texte ale lui Michelet și Victor Hugo : „*În Istoria Revoluției Franceze, Jules Michelet descrie, de pe înălțimea Bastiliei, înaintarea insurgenților... Din clopotnița catedralei, Quasimodo urmărește coloana terifiantă a zdrențăroșilor, invalizilor, cerșetorilor veniți în lumina torțelor din „Cour des Miracles“ ca s-o salveze pe Esmeralda*“⁶. Thierry s-a orientat chiar spre istorie sub influența lui Chateaubriand.

Se poate constata existența altor tipuri de istorie cu veleități și participări literare între care unul e mult mai vechi. „*Una din cele mai vechi forme ale istoriei este memorialistica. Istoricii vechi, un Salustiu, Caesar, Tacit sînt mai degrabă memorialiști, oameni care scriu despre evenimentele desfășurate sub ochii lor sau la care au luat parte*“⁷. Observația lui Vianu se justifică în măsura în care adoptăm termenul de memorialistică într-un sens mai larg, păstrăm doar consemnarea faptelor cunoscute prin experiențe directe, dar nu pretindem existența unui interes pentru propria individualitate, interes ce apare posterior și poate fi localizat în Renaștere.

Se poate spune că într-o măsură cel puțin egală, istoricii antichității au preocupări etice. Ele sînt sensibile la Titu Liviu, străbat și la Tacit în subtextul pasionat care ne face să simțim că istoricul condamnă și judecă. Ca și biografia, istoria antichității are exemplaritate.

Secolul al XVIII-lea și filozofia luminiilor vor da acestui tip de istorie caracter moralist, înlocuind ideea exemplarității cu o judecată categorică asupra omului aflat într-un proces dificil de cucerire a comportării raționale și „civile“. Ultimul alineat din „*Histoire de Charles XII*“ sună astfel: „*Baronul de Goetz, arestat îndată după mărtașia lui Carol, a fost oșindit de către senatul din Stockholm să i se taie capul la picioarele spânzuratii din oraș mai curând ca o pildă de răzbunare decât de dreptate și ca o jignire crudă adusă memoriei unui rege pe care Suedia îl mai admiră încă*“⁸.

Moralismul devenit considerație iluministă asupra moravurilor și sensurilor transformării istorice domină la Voltaire. Axată pe o existență dinamică și colorată, „*Histoire de Charles XII*“ e o caracteristică biografie literară. Discuțind acest gen, într-o paranteză, G. Călinescu a clasat-o printre „viețile romantate“. Scrierile voltairiene de sinteză, „*Siècle de Louis XIV*“, „*Histoire de la Russie sous Pierre le Grand*“ și mai ales „*Essai sur les moeurs*“ întrerup narația prin considerații de filozofie a istoriei. Prima capătă o amploare a concepției și o diversitate de planuri care anunță preocupări istorice mai moderne, abandonează planul narativ și, după un interludiu de particularități și anecdote discută pe rînd instituții, probleme speciale (*Guvernul intern. Justiția. Comerțul politic. Legile. Disciplina militară. Marina, etc.... Despre științe, despre arte... Despre calvinism. Despre jansenism. Despre quietism*).

Contactul cu literatura se produce și pe o altă cale decît cea narativă. Se menține prin însușiri intelectuale transpuse într-un registru artistic, prin mobilitatea gândirii și prezența ironiei voltairiene care individualizează enunțul moral sau generalitățile cu privire la moravuri. Filosoful și artistul sînt prezenți în aceeași măsură, rămîn inseparabili în capitolul care încheie „*Essai sur les moeurs*“, rezumînd milenii de preistorie și istorie. Rezumatul întregii istorii pînă în vremea cînd începe „frumosul secol al lui Ludovic al XIV-lea“ e o privire de ansamblu pe scena timpului. Artistul

îl dublează pe filozof și pe moralist nu numai prin reinvierea într-o sinteză istorică a motivului *teatrum mundi*, ci prin vivacitatea cu care comentarul ironic întovărășește privirea circulară. Istoria e un vast amfiteatru. Faptele se înșiră, ochiul spectatorului alege cîteva, le dezbară de mister și de prejudecăți. Grandiosul dispăre ca și obscurul. Istoricul e aplatisat, dimensiunile sînt reduse, dar textul rămîne ca și în „Povestiri“ un balet al spiritului. „*Am parcurs acest teatru al revoluțiilor începînd cu Carol cel Mare și chiar mergînd adesea mult mai sus, pînă la Ludovic al XI-lea... Un cititor înțelept va observa cu ușurință că nu trebuie să creadă decît în evenimentele cît de cît verosimile și să privească cu milă fabulele cu care fanatismul, spiritul romanesc și credulitatea au încărcat în toate timpurile scena lumii*“.

„*Clovis, pîngărit de masacre, se creștinează și comite alte masacre... O prințesă bigotă clădește o capelă pentru cele unsprezece mii de fecioare; preotul capelei nu se îndoieste că cele unsprezece mii de fecioare au existat și cere să fie lapidat înțeleptul care se îndoieste de aceasta*“⁹.

Un tip particular de prezență literară în istorie l-a creat N. Iorga. G. Călinescu a remarcat că „*N. Iorga, stilist original, nu construiește*“ și că „*fișele sînt luate una după alta și vărsate într-o frază personală, savuroasă adesea*“¹⁰. Dar tot Călinescu îl înfățișează pe istoric ca pe „*un tip anacronic de diac, de întocmitor de letopisește pe baza unei cantități enorme, de astădată, de izvoade. El e un Macarie sau un Azarie compilînd pomelnice, împodobite cu adjective schimbătoare pline de mireasmă în întorsătura lor naiv savantă, în răutatea sau în umilința lor întortocheată*“¹¹. Excesivă, caracterizarea are ca întregul uimitor portret în mișcare și tumult din care se alcătuiește capitolul respectiv al „Istoriei literaturii“, capacitatea de a desena un profil și materializează modul propriu lui Iorga de a face sensibil trecutul, utilizînd în minimă măsură evocarea și narațiunea organizate. Parodiștii mediocri și cupletele revuistice de odinioară ironi-

zau stilul lui Iorga, perioadele imense cu meandre și paranteze. Dar familiaritatea cu cronicile și simțul trecutului („e un om structural bătrîn“, scria Călinescu) dau frazelor ramificate puterea de a sugera prin aluzii și referințe, fără a evoca explicit. Pe lângă operele istorice și istorico-literare notorii, chiar scrieri cu tematică mai specială, precum „Istoria comerțului românesc“, păstrează din cînd în cînd aceeași capacitate de a trezi stilistic, prin referiri și enumerări neglijente, aromele vremii: „Un profesor de limba franceză la Iași, Carra, propunea în același an 1782 întemeierea consulatului pentru a se aduce în Principate bijuterii, galoane, ceasornice, oglinzi, semințe de flori, mobile, flori artificiale, rochiile femeiești, hîrtie, postav, afară de cel albastru ca la Afumați, pistoale, cuie, fier în bare, porțelanuri de saianță, bului, tablouri, tapete, „cărți franceze, grecești și latine“, în sfîrșit tot ce ar măguli un popor „cu gustul format spre tot ce poate ațîța curiozitatea și măguli vanitatea. Ba chiar trimise la Constantinopol ar putea aduce de acolo și mărfuri orientale. Iar din Principate s-ar lua mîiere și ceară, cîneșă și in, lemne și iarbă galbenă sau indigo“¹².

Cît de departe pot merge interferențele literare? Separînd poezia de „expresia prozaică“, Croce a separat-o și de istorie. „În istorie caracterul dominant conceptual se ascunde după mulțimea imaginilor“. „Retorii antici considerau că istoria se diferențiază astfel de celelalte moduri de proză ca și de oratorie, pentru că e «proxima poetis et quodaemmoda carmen solutum», compusă «verbis ferme poetarum».

„Dacă luăm o pagină de roman și o comparăm cu o pagină de istorie, într-una și în cealaltă se observă vocabule identice sau asemănătoare, ritm și sintaxă asemănătoare, imagini evocate asemănătoare, astfel încît nu ar părea să existe între ele deosebiri relevante. Dar în prima, imaginile sînt așezate și se susțin de la sine în unitatea intuitivă care a dat formă unui ton particular al sentimentului, în timp ce în cea de-a doua sînt mișcate de un fir invizibil, gîndit și putînd fi

gîndit de la care, și nu de la intuiție și fantezie, obțin coerență și unitate“¹³.

Separția etanșe afirmată de Croce e în funcție de cele stabilite anterior de definirea crociană a poeziei și esteticului. Dar fără a fi absolută și fără a justifica deprecierea laturii literare a istoriei — „par imagini și sînt concepțe materializate“ — (realizzati) scrie Croce — deosebirea există. În alți termeni decît în cei neo-hegelieni ai lui Croce (acesta vorbește de „semnele unor categorii operante care se încarnază și se diversifică, se opun și se dezvoltă dialectic în personajele și acțiunile istorice“) se constată diferențele de organizare. Față de domeniul imaginarii, opera istorică pornește și se întoarce de la o ordine obiectivă, chiar cînd intercalează comentariul ironico-filozofic al lui Voltaire sau evocarea dramatică a lui Tacit și Michelet. Diferitele forme de „literatură a realului“ au altă libertate de organizare și de montaj. Narațiunea și evocarea sînt adesea fragmentare în istoria secolelor XVIII și XIX, alternează, cum începuse Voltaire, cu cercetarea sistematică de constituții și de fapte. Dar chiar cînd e mereu narativă și evocativă, ca la autorii antichității, e strînsă în rama cronologică, obligată de ordinea și ponderea faptelor. Poate propune ierarhic noi fapte, accentua importanța unui detaliu neglijat, dar atunci nu face decît să corecteze această ordine obiectivă, să reliefeze rolul unui detaliu aparent în condiționarea unei serii, într-un nod de fapte.

„Scrierea istoriei e o artă, dar fără îndoială că principiile științifice sînt incluse în prelucrarea faptelor de către istorie și că prezența acestui element științific distinge istoria de legendă“, afirmă Northrop Frye¹⁴. Latura literară a istoriei nu e exclusiv stilistică. Dar consecințele deosebiriilor de scop și de procedee se concentrează în jurul modului de organizare cronologico-explicativ pe care îl impune ordinea reală și de supunerea la obiect a omului de știință.

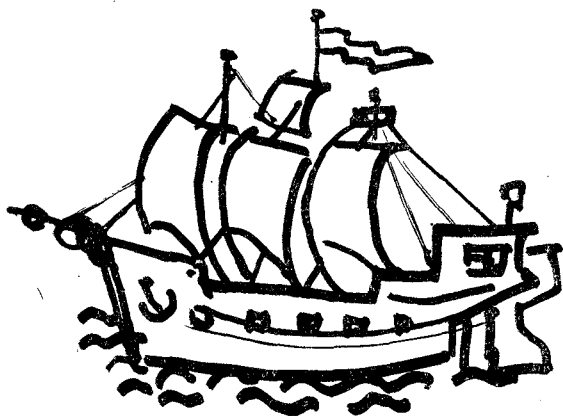
Frontiera rămîne mobilă și interferențele literare, împutîinate astăzi, certe. Există un mod artistic al operelor istorice de a-și păstra tinerețea. L-a observat în treacăt G. Călinescu în legătură cu Iorga: „Problema perma-

nenței geniului istoric se pune însă în câmpul literar. Voltaire a scris *Histoire* de Charles XII care a rămas, în ciuda progresului documentar. Pentru ca un istoric să intre în literatură, ieșind de pe mîinile erudițiilor, el trebuie să aibă spiritul constructiv care este sau de natură ideologică (putința de a descoperi un punct de vedere coagulant: cazul lui *Fustel de Coulanges* și al lui *Burckhardt*) sau de esența artei portretistice și evocative (*Taine, Renan etc.*)¹⁵. Punctul de vedere coagulant ne duce spre conceptul discutat cu alt prilej al unei „poezii a ideilor”, situație mai generală, nespecifică istoriei, putîndu-se întîlni în orice arhitectură ideologică, filozofică, critică, etică. Portretistica și evocarea constituie însă unele dintre punctele de contact, mai numeroase, ale istoriei cu literatura.

E de reținut din textul călănescian ideea permanenței de tip artistic la care poate aspira istoria. Se delimitează astfel situația ce apropie această disciplină științifică de condiția literară. Operele științifice din trecut — tratatul de medicină, vechi de milenii sau sinteza de biologie, „*Arta medicală*” a lui Galenus sau „*Discours sur les révolutions de la surface du globe*” al lui Cuvier, rămîn monumente culturale, indispensabile pentru istoria disciplinei respective. Tacit, Voltaire, Macaulay au altă prospețime și pentru nespecialist. În acest sens, infuzia de valori literare are rol hotărîtor.

Note

1. Julliard, 1943.
2. A. D. Xenopol. *Expunere pe scurt a principiilor fundamentale ale istoriei* în „*Scrieri sociale și filozofice*”. Editura științifică, 1907, p. 221.
3. *Histoire des littératures*, III, Encyclopédie de la Pléiade, p. 1198.
4. Macaulay, *The History of England from the Accession of James II*, Den. 1907, p. 471—472.
5. B. Rezov, *L'historiographie romantique française (1815—1830)*, Ed. en langues étrangères.
6. Vera Călin. *Curentele literare și evocarea istorică*, E.P.L., 1963, p. 82.
7. T. Vianu, *Figuri și forme literare*, „Casa Școalelor”, 1946, p. 197.
8. Voltaire, *Histoire de Charles XII*, Oeuvres, XI, Hachette, 1960, p. 174.
9. Voltaire, *Oeuvres*, VIII, p. 372.
10. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, p. 542.
11. Idem.
12. N. Iorga, *Istoria comerțului românesc* (Epoca mai nouă), Tiparul românesc, 1925, p. 32.
13. Benedetto Croce, *La poesia*, Laterza e figli, p. 16.
14. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 7.
15. G. Călinescu, op. cit, p. 542.



poezia mobilelor

Prin intermediul mobilelor și al obiectelor confecționate din lemn, sau al covoarelor, poezii transportă în locuința noastră închisă, izolată, codrii foșnitori cu poieni și pășuni, cu păsări și cerbi. Mobilele simple de brad, cioplite din topor și mirosind puternic a rășină ne plasează în plină pădure. Între arborele viu și stîlpul de la poarta conacului, pe care Arghezi a așternut o inscripție, deosebirea e nesesiabilă. Copacul s-a deplasat din codru, dar, în noul mediu a rămas el însuși: „*Cioplită din copacul întreg, din buturugă, / Nu m-au săpat unelte de slugă, / Ieșită pe de-a-ntregul din singura sudoare / A unui om, un meșter de grinzi și de zăvoare. // Nici n-au intrat în trunchiul din codru, doborât / Pieziș nici fierăstrăul, nici joagărul tirit. // Sînt cioplitură dreaptă, pe muche de săcure / Dintr-un stejar de vecinică pădure, / Cu scobituri cinstite, crestate de topor. / Am stat opt veacuri strajă aceluiași izvor*”. Pentru Pillat stîlpul de telegraf rămîn pomii în toată accepția cuvintului: „*Întîdem rămurișuri de rețele / Și în amurg rodin cu soare-aprins... / În toamnă înfruzim cu rîndunele: / Un fel de frunze negre cu piept nins*” („*Stîlpul de telegraf*”).

O locuință de munte construită din lemn, acoperită cu șindrilă, podită cu scînduri de brad, în care stau ascunși greierii, mobilată cu mobile simple de lemn nevopsit, nelustruit decît de patina pe care o lasă scurgerea anilor, împodobită cu scoarte amintind pășuni, poiene; o astfel de locuință unde apa e adusă cu cofa (care este ea însăși un soi de fîntînă a încăperii), unde mămăliga e răsturnată pe un

fund de lemn iar carnea friptă în frigări de lemn se servește tot pe funduri de lemn, unde țuica se bea din ploscă confecționată din lemn; o astfel de locuință pare nu un corp străin, un element de civilizație, introdus de om în plin codru, în pădure, ci o prelungire a pădurii însăși. Țăranii așezați la masă par a sta pe butuci și a se ospăta din bucatele lor simple, pe tulpina retezată a unui arbore, peste care au așternut un ștergar alb. După cum o casă mică de pămînt, de vălătuci, acoperită cu paie, cu podeaua și prispa de lut, o casă ai cărei locatari dorm iarna pe cuptorul de lut iar vara în aer liber pe prispa de lut ca și cum nu s-ar putea despărți de pămîntul cu care fac un singur trup; o astfel de casă în care oamenii mănîncă la mese scunde, ca pe un mușuroi, în plin cîmp, din străchini de lut și sorb din căni de lut apa sau vinul turnat din ulcioare; o casă ca aceasta pare un element care nu neagă natura înconjurătoare ci i se încadrează perfect, o continuă.

Senzația că într-o asemenea locuință ne aflăm în plin cîmp e comunicată și de faptul că lutul locuinței nu devine un mediu nefavorabil dezvoltării vegetației. Fundoianu, într-una din „Priveștiile” sale insistă tocmai asupra acestui amănunt: „*Casele, după geamuri, au dușumea de lut. / Și au cerdacuri, lângă camere goale, unse / cu bălîgar, de ploaie și de urzici împunse*”. Și fiindcă locuința aceasta nu e izolată în cîmpie, ci plasată în sat, poetul vorbește despre o ofensivă a cîmpiei care vrea parcă să distrugă orice element străin, să-și restabilească stăpînirea deplină: „*În toamna asta ziua — de ce — s-a micșorat / Cîmpul pustiu și negru s-apropie de sat / de parcă vrea prin garduri de lemn să se strecoare / să mai pătrundă încă o dată în hambare*”.

Între un sat ca acesta și un țîrg, deosebirile țin doar de nuanță, iar cîmpul purtînd război împotriva elementelor străine dintr-o atare așezare le biruie: „*Și iarba crește prin podelle, prin ziduri crăpate, sparge bolovanii, / și măselearițele cu venin / S-au năvălit să biruie cu anii. // Pămîntul iese-n față, se strecoară / crește-n spărturi, se cațără pe zid, / și*

gras, se-ntinde pentru-a doua oară / peste asfaltul astfel biruit“.

Mai mult, oamenii înșiși par a fi una cu pământul; respirația lor e, în somn, aceeași cu a pământului; „Țărani dorm pe finul plin de mireasmă udă / și au plămînul umed de noapte și de fin / Frunze-au căzut sau osii au scîrîțit: ascultă / gîfîie respiraerea pămîntului bătrîn“. Fundoianu vorbește, în lirica sa erotică, de „femei goale, în lanuri“, care au „pielea pămîntie“, „și ai putea pămîntul în pielea lor să-l ai“, despre „femeia pămîntului tău negru / albă ca și lumina pămîntului tău negru — bună ca și nutrețul pămîntului tău negru“; în actual posesiunii vede un mod de a pune stăpînire pe pămînt: „Femeie, pămînt negru, te vreau și te iubesc, / te vreau cum vreau femeie pămîntul bun și negru, / pămîntul proaspăt în care dormiră toți ai mei, / Pămîntul tînăr în care mi-i tînăvă chemarea / pămîntul unde-n urmă vreau să adorm și eu. // Și vreau în ciuda celui ce seamănă-n deșert / nisip și foc, cu umbra la brîu și soare-n ceașă — / Grăuntelui lumină să-i dăruiesc și apă, / aș vrea să-l ar, să-l seamăn, să-l secer și să-l macin / și-aș vrea s-adorm cu grîul cel bun la căpătîi / pămînt matrice dată din ziua cea dinții / în care mă așteaptă ca-ntr-o oglindă, chipul“.

Și Blaga asociază adesea ideea de om de aceea de pămînt. Numai că la el nu-i vorba de un pămînt amorf, ci de unul lucrat, stilizat artistic, care a dobîndit forma cea mai elevată cu putință și, ca atare, stîrnește altfel de simțăminte, îmbinînd într-un unic tot contemplarea gratuită, admirația, în-cîntarea, dar și regretul de a nu-l putea dobîndi în plinătatea lui nici-cînd: „Ulcioarele-nchîpuind s-adape / au forme fetele parcă-ntr-adins / alcătuite să ne scape. / Sînt ca din flăcări, ca din ape. / Ulcioare vii, de neînvinș. / Le vezi cu gîndul, prin pleoape / O amăgire e că le-ai cuprîns, / oricît cu fața te-ai deprîns“. („Ceramică“). Asociația aceasta îl obsedează pe poet: „În văile sublimelor recolte / nu este sat cu duhuri mai încete, / Dar nici alt sat în care să se ardă / ulcioare mai frumoase și mai zvelte, / cu mijlocul de păcătoase fete“ (Olarii).

După cum oamenii cîmpiei par ei înșiși una cu pămîntul, cei din preajma pădurii amintesc, prin ținută, de arborii codrilor. Iată cum descrie Pillat idila a doi tineri: „Cu păr bălai și trup subțire-n mladă / Cum se strîngea sfioașă de grumazu-i, / Și i se lipea de piept copilărește / Și se-amina cu brațele de gîtu-i, / El neclintit, ea numai tremurare, / Păreau așa un brad și un mesteacăn / Cu crengile unite de furtună“. Și la Lucian Blaga întîlnim asemenea simboluri. Numai că, și de astă dată, el refuză să raporteze ideea de om la arborele în starea sa naturală, vede în om lemn de nobilă esență, lucrat artistic cu mare migală, întruchipînd perfecțiunea, spiritualizarea înșiși: „Uiori sînt femeile / Tremur în palme răsfrînt. / (...) / Lemn moale, lemn sînt! / Uiori sînt femeile, / vibrație fără cuvînt, / viori aprinse sub arc / în flăcări și fum“.

Revenind la mobile, ca la obiecte din universul nostru domestic, care ne vorbesc despre codru, e nevoie de unele precizări. Nu singurele mobilele rudimentare, cioplite cu toporul, sau altele, lucrate cu unelte mai perfecționate dar peste care n-a trecut pensula vopsitorului, nu s-a așternut nici un strat de lac, ne amintesc de pădure, ci și acelea care au fost astfel mesteșugite de om, parcă anume pentru a le smulge universului lor originar. Pentru că, poetic vorbind, confecționarea mobilei nu poate fi confundată cu un atentat la viața arborelui, cu o crimă. Uneori, dimpotrivă, apare ca un mod de a-l răpi morții, de a-i dărui o nouă viață, de a acționa în chiar spiritul intențiilor sale: „Iar cînd timplarul lucrează fibra copacului / prelungindu-i intențiile, / cînd se pleacă asupra lui / cu gealul, tesla, rindeaua / (de parcă mîngîie, parcă leagănă, parcă plînge / și ridică un frate căzut), // el îi vorbește fostului arbore / ca un viețuitor altui viețuitor / pe care nu-l lasă pradă morții informe / putregaiului / viermilor / focului, / ci-l face să trăiască mai departe“ (Miron Radu Paraschivescu-, „Timplarul“).

Un poet ca Blaga, care nu concepe existența decît în relații dintre cele mai strînse cu moartea, contemplînd un falnic gorun are sentimentul că

aude crescînd în trupul acestuia propriul său sicriu. Dar sicriul ca atare nu-i vorbește poetului numai despre moarte și nu vorbește, în nici un caz, despre moartea arborelui, de vreme ce în altă, splendidă poezie, *Peisaj transcendent* — el poate vorbi despre sicrie ca despre niște clopote și poate spune că percepe cum „*sicriile / cîntă sub iarbă cu miile*“.

Obiectele de lemn evocă arborele viu atît de intens, încît neagă prin ele însele ideea morții. Bacovia nu poate admite ideea unui catafalc de lemn, ci numai de piatră, care e simbolul încremenirii, al morții: „*Însă pal mă duc acuma în grădina devastată / Și pe masa părăsită — albă marmură sculptată — / În veșmintele-mi șubre / Mă întind ca și un mort. / Peste mine punînd roze. flori pâlăte-ntrîziate / Ca și noi*“ (*Poemă în oglindă*)

Mobilele, oricum s-ar înfățișa, amintesc toate de universul forestier căruia aparțin originar. Un fotoliu e un obiect de civilizație, de confort. Lacul dă o anume mineralitate lemnului. Aceasta nu înseamnă însă că arborele din care a fost lucrat nu-și face simțită prezența, nu ne comunică într-un anume fel de existența pădurii: „*și era bine-n vechiul fotoliu moldovean / cu frunze de lemn smulse din lustru, an cu an*“ (Fundoianu). Nu numai lemnul ca atare, dar frunzele, care sînt însuși laboratorul vieții vegetale, vorbesc despre noua existență a arborelui și, prin el, de codru.

Că mobila de lux, artizanală, ne comunică și ea ideea de codru o dovedește, printre altele, și împrejurarea că numai o prejudecată vrea ca obiectele în care s-a investit un travaliu artistic și care au fost create anume pentru a satisface nevoia noastră de frumos să ne apară a'fît de artificializate încît să nu permită stabilirea vreunui raport cu elementele firii. În realitate, obiectul artistic prilejuiește tot soiul de raportări de această natură. Ce poate fi mai artificial decît un bibelou, o căprioară de porțelan? Și totuși, acest obiect îl poate transporta pe poet (Ion Pillat — *Căprioara de porțelan*) în plin codru. Căprioara aceasta miniaturală și confecționată dintr-un material care pare a nega însăși ideea de viață. îi amintește poe-

tului într-atît de sălbăticiunea codrului, pe care o reprezintă, încît, contemplînd-o, are sentimentul că participă la o pîndă vînătorească: „*Cu capul mic și fin lăsat pe-o parte / Cîntînd ușor urechile-i de cîntă / Pîndește cum pîndește după o carte / Făptura ei necunoscută*“. Poetul reia ideea în *Interior*, unde „*pe-o strachină un corb a tresărit*“ și „*sperioase păsări se înalță-n zbor*“, și în *Uraciul*. Aici artistul plămădește din lut o pasăre, care „*scapă vie palmei lui și zboară*“. De altfel, firea e atît de bogată și de diversă, încît nu o singură dată unele dintre elementele ei par ele însele artificiale, lucrate de om. Granița între natural și artificial nu e totdeauna marcată ferm, artificialul se suprapune naturalului și invers, pînă la confuzie. Dacă o mobilă lustruită pare a ne îndepărta de natură, de ideea de codru, nu e mai puțin adevărat că există pomi care par ei înșiși confecționați. Fundoianu, care într-o „*privești*“ românească vorbea despre frunze „*de lemn smulse din lustru*“ unui vechi fotoliu moldovean, înfilnește în una din peregrinările sale pe meleaguri stărine — *Ulisse XIII* — „*...pitici palmieri / Cu trunchiuri artificiale ca niște mobile cu lustru*“.

Mobilele, toate obiectele din universul nostru domestic, ne îndepărtează și ne apropie în același timp de marile univers. Iar aceasta nimeni n-a putut-o intui mai bine decît poezii, al căror rol ține tocmai de dezlegarea tainelor și corespondențelor care nu pot fi descoperite nici prin calcule, nici pe cale experimentală, chiar dacă operațiile acestea s-ar face cu cele mai perfecționate instrumente.

Considerate din alt unghi, prin prisma legilor fundamentale ale existenței, mobilele nu vorbesc numai de codru sau mai exact, vorbind despre codru, spun foarte multe despre circuitul materiei însăși, despre nașterea vieții din propria ei moarte, ca în aceste strofe ale lui Fundoianu descriind un tîrg de vechituri: „*Fîntîna-a tinereții, unde umbrêre, / scriuri, / care-au slujit atît amar de ani / își regăsesc surîsul virginal / și își îndreaptă arcurile frînte // Aceleași mobile și-aceiași / evrei în zdrențe, ce-au slujit mult timp, / se-nloc în circuitul sîngelui / al lucrurilor și al desti-*

nului" (*Titanic* — „Radiografii“ II)

Legi generale ale universului și totodată naturale de o importanță covârșitoare se pot comunica poetic nu numai prin intermediul mobilelor, ci și al altor „lucruri din casă“, al unui simplu pahar de cristal. În argheziana *Inscripție pe un pahar*, cristalul apare — cum remarcă G. Călinescu în *Istoria literaturii române* — „ca simbol al nucleizării formei prime în haos și al perpetuității creației“: „Cristal rotund, pe-o umbră de velur, / Cu inima de-a pururea senină, / M-am născocit din ape de azur, / Am înghețat sub țurțuri de lumină, / Și ne-nțecat, ca pietrele de rouă / Par a renaște-n locu-mi tot virgin, / Cu-o licărire-n fundul meu mai nouă, / Pe cât mi-e încăputul de puțin“.

Dacă mobilele toate aduc pădurea în locuința noastră, fiecare din ele are, la rîndu-i, capacitatea de a ne comunica și alte lucruri în funcție de specificul ei propriu, de natura raportării la alte elemente ale firii, la existența umană în genere, la atitudinea poetului care le utilizează.

Din punctul de vedere al memoriei afective, pendula, marcînd scurgerea timpului, vorbește de ceea ce am fost și nu mai sîntem; dar Argezi, fără să omită această latură, pune accentul pe calitățile muzicale ale bătăilor de gong și ne transportă astfel, brusc, în sferele cerești: „Și cum ceasul bate-n larg / Peste noi și peste plante / De s-ar crede că se sparg / Sub ciocane diamante“ (*Minăstire*).

Fundoianu, procedînd cam în același fel, vede în mașina de cusut un soi de pian care emite „versete pioase“, iar în alt loc (*Titanic VIII*) pianele mecanice din circiumi îi apar ca niște mașini de cusut mai perfecționate care „dezlănțuie un cîntec perforat“. Raportarea se face de astă dată între două obiecte de aceeași natură, dar prin această operație se schimbă parcă natura lucrurilor. Raportarea se poate face însă, ca și în cazul pendulei argheziene, la alte elemente ale firii decât la codru. Percepînd în cazul dat culori și nu sunete, autorul lui *Ulisse* va contempla niște mese de biliard ca pe niște „pășuni pe care se dau de-a berbeleacul mieii“ (*Orașe X*). Pianul nu poate fi raportat în primul rînd la pădure, deoarece el cuprinde întreaga

bogăție sonoră a firii; cîntecul sferelor cerești și murmurul izvoarelor, muzica dulce a cristalelor, ciripitul păsărelelor („Cu cîntecul, și degetul tău cel mic / Care pipăia mierlele pe clape“ — scrie Argezi în *Morgenstimmung*), foșnetul frunzelor, dar și buibuitul puternic al tunetelor, șuierul sinistru al unor vijelii înspăimîntătoare, care smulg arbori din rădăcini, transformă mările într-un infernal cazan; zgomotele asurzitoare ale cataclismelor provocate de alunecări de terenuri, cutremure, prăbușiri de munți, erupții de vulcani; răgetul fiarelor hăituite de foame sau de un vînător vrăjmaș dar și gîngureala pruncului; strigătul de izbîndă, chiotul de bucurie, dar și plînsul și gemetele omului în agonie. La Bacovia ideea de pian, de clariv, e legată mai todeauna de ideea de tristețe, de disperare, de doleliu; la Argezi, de aceea de joc nevinovat.

Bibliotecile enorme, tixite de cărți, căptușind toți pereții camerei, pot crea un simțămînt de spaimă, fiindcă pot coplesi prin forța și diversitatea uluitoare a spiritului uman întruchipate de ele. Pentru Baudelaire, biblioteca e un „Babel sombre, où roman, science, fabliau / Tout, la cendre latine et la poussière grecque / Se mêlaient“ (*La voix*). Camil Petrescu domină biblioteca fiindcă pentru el raturile de cărți nu simbolizează spiritul viu al umanității care l-ar putea anula ca individ, ci un cimitir frumos aranjat cuprinzînd „cadavre de idei“, o închisoare a spiritului printre gratiile căreia cerul ideilor nu se poate zări: „Bibliotecile cu rafturi și zăbrele / Sînt pline / De tomuri grele / Pergamente și colecții vechi neprețuite / Legate-n marochine / În care zac orînduite / Ierarhic sub capitole și titluri / Mii și milioane de idei, / În zeci de mii de tomuri, anexe / Și opuscule / Cu pagini încârcate de calcule subtile / Ca mici deseme / — Arabescuri — / De cercuri reci, de semne / Și magice majuscule // Dar în ele / Nu sînt decît cadavre de idei / Căci scrisul tot e doar gîndire veșted conservată / Și-nchisă sub formule și sub chei // Bătrîni în halaturi vechi / Cu ochelari petrecuți după urechi, / Usură / Insectele-n vitrine / Ca specii rare / Sălbatecii codrii în ierbare, / Pămîn-

tul necuprins, în petice de hărți, / Ideile, în prăfuite cărți / (...) Dar eu / Eu am văzut idei" (Ideea).

Atitudini diferite, viziuni diferite despre același obiect. Uneori, însă, modul cum e perceput obiectul trădează nu numai atitudinea poetului, ci chiar structura sa psihică. E elocvent în această privință faptul că ori de câte ori Eminescu pomeneste în poezie cuvântul *pat*, *divan* etc. îl însoțește de atributul *roșu*, care devine astfel expresia plastică a senzualității sale — puternice, sănătoase, debordante. Aceeași senzualitate aprinsă își află la Demostene Botez o altă expresie. Patul îi apare poetului „*ca un bloc ne-regulat de soare / căzut și-mpietrit*“ (*Interior*). Senzualismul atenuat, calm, odihnitor și rafinat al lui Perpersicius își găsește însă expresia în „*Divanuri roz, lilă și mov*“ (*Hora*). Fundoianu, comparând un pat moale cu „*o pară*“ exprimă, în fond, o atitudine despre care am vorbit atunci când ne-am referit la aspectul erotic al *Priveliștilor* sale. Argezi, de câte ori vorbește despre divan, canapea, sofa, fotoliu etc., asociază cuvântului ideea de lene, de huzur, de trândăveală aristocratică, iar aceasta denotă o mentalitate fără-nească. Asemeni lui Ion din *Flautul fermecat*, el preferă să doarmă pe pământ sau pe scândura goală într-un cadru care să-i amintească de cel natural. O singură excepție: într-o poezie în care se ostenește să pregătească culcuș pentru un oaspe deosebit de drag, domnul Isus însuși. Lui Fundoianu, poet obsedat de solitudine, patul îi apare ca un primejdios și imens lac: „*Mă-nec în patul ăsta prea larg și prea adânc!*“, ca și masa de birou: „*Mă-nec în masa asta-ncărcată cu do-sare*“.

★

În miinile poetilor, cele mai banale lucruri din universul nostru domestic se transformă în soare și lună, în constelații, în lacuri și riuri, în păduri foșnitoare, toate dobîndesc neabătute însușiri și se încarcă de grele semnificații. Dar casa însăși, care le adăpostește, e un foarte interesant motiv care, în funcție de atitudinea poetului, de concepția lui generală, de poziția lui față de o anume realitate

socială, poate comunica de fiecare dată un alt mesaj, bogat însă totdeauna în sensuri.

Spirit boem, Eminescu nu se arată interesat de acest motiiv poetic. Pentru el, casa ca atare nici nu există. Există doar odaia sărăcăcioasă de student sârman din *Cugetările sârmanului Dionis*. Odaie rece, cu ferestrele scîrîind la cea mai ușoară adiere a vîntului, cu soba neutilizată adăpostind un motan, cu lucrurile aruncate în cea mai neobișnuită neorînduială posibilă, înecate sub un gros strat de colb. Există o odaie în care te simți ca în plină natură, de vreme ce frigul și lumina săracă și mulțimea viețuitoarelor mai mult sau mai puțin spurcate (șoareci, ploșnițe, purici) și murdăria care e marca vieții însăși, tronează peste tot nestingherite. Poetul e, în această cameră, singur ca în afara societății; se întreține cu motanii sau gîndește la destinul lui.

Argezi însă, poet marital, excelent gospodar, vede în casă un loc sfînt. Pentru el casa reprezintă stabilitatea în fața efemerului, insula liniștită în oceanul agitat de furtună; templul purității înălțat în mijlocul unui bîlci în care totul e profanat, pîngărit, violat; intrarea în templu presupune ca însăși o întregă ceremonie purificatoare; ieșirea, alt ritual. Poetul e un temperament militant care se aruncă în vîltoare și căruia nu-i displace agitația. Dar luptătorul, ca să prindă puteri, pentru a face față bățăliilor care-l așteaptă, simte uneori nevoia unei liniști, calme, odihnitoare, luminoase, pe care numai în cămin o poate afla. Întoarcerea în cămin îi provoacă o stare euforică. Acesta e paradisul mereu pierdut și mereu regăsit. Pierdut din necesități materiale și civice; regăsit din nevoi sufletești: „*Cînd pleci, să te-nsoțească piaza bună, / Ca un înel sticliind în dreapta ta. / Nu șovăi, nu te-ndoi, nu te-ntrista. / Purcede drept și birue-n furtună // Cînd vii, păsește slobod, rizi și cîntă. / Necazul tău îl uită-ntreg pe prag / Căci neamul trebuie să-ți fie drag. / Și casa ta să-ți fie zilnic sfîntă*“ (*Inscripție pe o ușă*).

Pentru tradiționalistul Pillat, casa reprezintă pămîntul tare în mijlocul apelor; stabilitatea într-un univers al efemerului, o „*mănăstire vie*“. Mai

mult încă, Florica, Miorcanii, „*casa amintirii*” au facultatea de a-l face să trăiască undeva în afara timpului, de a șterge granițele dintre *astăzi și ieri*; casa, în poezia lui Pillat, reprezintă legătura cu străbunii și cu urmașii, continuitatea generațiilor.

Beniuc, de asemenea, are ceea ce se numește sentimentul vetrei, numai că pentru el vatra reprezintă legătura nu cu familia în sensul restrâns al cuvântului, ci cu neamul întreg, cu poporul, și implică obligații, responsabilități. Vatra pentru Beniuc nu-i loc de refugiu, ci un pământ din care poetul, nou Anteu, își împrospețează forțele. E însăși țara.

În schimb, pentru un poet al destrămării și descompunerii universale, cum e Bacovia, casa când nu este simbolul închisorii („*Casa de fier în casa de zid / Și porțile grele se-nchid*” — *Nocturn*) reprezintă un univers al disoluției, al morții: „*Prin măhălăli mai neagră noaptea pare... / Și voaie-n case triste inundați / Și-auzi tușind o tuse-n sec, amară / Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare*” (*Sonet*) Ca o temniță vede casa și Fundoianu: „*Toamna e atât de rumenă în tîrg, cu flori în păr, roșcate, de olane, / Că strada umblă ca un cocostîrc / pe după gratii unde cîntă pian*”. Ca o temniță și ca un lazaret, dar un lazaret în care nu se vindecă nimeni: „*Și-n case-n care-a doftorii miroase / se coc, precum gutuie, ofticoși*”. Un spital și o cazarmă, în plină, irevocabilă destrămare: „*Un clopot surd la masă și la culcat, chema; avea și-atuncea spartă arama și coclea / și-l ascultam, cu gura pe lespele, cum geme / să țină-n loc moluzul și curgea de vreme*” (*Urîtul*). Și Maria Banuș vede în casa copilăriei un dantesc loc de detențiune cu „*lungi coridoare / Ca peșteri ude / (...)* Gurile beciului, / Negre gingii, / Mestecă anii / Celor mai vii”, ca o „*temniță sură*” căreia îi aruncă un cumplit blestem.

Pe Blaga, imaginea temniței, a lazaretului nu-l satisfac din plin. Despre casele orașului el vorbește ca despre un imens, sinistra, primejdios cimitir, și visînd vremurile când: „*Din depărtatele sălbătecii cu stele mari / doar căprioarele vor pătrunde în oraș*

să pască iarba rară din cenușă”, simte nevoia să izgonească din aceste „*locuri rele*”, cum ar zice Philippide, pe nevinnovatele și gingașele necuvîntătoare: „*Lepădați-vă coarnele moarte / bătrînilor cerbi / cum pomii își lasă frunza uscată, / și-apoi plecați*”; „*aci și țărîna înveninează, / aci casele au încercat cîndva / să ucidă pe copiii omului. / Scuturați-vă de pămînt și plecați, / căci iată-aci visul nebun al vieții / s-a scurs în scrum, / dar orice alt drum duce în poveste, / în marea, marea poveste*” (*Semne*).

Poet al migrației, Fundoianu vede alteori în casă (care pentru atîtu poezi e simbolul stabilității), întruchiparea însăși a mișcării, a deplasării: „*Stau în odaie ca-ntr-un tren în care / aștept în geam să crape-un peisaj, / și-mi țin în mînă suflul de soare / sărmanul pașaport pentru voiaj*” (*Ora de vizită*) sau: „*Și casa clătînată în noapte, ca o barcă / se desprindea din strada tîrgului și plutea*”.

La Fundoianu, motivul casei e folosit pentru a exprima nevoia de a se deplasa, de a descoperi noi ținuturi, de a comunica astfel cu oamenii, cu universul. La Blaga, dimpotrivă, pentru a transmite necesitatea claustrării din univers, din mijlocul oamenilor, a regăsirii cu sine însuși, a reculegerii și meditației. Casa e o mănăstire, dar în alt sens decît la Pillat, nu atît loc de refugiu, cît de creație spirituală, e turnul de fildeș inaccesibil mulțimii. Între casa poetului și lumea de afară se înalță un zid care împiedcă orice comunicare: „*Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stuți. / Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii, de poartă / și așteptați să vorbească*...” Zadarnică însă așteptarea muritorilor, fiindcă și atunci cînd își părăsește casa, printre muritorii care vor să-l audă vorbind, poetul umblă „*mut*” (obsesia tăcerii e un leit-motiv blagian) și „*cu ochii închiși*” (*Către cititori*).

Zidul îl desparte de mulțime, dar nu-l izolează cu desăvîrșire. De aceea poetul ia o hotărîre eroică: „*Mi-am pecetluit cu ceară casa, / să nu mai întîrzii / unde jocuri și răstîgniri / n-or mai trece pe uliți / și nici o adiere de om / din veac în veac pe subt bolți*” (*Semne*).

Motivul casei e folosit de Jebeleanu pentru a-și exprima foarte net atitudinea față de niște realități sociale. Evocînd casa copilăriei din *Strada Gării 30*, o descrie ca pe o înfiorătoare ghetărie, cu pereții din „*nu cu mult mai largi / decît un dric*”, cu dușumele „*ca niște rîuri înghețate*” care-i serveau și de pat, o ghetărie avînd în loc de ferestre, un „*oblon acordeon*” ce isca „*un cînt de fier, bezna și spaimete*”, mobilată cu o „*sobă rece, astru de granit*”. Casele din noile cartiere i se par, în schimb, înălțate pentru vecie, fiindcă ele întrușipează idealurile noastre, tenacitatea noastră: „*Sînt chiar din noi / și din măsurătorile elanului și răsufllările noastre*”. Mai mult, ele condensează toate visele, luptele și jertfele înaintașilor: „*Dacă privești în noapte pereții, ai să vezi / o țesătură și-un mortar / de neînfrînt / o țesătură și-un mortar de coaste, / mari murmure pline de neliniștea / astrilor, / lungi chei de oase, ale înaintașilor, care părăsindu-ne, / ni le-au lăsat / în pragul colibelor de lut în care-au stat, / și care n-au avut ferestre*”. (*Dialog în cartierul nou*).

★

La capătul acestor însemnări, simple constatări la îndemîna oricui frecventează poezia nu doar ca un prilej de destindere intelectuală, nu simțim nevoia unor concluzii. Și nici n-am dori ca rîndurile acestea să fie considerate ca o pledoarie pentru anume motive, fiindcă poezia nu în motive o aflăm, ci în potențialul emotiv-intelectual pe care poetul le conferă. Folosite ca motive poetice de un artist autentic, obiectele populînd universul nostru domestic, casa, declanșează memoria afectivă, aduc universul întreg în mediul nostru familiar, sugerează nebănuite relații, corespondențe între lucruri; dau astfel glas aspirațiilor noastre (obscur, nebuloase, sau, dimpotrivă, foarte precise), neliniștilor, îndoielilor, dar și certitudinilor pe care cu toții le trăim; invită la meditație asupra conexiunii fenomenelor, a condiției noastre.

Neputința de a elabora concluzii precise, aparenta lipsă de eficiență a trecerii noastre în revistă, nu ne scutește însă de anume satisfacții. Ele țin de înseși bucuriile pe care ni le-a prilejuit reîntîlnirea cu cîteva piese poetice de reală valoare, de descoperirea unor frumuseți care pînă acum ne scăpasera.



radu' somner

pe marginea versului alb, iregular

Fiecare cultură și artă poetică și-a avut versul ei. La început au fost, după cum se știe, bătaia inimii, pulsația sevelor pământului, succesiunea cosmică a zilelor și nopților, fluxul și refluxul, anotimpurile. Apoi, din însăși încheștarea comunităților primitive cu natura, a fișnit tam-tam-ul, ritmul ritualurilor biologice, religioase, ale „muncilor și zilelor” ancestrale, simbolul unor pulsații mai complexe. Amîndouă aceste specii de ritmuri și-au continuat existența lor milenară și paralelă, uneori împletindu-se, pînă în zilele noastre. Între timp, geniul popoarelor, depozitar al experienței și înțelepciunii Timpului, revărsat în marile eposuri, timp și unii dintre copiii săi minune au descoperit versificația liberă, iregulară, albă, anticipînd de departe aspirația istorică a gândirii artistice (poetică, muzicală, plastică, arhitectonică etc.) spre o ritmicitate nouă, mai imediată, lăuntrică, menită să exprime complexitatea specifică, inedită și superioară a unei alte vieți: *viața spiritului*. Vechea periodicitate a ritmurilor regulate și a rimelor perfecte (care sînt și ele o specie a ritmicității) a început parcă să obosească și să se discrediteze treptat. Omenirea, aflată în plin avînt general al descifrării tainelor universului și al intelectualizării, pare să tindă astăzi spre o artă în care eoul noilor pulsații cosmice și spirituale înlocuiește pe al celor ancestrale: cinegetice și pastoral-agricole, străvechi și vegetative cadente ale muncii încredințate, printr-un transfer tehnic, mașinilor automate și roboților. O nouă inimă, cea a spiritului (**cor mentis**), un nou sistem circulator, alcătuit din infinitesimale și invizibile

capilare și nervure, o nouă sevă și un nou sînge, hrînind organismul spiritual al vieții moderne, impun o altă ritmicitate, acordată la lungimea de undă a gândirii, izvorită din dinamica interioară a unei sensibilități grefate pe inteligență, cunoaștere și luciditate, pe căutarea, adeseori dramatică, a sensului existenței, pe trăirea autentică a acestei căutări. Poezia, muzica și plastica modernă, prin aproape toate formulele oferite de artele lor poetice, atestă necesitatea acestei „schimbări a macazurilor” circulației arteriale, îndreptată spre zonele gândirii, frămîntată de urmărirea pătimașă a **adevărului** despre om. O altă floră de sentimente crește luxuriantă, febrilă, iradiată parcă, uneori monstruos hipertrofiată, din solul incursiunilor temerare ale geniului modern, în necunoscut. **Arta** apare ca o incantație a unor noi alchimisti care-și propun adesea sarcini irealizabile. Vechiul formalism academic, decrepit, face loc, prin reacție, formalismului artei pentru sine, intolerant față de discursivitatea și coerența clasică, de semnificația univocă, puse la index sub acuzația didacticismului. Intransigența fanatică a formalismului lasă totuși să se insinueze, prin interstițiile gardului ei de prohibiții, chemarea vieții, inflexiunile nobile ale spiritului, prin care ea urcă trepte fi-rești. Pe de altă parte, deformarea gnoseologică a artei figurative, ca **reflectare**, condamnată timp de decenii, de arta modernă, se reproduce o dată cu eforturile de sinteză, esențializare și simplificare nonfigurative ale abstracționiștilor care, la antipod, manifestă aceeași pasiune euristică raportată însă, de data aceasta, la indivizibilul și inaccesibilul **lucru în sine**. În timp ce academismul, acuzat de crima mimesisului, rămîne expulzat în afara artei, granițele ei sînt depășite de saltul prea lung și fără aripi al abstracționismului în explorarea necunoscutului. Dar datorită tuturor acestor experimente, cuprinse între coordonatele ingeniosului și genialului, versul, sunetul, culoarea, linia, capătă tot mai mult finețea dinafară a aburului din care se încropește magic roua cuvintelor, imaginea vibrantă a obiectelor și a faptelor, a spumei care încununează valurile, prestigiul

aureolelor, dar și incandescența și impetuozitatea lavei care, erupînd din adîncul ființei torturate de întrebări, împrășcă cerul cu stele. Ritmul trebuie să se adapteze acestui simfonism **sui-generis** al gândirii, care se generalizează, să adopte forme noi, mai mlădioase, să-și cedeze locul mereu altuia mai corespunzător. Tăcerea cosmică, de pildă, nu și-ar putea găsi vrednica materializare în monotonia scandării străvechilor trohei, în idilicul dans al dactilelor, în euritmia declamatorie și derutantă a tradiționalului alexandrin, în modalitățile strofice ale prozodiei convenționale, pe care bucuriile și durerile lumii au arborat-o pînă acum. Invenția continuă, neîntreruptă, în flux progresiv, notația lirică directă, fluviațilă, melodia infinită, fără întoarceri, atonalitatea, fluiditatea culorilor și fuga liniilor, fără odihnă, spre un punct îndepărtat în infinit, care dau profanului impresia de haos și nebulozitate, de incoerență și nesubstanțialitate metafizică, nu sînt altceva decît simptomele acutei necesități artistice moderne de a distinge, prin ceața de aur a dimineților ei, feeria unei alte geneze: cea a esenței omenescii, a jocului formelor spirituale, a valorilor lui, comoră ale cărei scînteieri mirifice nu sînt încă vizibile pentru oricine. **Esența umană**, după care omenirea aleargă de la origine, cu răbdarea proverbială a lămpii lui Diogene, o constituie **spiritul**. Prin ea omul se deosebește, indiscutabil, de animal, își înfruntă determinările, încununează natura, își forțează destinul și privește fără teamă chipul ermetic al Morții; esența umană este și esența naturii iar arta prin excelență umană este aceea care izbutește să se spiritualizeze într-atît încît spiritul să-și vadă în ea, ca în oglinda celei mai limpezi fîntîni, proteica și impalpabila faptură, tainicile mișcări lirice ale cului, tălăzuirea zbuciumată sau lină a reveriei, tresăririle conștiinței, întrevăzute cîndva de Baudelaire. Conținutul și forma unei arte consecvent umane și deci supraevolute, nu vor putea semăna întru totul cu acelea, nu mai puțin eterne, dar prezente în operele pe care copiii noștri de azi **abia învață să citească**. Trebuie în înțelegem că de la Zodier la Trata-

tul de astronomie modernă, istoria spiritului s-a mișcat, ocupînd aria unei existențe adesea insolite, nebanuite de ea însăși. Pentru cercetătorii zărilor artei viitoare, filiația Poë, Baudelaire, Mallarmé, Valéry suscită încă un deosebit interes. Dar ce a rămas, în fond, din traectoria parcursă de această ștafetă de aștri? Măiestria parnasiană a cizelării, reproducerea virtuozităților versului clasic? Fără îndoială, nu! Ceca ce ne-au lăsat ei este urma luminoasă a lucidității, setea dureroasă, arzătoare și niciodată potolită de absolut, intuiția vizionară a unei frumuseți inaccesibile dar existente, vii, și la care fantezia umană, ca o pasăre măiastră, are dreptul să aspire. Giuvaergia calofilă ne impresionează astăzi mai puțin decît concizia zborului săgetat al versului spre ținta lui ideală. Versul contemporan, uneori necioplit, colțuros, ne surprinde nu atît prin „inachevé-ul“ lui, cît prin darul de a lovi neașteptat de direct ținta vizată și aflată în chiar zonele de umbră ale inimii noastre. Există un „belcanto“ desuet al poeziei și artelor plastice, care ne inspiră aceeași nostalgie indulgentă a caterinței duminicale. Simțim uneori că secretul artei, în ciuda prozaismului și a prozodiei rudimentare, aritmică și bolovănoasă, rezidă în bogăția ei lăuntrică, în tensiunea emoțională, în veridicitatea, înălțimea și originalitatea ideaticii, în fascinația mesajului ei barbar dar imperios, surprinzător de omenesc. Puritatea lucrurilor constă în nuditatea lor. Trupul gol al frumuseții, **esența** ei nu mai pot fi puse în valoare de somptuoasa statură criselefantină, de faldurile drapajului solemn, ritmate savant, de stricta observanță a hiatusului și cezurii, a versificației codificate, a refrenului și a rimelor împerechiate academice și, de multe ori, sfărîmăturile de lut ale unor venere dezgropate, versurile trunchiate, albe, iregulate, crîmpeiele unor melodii neidentificabile, acordurile disonante, stridențele ascuțite de suveranitatea canoanelor restrictive, dezvăluie anonim, violent și chiar cu brutalitate, frusta dar splendida goliciune a vieții însăși, a adevărului ei. A pune într-o postură cît mai avantajoasă acest adevăr e o încercare de mii de ori mai dificilă decît a-l în-

mormînta sub munții de mărgăritare, de mățăsuri și aur ale rafinamentului unui sfîrșit de secol estetizant. Este un adevăr de multă vreme recunoscut că arta modernă tinde către dezvăluirea esențelor și că deformarea estetizantă, tendințele ei autotelice exprimă, de fapt, căutarea de către artă însăși a propriei sale esențe, că ele reprezintă o explicabilă și tot atît de entuziastă „deformare profesională“ a unei culminanțe istorice. Astfel, în timp ce poezia tinde să devină propria ei esență (un fel de poezie a poeziei, parfumul ei îndelung distilat, șoapta, freacățul filtrat al desigurilor simțirii poetice, eliberarea fioului ei specific), celelalte arte caută, și ele, piatra filozofală a unor mutații asemănătoare prin care harul lor să fie drăcește convertit în simboluri, cristale de frumusețe condensată și înghețată în diamante. Dar estetismul nu reprezintă decît un episod, o deviere eretică, un simptom secundar al tendinței generale a spiritului artistic modern, căutător de puritate, de adevăruri ultime, de omenie distilată, chintesențiată, de văzduhuri spirituale din care corpurile străine decorative, pomada, fardurile iluziei și înștrăinării să fie îndepărtate. În acest sens, poezia pură își caută omul pur, după cum omul pur își caută poezia pură, descătușată de servituțile minciunii, de pompierismul înfrumusețării. Pentru a-și rosti formula vrăjită artistul nu are nevoie decît de un sunet, de un cuvînt sau de o culoare. El eliberează uriașa forță conținută dintotdeauna în acești atomi, o dirijează, preface vasta lor explozie potențială în armonie, potrivit regulilor unei arte poetice care ascultă de legile vieții spiritului, tot atît de misterioase și de versatile ca și cea a norilor, de un ritm care nu trăiește decît prin ceea ce tinde să exprime. Artistul modern rîde de instrumentarul prozodic greoi, învechit, impropriu punerii în valoare a frumuseții umane, în ipostaza ei simplă, spiritualizată, actuală. Tesuirea clipei de nectar poetic nu implică însă nici aparatul complicat al vaselor laboratoare atomice, ci subordonarea întregii culturi artistice acumulate de istorie față de idealul de frumusețe al omului modern care este omul spiritual, **homo spiritualis**. Omul modern

nu mai poate intra în scenă în vechimintele de epocă ale versului tradițional, în cămașa de forță a formelor fixe, a schemelor matrice anchilozate, în redingota încheiată la toți nasturii, a clasicismului. Recuzita lui reclamă astăzi suplețe și agerime. Costumul de astronaut sugerează, astfel, călătoria în mister, zborul liber în necunoscut, învingerea legilor de fier ale gravitației, zmulgerea de pe orbita pămîntului, imponderabilitatea și viteza fabuloasă a gândului, suflul și pulsația impalpabilă a visului, forma lui evanescentă și indefinisibilă, dar și energia, calculată în ani-lumină, care-și urmărește cu pasionată perseverență țelul omenesc. Regulile și mijloacele vechii tehnologii artistice nu permit captarea unei atari energii care își are specificitatea sa și care le scapă. În fond, de la tam-tam-ul junglei la euritmia mallarméană, s-a scurs, în raport cu eternitatea devenirii artistice, puțină vreme. Dar valurile oceanului cosmic nu bat cu regularitatea metronomică a celor ale oceanului planetar maluri apropiate și cunoscute. Se cere ca, din aceste ape stătătoare, ancorele artei să fie ridicate. Vapoare mari par să fie, de multă vreme, ancorate în porturi prea mici pentru ele. Ritmul marelui, familiar îndrăzneților navigatori de odinioară, va face loc, prin forța progresului, unor ritmuri ale nemărginirii, ale unei lumi comparabile, prin dimensiuni și ambiții, numai cu cea a spiritului uman. Sîntem contemporanii civilizați ai unor deprinderi artistice coborîtoare din copilăria umanității. Mitul pitagorician al armoniei prestabilitate a sferelor nu e decît reprezentarea fantastică a unor necesități artistice perimate. Mai mult decît orice armonie, am ajuns să ne seducă, astăzi, prin reacție, disonanțele, cruzimea versurilor care se ciocnesc între ele evocîndu-ne sugestiv neliniștile dragostei, îndoielii și morții. Tentația libertăților aleatorii, atracția scrisnetelor bruitismului, respingerea modurilor vetuste, zmulgerea de pe crugul lor ne-au aruncat uneori orbește în mrejele anarhiei extreme. Formalismul, conservator sau anarhic, acuzat de falsitate, se retrage însă acum în fața **realismului** rostirii directe, organizate după legi pe care spiritul

însuși le impune, capabilă să exprime **orice fel de conținut**, oricît de subtil și de instantaneu, eliberată de podoa-bele sălbăticiii. Poezia cosmică restituie umanității, ca frumusețe pură, frumusețea omului însuși, nemistificată, **așa cum este ea**, fără adausurile străine ale idealizării. Această frumusețe poate răzbate, dezbrăcată de atributele ritmicității, tăvălită chiar și în cenușarele celei mai beoțiene proze, Cenușereasă față de surori favorizate în aparență, pînă la norocosul Prinț, fiind singura ființă în al cărei picior desculț se potrivește pantoful cel nou al omeniei.

Poezia a răpit muzicii darurile ei nu o dată cu simbolismul ci încă din vremurile imemorabile ale sincretismului primitiv. La această nediferențiere menținută parțial de-a lungul mileniilor, simbolismul și-a adus contribuția de ambiguitate și rafinament, furtul savant organizat al muzicalității, interiorizarea acesteia, concurînd și excluzînd, pînă la urmă, funcția noematică a verbului însuși. Pentru cultura viitorului, separarea artelor prin adîncirea, diferențierea și desăvirșirea mijloacelor lor specifice de expresie va deveni o necesitate tot mai imperioasă. Omul complex al acestei culturi se va lăsa tot mai puțin convins de mirajul artificial al amfibologiei, de ispitele sonorităților, chiar și interioare, de recuzita echivocă, străină poeziei, a asonanțelor triumfale, de apoteozele rimei, de sacul cu jucării și mărgelile colorate menit să cumpere, cu sau fără clopoței, dar cît mai ieftin, încîntarea. Deprinderi străvechi și ilustre, tradiții perfecționate și glorioase, autorități necontestate, oricît de dureros și dificil ar fi dezvățul, vor trebui sacrificate pe altarul unor exigențe superioare, generate de condiții istorice noi. Vor trebui învinse protestele altor academii, sprijinite de măturii de mult consacrate, împotriviți și inerții de prestigiu, atestări oficiale, pentru ca inovațiile oportune să-și cîștige terenul cuvenit. Înaintarea curajoasă spre izvoarele poeziei prin pădurile dese și virgine ale tradițiilor milenare, eliberarea poeziei din păienjenșul de superstiții care o ascund, înlăturarea decorului și orchestrației care o dublează a „o a doua natură“, implică o devoțiune

față de frumusețe, asemenea celei pentru adevăr. Afirmarea fortuită și sporadică a versului alb, în trecut, expansiunea sa modernă, reprezintă etape ale generalizării sale viitoare. Ecloziunea sa într-o infinitate de ipostaze, decurgînd din inepuizabile resurse de adaptare și modelare este tot atît de inevitabilă cît este și triumful, în existența omului viitor, a vitalității spirituale. Arta, în general, în virtutea acestei necesități, evoluează spre sensuri încă neștiute și nu spre sonoritățile familiare sau alte ofrande ale matematicii. Prin intelectualizare, arta cîștigă în discreție, în adevăr și forță de convingere. Fluviul gândirii își sapă singur matca; meandrele lui sînt conduse de sinuozițiile simțirii sale. Elocința, al cărei git, la cererea lui Verlaine, ar trebui sucit, cuprinde nu numai maniera discursivă, demonstrația didactică și sentința morală grandioasă, dar și abuzul baroc de metafore, pletora arabescului, virtuțile cantabile și declamatorii, retorica aglomerării artificiiilor festive și spectaculare care n-au nimic comun cu evocarea lumii spiritului, sînt nedemne de el, nu-l pot face să trăiască din punct de vedere artistic. Pentru omul viitorului, poezia și arta în general vor fi, pur și simplu, inteligența concentrată și solidificată în cristale sau inteligența liber desfășurată în zborul și curgerea ei. Astfel frumusețea, ca în visurile unor celebri alchimiști ai verbului, se va lăsa captată în cele mai laconice formule sau va irupe în sintaxa deschisă, fluentă, subtilă a invenției verbale libere, opuse rigoarei vertebrale a limbajului tradițional, rutinei seculare a simetriei, expresiei mecanizate a ritmului fiziologic și tehnologic, dar nu mai puțin riguroasă în necesitatea și logica ei interioară¹⁾. Supusă spiritului, arta va fi o **orgă abstractă**, prin a cărei delicată țevărie de cristal va circula, caleidoscopic, suflul neliniștit al contemplării marilor înălțimi, respirația ideii. Această respirație, menită să răscolească furtunoasă Olimpul, va putea vrăji și tulbura pe înțelepți. Pentru aceasta ea nu va trebui să fie decît mai umană, cît mai esențialmente umană. O asemenea artă va putea reprezenta un triumf spiritua¹ al naturii asupra propriei sale materialități.

Și totuși, în virtutea nemărginitei toleranțe a versificației moderne, pînă și patriarhalul alexandrin și chiar dublul alexandrin, consonant prin rime interioare sau „codale“, ar putea umple sau cuprinde spațiul și timpul psihologic al poeziei, s-ar putea acorda la tempo-ul vieții spirituale care palpită în ea dacă ar purta girul spontaneității, farmecul virginal și patosul sincer al noilor geneze. Există o sfîntă perfecțiune și profunzime a autenticității care nu respinge ceea ce o servește și căreia nimic din ceea ce e cu adevărat omenesc, în fond sau în formă, nu îi este străin.

La toate acestea s-ar mai putea adăuga și faptul că pulsul fiziologic al omului continuînd să bată, poezia nupțială a afectului pur, semnele uimirilor candidede, destăinuirea duiosiei și a grațioaselor sale stihii, a visurilor și extazurilor genuine, ca și fiorul sacru al sublimului, vor mai dăinui. Ele vor fi însă distilate în serpentina unui temperament al cărei capăt nu numai că nu coboară ci urcă și va urca mereu; esența lor, neconținut sublimată, va avea tot mai mult aroma suavă a omeniei imputrescibile, nemuritoare.

1) Ar fi nelocal să se invoce cunoscutul argument al constrîngerii fecunde exercitate de versul fix și regular, tradițional, împotriva așa zisului arbitrar facil al versului alb, irregular, profitîndu-se de faptul că „normele“ acestuia din urmă sînt mai subtile, ascunse, insuficient prospectate și elaborate. Nu le șade bine artelor poetice vechi, legalizate îndelung să nege artele poetice mai noi care își fac în mod crescînd simțită necesitatea. Nemaivorbind despre faptul că, din punctul de vedere al conștiinței artistice, libertatea poate fi mai fertilă decît însăși constrîngerea convențională a formelor fixe. Valoarea autentică a fost și va fi întotdeauna o chestiune de conștiință a artistului, indiferent de arta poetică ce i se impune sau la care aderă deliberat.

Alexandr Tîșler: „Desen“

jean grosu



de vorbă cu marele arhitect oscar niemeyer, poet al betonului

Acum, când stăteam instalat comod în fotoliu, în atelierul modest de la etajul paisprezece al clădirii de pe Avenida Atlântica din Rio de Janeiro, totul mi se părea foarte simplu. În fața mea se afla mărunț, brunet, cu ochi excesiv de vii, binevoitor și parcă în același timp jenat de importanța ce i se dă, doctorul Oscar Niemeyer. Puteam să mă ridic, să fac câțiva pași și să ies pe terasa ce dă spre plaja Copacabana, să-mi încânt privirile de întinderile nesfârșite ale oceanului. Și puteam să rămân aici, în fotoliul meu, să-l priveșc pe omul acesta, instalat la masa de lucru, cu gulerul cămășii răsfrânt, dispus să-mi răspundă la întrebări, în chipul cel mai firesc cu putință.

E simbută după amiază, și totuși, în atelierul acesta situat la etajul mansardat al imensei clădiri, se lucrează. Niemeyer pare în elementul lui. Numai că de data aceasta privirile nu i se ablecă asupra planșetei, ci asupra corecturilor în limba franceză ale unui volum de memorii care urmează să-i apară curînd la Paris.

Totul pare atît de simplu, și totuși, pînă a ajunge să mă aflu în fotoliul acesta n-a fost o glumă. Îmi închipuisem de la bun început că nu avea să-mi fie prea ușor să-l întîlnesc pe unul dintre oamenii cei mai ocupați ai Braziliei, dar nu bănuisem că avea să fie chiar atît de greu. Nu bănuisem că, în clipa chiar cînd credeam că îmi ajunsesem ținta, doctorul Oscar Niemeyer se afla în avion spre Brasília, poemul urban legat poate în cea mai mare măsură de numele lui. Și am plecat, bineînțeles, cu următoarea cursă. Dar ajuns la Brasília aveam să

aflu, dincolo de surprizele pe care ți le oferă acest nou și aproape fantastic oraș, surpriza, pentru mine neplăcută, că între timp arhitectul Niemeyer plecase înapoi la Rio.

Și acum iată-mă și pe mine înapoi, instalat în fotoliu, în fața lui.

— Numele dumneavoastră, îi spun, este indisolubil legat de actuala desfășurare a civilizației umane, într-unul dintre compartimentele cele mai importante pentru viața omului din veacul nostru: Arhitectura. În același timp, prin creația dumneavoastră, în care credem a întrezări, poate, cea mai izbită îmbinare a esteticului cu funcționalitatea, aruncați o punte în viitor. Considerați că acest viitor va consacra în primul rînd funcționalitatea?

Răspunsul e decis, repede, fără ezitări:

— Funcționalismul reprezintă o perioadă deja depășită a arhitecturii contemporane; cel puțin funcționalismul limitativ, care s-a repetat cu melancolie, ani și ani, pretutindeni. În 1942, cînd tocmai terminasem școala, deci în plin funcționalism, am început lucrările de la Pampulha care marchează o nouă direcție în arhitectura braziliană. Încă din perioada aceea contestam funcționalismul și, din însuși acest motiv, am început să adopt formele libere, aproape baroce, care caracterizează încă și astăzi arhitectura noastră, forme pe care le sugerează betonul și care se armonizează tot atît de bine ca și vechea și variata arhitectură colonială braziliană. E limpede că atunci cînd mă manifest împotriva funcționalismului o fac referindu-mă la temele burgheze, cum ar fi palatele, sau marile lucrări care nesocotesc alte preocupări și abia dacă au vreo legătură cu speculația plastică, cu frumusețea, invenția și surpriza ce trebuie să existe în marile opere de arhitectură. Temele noastre variate, locuințele noastre ieftine, de pildă, trebuie să țină seama de economic, de simplitate și de prefabricate. Acestea vor fi marile opere ale viitorului, ale aceluși viitor pe care-l așteptăm cu nerăbdare, dornici de a contribui cu ceva în folosul celor mai puțin favorizați,

a acelor care astăzi, mai cu seamă în țările slab dezvoltate, cer-o viață mai dreaptă și confortul civilizației.

Bunăvoința arhitectului e atât de mare, mai ales din clipa în care își dă seama (și nu i-a trebuit mult) că portugheza interlocutorului său e destul de aproximativă, încât la rugămintea mea, îmi notează el însuși răspunsul. Într-o asemenea clipă de răgaz, îmi arunc ochii pe corecturile de pe masă, surprind numele lui Le Corbusier, cîtesc și notez în grabă cele câteva cuvinte pe care acesta i le-a adresat lui Niemeyer, cîndva, la New York: „Tu as les montagnes de Rio dans les yeux. Tu fais du baroque avec du beton armé, mais tu le fais très bien.“*)

Niemeyer a terminat. Ii propun a doua întrebare. O acceptă fără nici o rezervă:

— Marii arhitecți ai timpurilor, au fost întotdeauna, pe lângă mari constructori și mari artiști. Socoțiți, mai ales în perspectiva viitorului, că aceste două atribute îi definesc în suficientă măsură?

— Azi, ca și odinioară, arhitectul trebuie să fie integrat în tehnicile constructive și să știe să se orienteze spre realizarea proiectelor lui. Azi, ca și odinioară, activitatea lui e limitată la proiectele propriu zise și la speculația pe care o pretinde progresul tuturor activităților omenești. Dar, chiar și astfel, arhitectului nu-i sînt de ajuns cunoștințele tehnice și artistice, familiarizarea cu temele artelor plastice. Ii mai trebuie — și asta mi se pare fundamental — să simtă viața și tot ceea ce îl inconjoară, și să ia parte activă la toate. Ideea de artist, de intelectual străin de împrejurările sociale și politice, de om închis în turnul lui de fildeș, e o idee depășită. Ca toți ceilalți oameni, arhitectul trebuie să participe la problemele epocii lui și să aibă, în legătură cu ele, o poziție clară și definită.

— Artele plastice, continui, au fost în general surori bunc ale arhitecturii,

*) În ochii tăi se oglindesc munții din Rio. Cu beton armat construiești în stil baroc, dar faci acest lucru foarte bine.

și sînt în bună parte și astăzi. Sinteti pentru continuarea acestei rudenii? O considerai posibilă sau de dorit și în viitor? Sau arhitectura viitorului tinde să devină ea însăși o manifestare plastică independentă, cu toate atributele formelor sculpturale și poate chiar și ale picturii, topline într-o aceeași modalitate de expresie?

— E limpede, răspunde Niemeyer, că artele plastice constituie un complement anume al arhitecturii și că arhitectul trebuie să le folosească. Sinteza artelor, pe care în definitiv toți o caută, cere tocmai un asemenea lucru: legătura, înțelegerea între arhitecți, pictori, sculptori, etc., pentru ca arhitectura să poată să apară în interior și în exterior ca o unitate indispensabilă.

Îmi amintesc de Le Corbusier, al cărui nume l-am surprins cu câteva clipe mai înainte, pe acea foaie de corectură, și risc întrebarea:

— Aș dori să-mi spunei ceva despre legătura Le Corbusier-Niemeyer. Mă refer, bineînțeles, la concepțiile de ansamblu.

— Le Corbusier a fost marele arhitect al epocii noastre. El a reușit să disciplineze arhitectura contemporană, creind pentru arhitectură o serie de principii fundamentale. Urmărim drumuri un pic diferite: el căutînd în arhitectură o linie dreaptă, robustețea, constructivismul, etc.; eu, în schimb, căutînd curba care nu m-a speriat niciodată și care îmi este sugerată, de atîtea ori, chiar de betonul armat. Avem însă un numitor comun: căutarea invenției arhitecturale și a formelor variate.

Petrecusem în săptămînile ce precedau această întîlnire, zile întregi în câteva mari aglomerări urbane și mă gîndisem încă de pe atunci că ar fi interesant să-i cunosc părerea în legătură cu acest fenomen al civilizației moderne:

— Societatea umană se îndreaptă, prin însăși condițiile ce-i generează evoluția, spre marile aglomerări. Unele există de pe acum, altele se formează și se vor forma cu repeziune. Cum



geta vișan și octavian vișan : „meșterul manole“

vedeți, în concepția dumneavoastră, raportul individ-masă, în perspectiva urbanistică a viitorului? Și, pentru că am ajuns aici, mi-aș îngădui să vă întreb și cum considerați, în lumina acestei concepții și în această perspectivă, raportul individ-natură?

— Îmi dau seama că, în cadrul unei asemenea scurte întâlniri, întrebarea mea presupune poate prea mult și răspunsul lui Niemeyer îmi confirmă temerea:

— Problema urbanismului e prea complexă pentru o desfășurare atât de rapidă. Pot spune doar atât, că ceea ce mă atrage e orașul vertical, distanțele reduse și omul liber, străbătându-l în toate direcțiile. Planul Negev, pe care l-am elaborat pentru statul Izrael, adoptă tocmai aceste principii, principii care aduc liniștea vechilor orașe medievale și marile spații libere, atrăgătoare, primitoare, plantate cu arbori.

— Arhitectura contemporană, și cu atât mai mult cea viitoare, va opera cu o serie întreagă de materiale noi. Interdependența material-concepție arhitecturală este evident marcată de marile perioade ale arhitecturii. În general, însă, concepția și-a supus materialul. Considerați că va fi posibil într-o bună zi, să se întâmple și invers?

— Când un arhitect elaborează un proiect, el se gândește întotdeauna la material și la tehnica pe care o va folosi. Ele îl îndrumă spre soluția finală și ele sînt acelea care marchează proiectului caracteristicile esențiale. Bazat pe sistemul și pe materialele ce pot fi folosite, arhitectul gîndește proiectul pe care trebuie să-l elaboreze, își cîntărește posibilitățile proprii și caută acea soluție nouă și creatoare pe care arhitectura modernă o pretinde.

Acest ultim răspuns mi-a amintit dintr-o dată de acea scurtă prezență a mea la Brasília, pe care o văzusem mai întîi de sus din avion, ca pe un fel de mare oraș spațial răscînt pe un teritoriu de culoare roșietică și sterp de orice vegetație și pe care o regăsisem apoi, peregrinînd printre cei 300.000 de locuitori ai ei. Peregrinînd e un fel

de a spune pentru că, de fapt, distanțele între acele construcții impresionante sînt atât de mari, încît mașina este indispensabilă. Acea verticalitate, despre care îmi vorbise cu puțin înainte Niemeyer, nu o regăseam prin nimic în impresiile mele, dar ea era probabil încă de domeniul viitorului. Construcția Braziliei nu s-a terminat. În schimb, acum, cînd mă aflam la etajul al paisprezecelea de unde văzusem peisajul cu înălțimi și întinderi proiectate pe nesfîrșitul oceanului, găseam în el o stranie asemănare, o stranie senzație de a vedea cumva, ca prin ceață, Brasilia.

— O ultimă întrebare: Ce considerați că reprezintă pentru dumneavoastră momentul Brasilia?

— Brasilia e un oraș modern în curs de terminare. Va fi, cum a prevăzut Lucio Costa, un oraș plin de amenitate, simplu și pe alocuri monumental, pentru că este destinat a fi capitala țării. Obiectivul lui principal a fost acela de a duce progresul în jungla de nepătruns din interiorul țării, de a țîia noi șosele și a crea noi orașe. Arhitectura ei, liberă și variată, o putem caracteriza cum dorim, ea reprezintă însuși betonul armat în imensele lui posibilități. Din nefericire, din punct de vedere social, Brasilia este un oraș ca oricare altul din țara noastră. Ea reprezintă discriminarea socială, pe care o imprimă capitalismul cu nesfîrșitele lui arii de contraste și privilegii. Într-o bună zi, însă, ea va fi un oraș așa cum îl dorim, frumos, modern și uman, cu oameni egali și cu o viață demnă pentru toți. Atunci vom fi și noi mulțumiți de orașul acesta, la a cărui edificare am contribuit. Viața este cu mult mai importantă decît arhitectura.

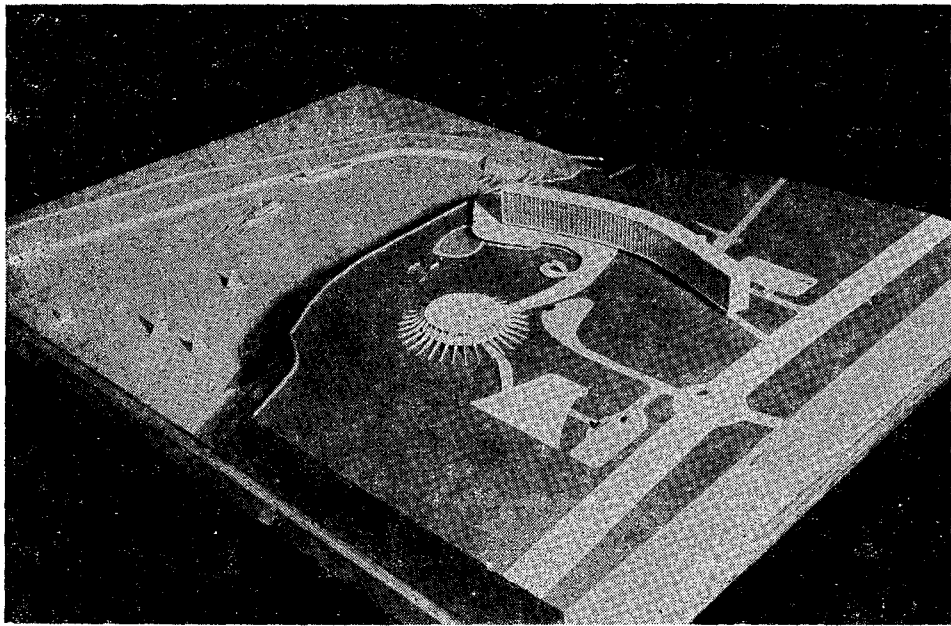
Mă gîndeam, în timp ce auzeam aceste cuvinte, că vizual este greu, aproape cu neputință, să sesizezi în acest oraș, aidoma unei imense vitrine de forme și curbe, turnate în beton, vreo deosebire, vreun privilegiu anume. Și totuși, probabil, ele există dincolo de fațade.

Mă pregătesc să-mi iau rămas bun.
— Îngăduiți-mi să vă mulțumesc pentru amabilitatea de a mă fi primit și de a fi binevoit să răspundeți la aceste câteva întrebări. Interviuul va fi publicat în revista „Viața românească” care încearcă, în general, să surprindă semnificațiile majore ale culturii românești și ale timpului nostru. Ați dori să adresați câteva cuvinte cititorilor acestei reviste?

— Din păcate, nu o cunosc, dar mi-ați face o plăcere deosebită dacă ați transmite cititorilor ei, de aici, din Rio din Janeiro, salutările mele cele mai cordiale și cele mai prietenești. Am auzit multe lucruri despre România, multe lucruri bune și, ca arhitect, mai ales, foarte multe lucruri despre opera pe care o crează arhitecții dum-

nevoastră. Aș dori să o văd. Dacă se va ivi prilejul voi veni cu multă plăcere în România.

Am mai rămas multă vreme împreună, pentru că mi-a fost cu neputință să refuz o atît de amabilă și de convingătoare invitație la o „gustare”. Era, spunea Niemeyer, un fel de a împăca lucrurile. Cum nu înțelegeam despre ce-i vorba, mi-a explicat că n-ar dori să facă pe nimeni să-l aștepte niciodată, dar că, din păcate, obligațiile îl solicită în atîtea direcții și aproape întotdeauna în același timp, încît pentru a fi găsit trebuie căutat, adeseori, mai mult decît ar fi necesar. Nu l-am contrazis, avea dreptate, stiam acum foarte bine acest lucru și eu, fericitul posesor al unui interviu cu marea personalitate a arhitecturii contemporane.



„Hotel portugalez”

radu. boureanu

note despre le corbusier

Oscar Niemeyer este indubitabil un mare arhitect modern. Îndrăzneala concepțiilor sale arhitecturale și de urbanistică stau însă sub semnul marilor paranteze. Etapele n-au fost „arse“ cum se spune. Urmînd exemplul sau exemplele întregului cîmp al creației umane, și arhitectura mai are încă de înodat capetele; mai stau încă în așteptare proiectele geniale și aplicarea lor în raport cu utilul și cu structura, cu etapele ce le au de străbătut colectivitățile, societățile umane.

Alt mare arhitect și urbanist al veacului XX, Le Corbusier (Edouard Jeanneret-Gris), de origine elvețian, naturalizat francez, creatorul unui urbanism modern de ultimă și elevată expresie, preocupat de problemele luminii rezultată din însăși datele unei abstractizări a unor clădiri hermetice și dispensarea de lumină exterioară, ne prilejuiește nu un paralelism ci o completare, o lărgire a temei și ne ajută să explicăm atît prezentarea, în revista noastră, a lui Oscar Niemeyer, cît și esența și rostul acestei găzduiri a unor date și afirmații despre fenomenul artă-arhitecturală.

„Arhitectura ne amintește de ordinea și stabilitatea universului“, spune Valéry în „Eupalinos sau arhitectul“. Ea, arhitectura, impune pietrei și comunică aerului forme inteligibile. Este o întreagă filosofie vitală în opera arhitecturală, pusă în slujba socialului, mai ales în epoca, în timpul nostru, creator de o inedită intensitate.

Arhitectura concepută sub o etică nouă, cu metode îndrăznețe, poate crea ansambluri arhitecturale, orașe care să corespundă unei conștiințe umane, sociale, cu totul noi.

Este ceea ce a preconizat, a conceput, realizat Le Corbusier. El a luptat cu opacitatea oficială a timpului, cu interesele obscure, dar precis venal imunde ale conspirațiilor consiliilor municipale burgheze ale Franței. Multe puncte pe glob, multe țări au primit amprenta geniului său. El a revoluționat și a influențat arhitectura secolului, aducînd corective critice curbelor degradatoare ale unor concepții urbanistice, arhitecturale.

Întreaga sa concepție arhitecturală este generată de o gândire filozofică, de o aplicare la cerințele fenomenului social, pe datele unei modernități umane, și la valorile creatoare recunoscute „urbis et orbi“. Le Corbusier este un rezultat al pulsațiilor minunilor tehnice, și în acest sens un cristalizator, un catalizator în reacțiile creatoare, în laboratorul ideilor urbanistice și arhitecturale. Gîndirea sa filozofică direcționează intențiile creatoare, în liniile esteticului și practicului. Este un deschizător de drumuri care și-a pus pecetea creatoare a personalității pe spiritul, pe esența artei arhitecturale a operii.

Bătăios, polemic, luptător, necedînd pasul și drumul spre finalitatea creatoare, spre împlinirea proiectărilor, s-a bătut cu miniștri, primari, parlamente. Ca gînditor, ca vizionar, ca polemist în materie (urbanistică) îl regăsim în minunatul „manifest al marelui arhitect“ — „Cînd catedralele erau albe“, apărut în ediția Gouthier. (Quand les cathédrales étaient blanches).

De fapt, este cunoscută opera scrisă a lui Corbusier, desfășurată în multe volume de critică a picturii, arhitecturii, urbanisticii. Uneori căutările și exegezele sale de teoretician al arhitecturii și urbanisticii au tangențe și împletiri cu poezia: „Le lyrisme des temps nouveaux et l'urbanisme“ (Le Point, Colmar, 1939), sau „Le poème de l'angle droit“ (Verve, 1955), „Poésie sur Alger“ (Falaise, 1950). În neenumărate alte lucrări asupra artei decorative a timpului nostru, asupra picturii moderne, asupra modalității de a gîndi urbanismul, își expune și dezvoltă teoriile care au adus noi lumini în problemele diverselor discipline în care a creat, stimulînd spiritul creator în materie al veacului XX. El a dat acestui veac o fizionomie proprie, îm-



preună cu suma acelor spirite mari, personalități care se înscriu în amplele spații valorice ale timpului, ca Picasso sau Kandinsky, Schönberg sau Stravinsky, Einstein sau C. G. Jung.

Afirmarea covârșitoarei sale personalități și traducerea în viață a concepțiilor sale n-au putut fi fapt împlinit decât după sinuoase curbe, impuse de rezistențe, de obstacole succesive interpușe între elanul său creator și conștiințele plate, obtuze, ale multor contemporani care aveau puterea în aceeași ecuație cu nereceptivitatea sau interesele contrarii.

Ca pictor și teoretician, pune bazele unei doctrine estetice — „purismul“ — dezvoltând și apărându-și ideile asupra arhitecturii și picturii în revista „*L'Esprit nouveau*“, adâncind mai târziu aceste idei în cuprinzătoarea-i operă, publicată pînă în pragul dispariției sale.

În atelierul său din Parisul devenit în 1924, unul din centrele arhitecturii moderne, a deschis nu numai perspective, a fondat nu doar noi legi și procedee arhitecturale și urbanistice, dar a dat aripi, a modelat alte mari talente care au devenit valori mondiale, ca José-Louis-Sur sau Oscar Niemeyer.

Personalitate rinascentistă, frământat de aceleași întrebări, rigori și intuiții geniale, Le Corbusier urmează căile bătute de un Michel-Angelo, Leonard, Raffael. „Uomo Universale“, însumează ca o mână cu cele cinci degete, cinci discipline (pictor, arhitect, inginer, gânditor, savant), alcătuiind profilul fizic și moral de o extremă vitalitate și putere creatoare, rezultată umană și expresie a timpului său.

Cu sensibilitate și putere de intuire a unor fenomene care vizitau spațiul sensibil al epocii, căutându-și formele de expresie în concretă, el absorbea parcă cele mai subtile vibrații venind din afară, din aura înconjurătoare, din toată acea nebulosă, tacită aglomerare de noțiuni, de stări ale ciclurilor gândirii, organizându-le în ansambluri logice de construcții sau concepții, pe care le-a echilibrat, le-a adaptat atît spiritului cît și sensibilității și necesităților lumii moderne.

El nu creează mode, cum nu este nici iconoclast. Este totuși nu numai un spirit rebel împotriva tradițiilor

stagnante, dar un vizionar al formelor și ritmului de viață al unei umanități viitoare.

Opera sa a avut o evoluție, nici lentă, nici rapidă. Este fructul unei gândiri și experiențe în trepte căutînd să le îmbine cu aspirațiile și psihologia unei umanități în progres, făurind concepțiile fundamentale ale unei filozofii a gândirii arhitecturale și urbanistice, nu numai moderne ci perene.

El nu este numai un cerebral, cum a fost fals etichetat de diverși diverși, nu numai un teoretician. În ființa lui complexă își dau întâlnire înfinitățile spațiale, intimitatea unduioasă a văilor, flora, fauna, concepute și urmărite și tălmăcite în date proprii cu întreaga gamă care exprimă frumusețe, grandoare, echilibrate logic de puterea lui de sinteză, de adaptare la elementele cu care a știut să dăruiască continentelor, orașelor, spațiului, oamenilor, atîtea opere în care linia, esteticul, necesitățile de mișcare sau de repaos creator pentru om au atins desăvîrșirea.

El creează, dincolo de timp, domeniul absolut al artei. Raportul înfăptuirilor lui cu natura este una din caracteristicile opereii lui Corbusier. El încadrează linia și volumele în natură, inspirat de natură. Lumina și aerul, palpitul naturii, sentimentul naturii însăși generează profilul opereii, valoarea ei în spațiul logic, sensibil. Urmărind formele din natură, crează dinamic și organic echilibrat momentul arhitectonic. În tabla poruncilor intră grija pentru sănătatea, spiritul, aspirațiile și memoria umanității. El se gîndește la felul în care se înscrie omul și se mișcă în urbanismul modern, pe stradă, în marile săli și palate și temple; în piețe, în natură. El lucrează cu un termometru spiritual ultrasensibil, care înscrie nu numai temperatura momentului, ci a veacului.

În disciplinele sale nu se rînduiesc numai datele științei în sine, a tehnicii arhitecturii, a datelor care cupun o urbanistică valabilă, privite pe un singur plan, pe o singură linie sau segment istoric de viață umană. El ascultă și gîndește cu sufletul și cu ochiul erele, aș zice erele umanității, formele apuse și cele transmise valabil posterității. Adeziune la istorie. Privire în timp, în epoci, culegînd tot

ce nu încarcă, tot ce simplifică suind pe linii directoare în exprimarea frumosului și utilului în formele, în elementele decisive ale locuinței, cu toate problemele sociologice ridicate de fenomen. Istoria naturală și cea umană fac corp în creația sa.

Un dar profetic pulsează în natura fenomenului creator, a modului în care Corbusier pătrunde sensurile, problemele epocii sale, dându-le deslegare și formă.

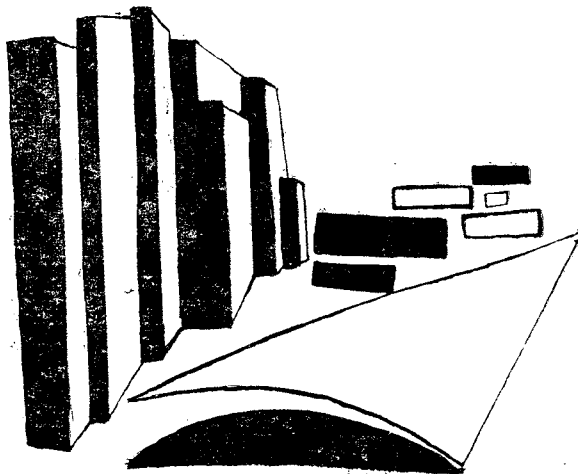
Din toate datele plastice și arhitecturii, unite cu marea poezie a vieții, el, cu aceste instrumente, alcătuiește o simfonie a formelor și eticeii vitale a oamenilor, atât ai acestui secol, cât și ai viitorului. Pentru că am vorbit de sensurile poetice care vehiculează, în opera lui Le Corbusier, atât realizările arhitecturale cât și viziunile urbanistice, amintim de interpretarea forței și semnificațiilor poetice incluse în

multiplele manifestări ale unghiului drept, ca fenomen al naturii, ca normă spirituală. („Le poème de l'angle droit“).

Rățiune și intuiție este ecuația creatoare a marelui arhitect. Antagonismul lor se pierde, se dizolvă, alcătuind unitate.

Creația poetică, la Corbusier, este o rezultantă a compozitorului; sinteză; cunoaștere sau știință + sensibilitate, acea facultate intuitivă care amalgamează, care întrunește particulele într-un tot viabil.

Nu au mulți posibilitatea de a cuprinde tot ansamblul, mai bine zis desfășurarea, pe glob, a operei lui Le Corbusier. Din opera tipărită, din realizările întâlnite în călătorii, ne-am format — așa zice, mai curînd, am pipăit cu pleoapele închise — câteva noțiuni ale covârșitoarei sale zestre pe care a lăsat-o pămîntului, umanității.



mitul ca formă literară¹⁾

Ca fenomen spiritual specific primitiv, mitul are un caracter sincretic. El împlinește multiple funcțiuni, încă nediferențiate: este în același timp cunoaștere, credință, normă și artă. Oricît ne-am împotrivi disocierii formei de conținut, trebuie să acceptăm că mitul poate fi înțeles și valorificat ca formă literară, făcînd abstracție de conținutul lui etiologic sau religios. Putem să considerăm naive „explicațiile” pe care le dă mitul originii cerului, pămîntului, soarelui, căsătoriei exogamice etc. dar sîntem obligați să ne aplecăm asupra genezei epicului care a avut loc cu prilejul explicației originii lumii sau a fundării unei instituții sau unui tabu.

Pentru istoria științei, ca și pentru nivelul omului modern, explicația științifică n-are nimic comun cu povestirea. A relata cum s-a întîmplat sau cum se întîmplă un fenomen natural n-are nimic comun cu sesizarea raportului causal. Deși științele istorice au păstrat narația ca descriere a fenomenelor, nu narația evenimentelor ca atare, ci explicarea lor causală este nucleul științific al științelor istorice, ca și al celor ale naturii.

Dar ceea ce-i irelevant, ba chiar înșelător pe plan gnoseologic, poate fi un moment de seamă în geneza artei. Fără îndoială, după cum vom încerca să arătăm, dialectica genezei mitului ca formă literară genuină nu se reduce la un paradox: mitul ar fi artă tocmai pentru că nu-i știință. În fond și mitul este un mod de cunoaștere, dar nu a ceea ce vizează. El nu dezleagă problemele pe care le pune, ci cele pe care nu și le pune. Și totuși este o creație care nu-i nici întîmplătoare,

nici inconstientă. Pentru că mitul își dezvăluie întreg patosul obiectivării și reflectării, al zămislirii primordiale. El nu numai că se referă la obârșia lucrurilor, ci este el însuși o creație primordială.

În veacul XX, etnografi ca Malinovski și Preuss au încercat să elimine momentul etiologic (explicativ), considerîndu-l doar o *interpretare* a vechii școli antropologice, deci rodul subiectiv de tipul ipotezei unor savanți. Părere neîntemeiată, pentru că oricît am aprecia luminile noi pe care le-au adus interpretările lui Malinovski și Preuss, nu putem nega momentul foarte obiectiv al nevoii de cunoaștere, pe care o exprimă mitul.

A. van Gennep a arătat de mult caracterul original explicativ al mitului și legendei, fără ca un asemenea moment să fie considerat unic sau primordial. El își pune întrebarea dacă narațiile primitive au fost inventate numai pentru a explica fenomenele observate sau dacă mai întîi a fost narația și de abia mai tîrziu s-a adăugat elementul explicativ.

„În general, cred că narațiile explicative au fost astfel de la început. Narația primitivă este utilitară: a propune explicația unui fenomen natural sau social înseamnă să te dedai unei activități intelectuale, dar care nu-i deloc desinteresată.”²⁾

Desigur, în mit nu aflăm o cunoaștere care se reduce la curiozitate pur intelectuală. „Cunoașterea” pe care a putut-o satisface mitul este un fenomen foarte complex, indiscutabil mai complex decît curiozitatea intelectuală a omului modern. Ceea ce-i sigur este

că această cunoaștere izvorăște nu numai din necesitatea de a înțelege sau explica. Această tendință include doar una din componentele atitudinii complexe a omului față de lumea înconjurătoare. Dar înțelegînd prin „lume“ nu atît natura, cît societatea, inclusiv omul însuși.

Nevoia de ordine nu se reduce la curiozitate. Ea izvorăște în primul rînd din nevoia de securitate; este o expresie a practicii, a atitudinii practice față de univers, care trezește, în același timp, dorinți și aprehensiuni. Mitul este explorarea unui tărîm necunoscut, efortul — trăit afectiv ca o nevoie imperioasă — de a arunca o fișie de lumină asupra unui tărîm insolit, primejdios ca orice fenomen insolit.

Așa cum *numirea* lucrurilor trebuie să fi dat omului primitiv un cert simțămînt de securitate sau de sporire a securității lui față de lume, tot astfel „explicarea“ originii unui animal, a unor stînci, a unor aștri etc. a făcut să-i crească încrederea în sine, credința nețărmurită că „stăpînește“ lumea.

După cum se știe, din punct de vedere afectiv, psihologic sau subiectiv, simțămîntul încrederii, al liniștirii, al bucuriei etc. pot fi puternice și fără să aibă justificare obiectivă. Minciuna, autoînșelarea, exaltarea, bovarismul — n-au corespondențe obiective, dar pot crea mulțumirea de sine, pot aduce satisfacerea exigențelor eului, potolirea tensiunii dintre eu și existență.

Făurirea mitului a răspuns unei funcții spirituale complexe în care a intrat indubitabil și această capacitate de autoliniștire.

Problema esențială era (ca și în știință!) de a reduce necunoscutul la cunoscut. Ceea ce omul primitiv a considerat realizabil, „explicînd“ plantele, animalele, insula sau regiunea în care trăia, aștrii de pe cer etc. prin ceea ce cunoștea el cel mai bine: prin raporturile umane. Relațiile gentilece, familiale erau pentru el practica de toate zilele și de aceea acestea au constituit *tiparul* în care a turnat varietatea fenomenelor naturale.

Dar trebuia aruncată o punte între lumea umană (de fapt tribul local) și lumea naturii-vegetală, animală etc. sau între lumea umană și cea neuma-

nă (demoni și zei). Povestirea s-a născut din necesitatea de a corela, de a lega între ele fenomene diferite, dar nu prin procedeu conceptual al identificării cauzale, ci prin *narație*. Dacă privim bine diferitele tipuri de mituri, legende, povestiri și basme primitive, ne dăm seama că indiferent de faptul că sînt epic pur sau întreșute cu cîntece și pantomime, esența narației sau părților narative se identifică cu imaginarea unor raporturi familiale sau gentilece, cu proiectarea acestor raporturi asupra regnului vegetal, animal sau celest.

Este greu, dacă nu imposibil, de dissociat epicul de etiologic, în această formă spirituală primitivă. S-ar putea spune mai curînd că privit dintr-un unghi de vedere — mitul își relevă fațeta ideologică, din alt unghi de vedere — fațeta epică, narațiivă. Pentru că este, cred, cu neputință de explicat apariția narației fără *nevoia* explicației, după cum explicația nu s-a putut cristaliza decît pe cale narațiivă.

Mit și rit. Problema anteriorității mitului sau ritului interesează cînd studiem raportul dintre momentul gno-seologic și momentul magico-religios în mit, dar și atunci cînd vrem să luminăm rolul narației sau funcția estetică a mitului. În primul caz, am putea să pătrundem cît mai adînc în geneza mitului, surprinzîndu-l în dubla lui funcție de cunoaștere și compensare sau întrepătrunderea dintre funcția lui gno-seologică și cea magic-religioasă.

De data aceasta, trebuie să insistăm asupra rostului pe care îl are narația mitică. Unii autori vorbesc deschis despre anterioritatea mitului asupra ritului, subliniind faptul că narația mitică a *precedat* ritul propriu zis. Mi se pare demnă de luat în considerare explicația lui Gennep, care are totodată caracterul unei mărturii și capătă prin aceasta o valoare deosebită, o expresie a obiectivității: „Odi-nioară, în legătură cu aceste teorii, am considerat această chestiune ca fiind superfluă și insolubilă. Pe nedrept. Căci este evident că, pentru ca o reprezentare dramatică să poată avea loc, trebuie ca mai înainte să fi fost alcătuit scenariul. Am demonstrat că scenariile australiene sînt fă-

cute de către indivizi, care sînt cunoscuți. Aceeași demonstrație este valabilă și pentru alți semicivilizați.

Din clipa în care elementele unui scenariu au fost combinate în mintea celui care le-a născocit — cu excepția cazului cînd personajul care va apare în scenă este unul singur și este totodată actorul scenariului său — trebuie neapărat ca el să-l comunice prin cuvinte, pentru ca să-l facă să fie acceptat sau pentru ca să-l explice celor care sînt „directori de ceremonie”, ca șefi ai grupului totemic, poeți ai zeului etc. Astfel, narația este în chip necesar anterioară actului.“³⁾

Geneza epicului în mit. După cum s-a văzut, necesitatea fictivă a magiei este resimțită atît de puternic încît primitivii caută să o satisfacă prin cele mai felurite mijloace. Era firesc ca și cuvîntul să capete, odată cu funcția lui comunicativă, gnoseologică, și o funcție magică, era firesc ca incantația, vraja, cîntecul, reprezentarea dramatică, în sfîrșit mitul și chiar povestirea, să slujească, dar numai în anume împrejurări și în anume chipuri, magiei și religiei. Ceremoniile magico-religioase, începînd cu cele ale australienilor pînă la cele ale polinezienilor, cuprind fragmente narative.

Printre formulele magice, mitul este acela care a trebuit să apeleze la forma narativă, pentru că nu s-a redus la un imperativ sau la un blestem magic, nici nu s-a mărginit la reprezentarea vizuală, plastică sau sonoră. Mitul a apărut ca formă genuină a *istoriei*. Dar nu numai a zeilor — cum susțin unii interpreți dominați de faptele și preocupările istoriei religiei — ci și a animalelor, plantelor, instituțiilor ca atare. Cu alte cuvinte, mitul este o formă „istorică” de explicare, de fapt, de narare, a chipului în care a *devenit* natura, societatea și lumea supranaturală a zeilor și demonilor.

Miturile se referă uneori, dar rar, și la fapte reale sau evenimente istorice (vezi mai jos), dar în primul rînd ele relatează o *istorie imaginară*. Aceasta se desfășoară în tablouri mîmice, dansante sau secvențe epice. Dacă statuia sau masca evocă un instantaneu avînd valoare de esențialitate, mitul sau reprezentarea dramatică au nevoie de un șir de episoade

care trebuie înlănțuite „logic”, în așa chip încît să facă legătura între un fenomen natural sau social (dar ambele reale) și isprăvile unui strămoș animal sau semianimal.

Așa de pildă, indienii hupe din California povesteau cum a prins pentru întia oară somon strămoșul sau croul lor cultural. Mitul era povestit de o familie anume, care îl păstra din generație în generație. Dar mitul era povestit spre binele obștesc, în vederea menținerii somonului și a capacității pescuirii lui.

În Noua Guinee recitarea mitului primului scalp juca un rol însemnat, deoarece în concepția băștinașilor, tăierea capului unui dușman și aducerea lui acasă, *dar cu condiția de a se cunoaște numele dușmanului*, era strict necesară pentru a da acest nume unui nou născut. La Marind-anim există un proverb: Otiv pa-igis, otiv hona-hon“. („Multe nume de la capete vîinate — mulți copii“).

Cine aduce o țeastă fără numele dușmanului nu poate da nici un nume copilului.

Un mit marind-anim cules de Hans Nevermann, povestește cum demonul („dema“) Dvoahib a săvîrșit primul scalp:

„Lui Dvoahib îi plăcea să ucidă. El nu omora numai porci, ci el a fost și cel dinții care a mers pînă la fluvial Digul, pentru ca să taie capetele celor de acolo. El a nesocotit chipul cum trebuie trasă pielea de pe cap și cum trebuie afumată, pentru ca apoi să fie pusă din nou pe țeastă curățată și să poată fi adusă ca un trofeu în casa bărbaților. El i-a îndemnat pe însoțitorii săi la vînătoarea de capete, în primul rînd pe Mahu, demonul cîinilor, să țină minte numele celor ucși pentru ca să poată da aceste nume propriilor copii“.⁴⁾

Mitul ca narație a apărut deci într-un context dramatic, scenic și abia tîrziu s-a putut desprinde ca formă de sine stătătoare, care apoi, adesea, desacralizată, s-a transformat în povestire și basm. Încă la grecii antici, cu prilejul sărbătoririi Panateneelor, recitarea imnurilor și poemelor homerice era încă un episod ritual, dar care nu mai era însoțit de o reprezentare dramatică. În evul mediu însă,

narația tinde iar să se asocieze indisolubil cu reprezentarea dramatică (misterele, „pasiunile“).

Disocierea momentului epic s-a făcut în condițiile dezvoltării conștiinței artistice, a nevoilor de diferențiere, adică de varietate a gustului etc. În evul mediu însă, intensitatea conștiinței religioase a împins spre revenirea la formele sincretice ale misterele și patimilor simultan jucate și povestite.

În reprezentarea mitică primitivă — fenomen spiritual-artistice complex — recitarea mitului era totuși încredințată unor persoane anume, ceea ce a pregătit calea formării unor profesioniști, aleși dintre oameni înzestrați cu o bună memorie.

„Criteriul net de diferențiere a principalelor genuri este modul de prezentare a omului — obiect major al artei. După cum faptele omului sînt narate sau reprezentate în acțiune, ori după cum domină comunicarea directă a impresiilor și sentimentelor, se nasc genurile fundamentale — epic, dramatic și liric“⁵⁾

În mit, prezentarea omului este adesea indirectă, dar la nivel epic (fără să uităm faza de nediferențiere între epic, liric și dramatic). Mitul îl înfățișează în chip indirect pe om, cînd înfățișarea strămoșului mitic este semi-animală sau direct, cînd eroul cultural are înfățișare umană.

A doua condiție definitorie a epicului este obiectivitatea și faptul că „acțiunea se desfășoară sub acțiunea conjugată a logicii personajului și a evenimentelor externe, neprevăzute“ (ib.).

În felul lui, mitul are obiectivitate, este conceput ca obiectiv. Nenumărați etnografi, folcloriști și diverși interpreți ai mitului, converg în afirmația că mitul este o povestire „adevărată“. După cum observă Etiemble, n-are importanță faptul că noi considerăm fals ceea ce primitivii consideră adevărat sau sacru, în timp ce povestirile pe care ei le consideră „false“, făurite doar pentru desfătare, ne apar nouă ca adevărate, fiindcă au o puternică vină realistă (basmul „nuvelistic“).

Nu trebuie să uităm însă faptul că miturile n-au numai o tematică fictivă și pe care numai primitivii le

consideră „adevărate“. Există multe mituri al căror nucleu este la fel de adevărat sau obiectiv atît pentru primitivi, cît și pentru noi: miturile animaliere, miturile cu sîmbure geografic, istoric, generate de un eveniment determinat. Se poate afirma că aici începem a avea de-a face cu legende.

Folcloriștii recunosc însă înăuntrul legendelor o categorie aparte — legendele mitice. Deosebirea reală dintre mit și legendă o facem doar noi... Pentru populațiile primitive, mai tîrziu în plin ev-mediu ba chiar și în istoria modernă — granița dintre mit și legendă este fluentă. Concluzia care se poate trage din această situație este că atitudinea creatoare față de tema mitică (sau a legendei) cît și atitudinea auditoriului — este tipică: se consideră că mitul redă *cu cea mai mare veridicitate* cele petrecute în timpul mitic sau timpul originar. Această veridicitate sau obiectivitate este concepută ca indiscutabilă, deoarece de reiterarea absolut exactă a mitului depinde viața tribului și se acordă o deosebită grijă, o chinuitoare meticulozitate în predarea și respectiv învățarea miturilor, cel mai adesea cu prelejul inițierii adolescenților.

În acest sens mitul nu implică — în cosmosul primitiv — nici un pic de fantezie, ficțiune, arbitrar. Mitul este făurit la modul epic, ca expresie necesară a obiectivității, a narării unor fapte petrecute aidoma, la care ar fi asistat primii oameni — de fapt strămoșii tribului.

Și miturile animaliere se prezintă ca mituri despre origini sau mituri originare. Dar aici te izbește caracterul superflu al integrării originii animalului în timpurile mitice. Pentru că de obicei miturile despre animale și plante, istorisesc cum au fost create sau cum au căpătat anume caracteristici cangurul, broasca țestoasă, ursul, păsările etc. Nu se vede ce *efect* magic ar fi avut de așteptat primitivii din nararea miturilor cu privire la caracteristicile animaliere sau vegetale. Aceste mituri, ca și povestirile cu animale, relevă desigur o necesitate: nevoia de a cunoaște sau reaminti obiecturile animalelor, lucru deosebit de important pentru vînători. Dar în miturile animaliere această necesitate nu mai este de ordin magic. Animalele

deci nu apar ca animale mitice — în sens de supranaturale, fabuloase — nici nararea, acestui tip de mituri nu are efecte magice. Cunoaşterea particularităţilor animalelor este de ordin *real-practic* iar nu fictiv-practic.

Aceste mituri animaliere pure nu se confundă cu acele totemice, care sînt şi ele animaliere, dar prin înfăţişarea semianimală a strămoşului totem, iar nu prin sensul şi ţinta lor.

Ceea ce vrem să subliniem este faptul că miturile etiologice-animaliere sau vegetale — care i-au frapat încă mai de mult pe Andrew Lang şi A. van Gennep — au determinat şi ele obiectivitatea naraţiei. Dar o obiectivitate de sursă reală — născută din *observaţie* şi *descriere* — iar nu din nevoia afectivă de a imagina isprăvile primordiale ale strămoşului semi-divin, ale demonilor (dema) sau zeităţilor.

Trebuie reţinută această situaţie contradictorie pe planul creaţiei mitico-literare, care reflectă sau prelungeşte în sfera estetică, situaţia umană ambivalentă a omului faţă de animal: considerarea animalului ca superior omului în miturile despre origini — ceea ce nu reprezintă pentru noi obiectivitatea epică şi observarea şi descrierea lucidă, cu adevărat obiectivă, în miturile şi legendele etiologice.

În primul caz, zoomorfismul a alterat obiectivitatea: animalul nu este înfăţişat ca animal, ci ca om. În al doilea caz, miturile şi legendele îl pun pe animal să acţioneze ca un pur erou animal, în mediul lui, cu obiceiurile lui, cu „logica” lui.

În Australia găsim mituri despre emu, cangur, broasca ţestoasă, cocostîrc, urs.

Acest epic zoomorf este tipic pentru Australia. Comparînd, în cadrul mitologiei oceanice tematica mitologiei melanesiene, micronesiene, polinesiene cu cea australiană, Dixon arată că mitologia animalieră este „tot atît de tipică în întregime pentru Australia, pe cît este Maui pentru Polinesia, fratele înţelept şi cel nebun pentru Melanesia sau povestirile cu trikster pentru Indonezia.”⁹⁾

Tindale (1946) deosebeşte patru straturi de mituri: 1) referitoare la vînătoare şi culesul hranei în sudul

Australiei şi Tasmania; 2) mituri despre un erou cultural uman incluzînd miturile despre Balame şi Wati Kutjara (în sudul Australiei) şi care fac tranziţia spre 3) mituri cu strămoşi totemici, avînd de fapt mituri vegetale şi animale (în centru, Nord şi Nord-west); 4) mituri papuase difuzate în peninsula Capului York.⁷⁾

Miturile cu eroi culturali şi strămoşi totemici — fie aceştia semiumani sau chiar oameni — au constituit un alt izvor al epicului.

În timp ce mitologia australiană presupune universul ca *dat* (Dixon) lipsind astfel miturile cosmogonice, miturile cu strămoşi totemici şi eroi culturali au trebuit să rezolve o altă problemă: să „explice”, de fapt să povestească cum a fost creat ţinutul — inclusiv stîncile, lacurile, flora, fauna, cum au apărut oamenii (de fapt tribul respectiv), bărbatul şi femeia etc. În astfel de cazuri, mintea primitivului a trebuit să conceapă *două* perioade, — mitică şi actuală — şi să creieze *legătura epică* între ele. În această *legătură epică* se desluşeste rolul fanteziei, dar şi al reflectării unor fapte reale din viaţa triburilor nomade. Aşa de pildă mitul tribului Evahlayi povesteşte cum emuul, cerîndu-se şi bătîndu-se cu soţul său acesta s-a repezit la cuibul emuului, a luat unul din ouăle cele mai mari şi l-a aruncat în cer. Oul s-a lovit de o grămadă de lemne şi a luat foc; astfel a apărut soarele. Într-un astfel de mit domină evident fantezia, cu excepţia episodului certe şi luptei. Dar cînd miturile despre strămoşii totemici, cunoscute mai ales în centrul, Nordul şi Nord-vestul Australiei, relatează peregrinările strămoşului totemic, întîlnirile şi conflictele lui cu diferite triburi — avem o naraţie realistă a ceea ce constituie evenimente de seamă în viaţa unor triburi nomade.

Sociologia şi estetica mitului. Hegel a dat eposului o definiţie greu de depăşit, deoarece a sesizat esenţialul, specificul acestui gen. El arată totodată că „eposul cere acea unitate nemijlocită dintre simţire şi acţiune, dintre scopurile interne care se realizează şi împrejurările exterioare...”⁸⁾ dar stipula că această unitate „... în nondiferenţierea ei originară este pre-

zentă numai în prima perioadă a vieții naționale⁹⁾, a istoriei unei națiuni. Fără să pretindă a avea prestigiul compozițional al epopeei, mitul este totuși forma originară a eposului.

Dacă miturile populațiilor care sînt pe cea mai inferioară treaptă a dezvoltării sociale s-ar reduce la *simboluri*, atunci ele n-ar putea figura ca începuturi ale epicului. Atît animalele, strămoșii totemici semi-umani, eroii culturali, cît și demonii sau zeii, ni se înfățișează în mit ca personaje concrete, animate de imbolduri și scopuri. Înălțuite, episoadele mitice ne dau *cicluri* unitare, care nu sînt inferioare din punctul de vedere al compoziției literare, baladelor sau cîntecelor epice din care s-au constituit epopeele.

Mitul înfățișează *acțiunea* — și aceasta-i suficient pentru a ruina, din punct de vedere estetic, interpretarea simbolistă a mitologiei.

Mitul, mai ales cînd narcează isprăvile strămoșului mitic sau ale eroului civilizator, înfățișează *caractere*. După cum sublinia Georges Dumézil, referindu-se la mitologia indo-germană, „un zeu nu se reduce nici la „funcție“ nici la o „situație“. Căci fiecare funcție sau situație implică un *caracter*, o atitudine spirituală ideală, pe care zeul o reprezintă întrupînd-o¹⁰⁾.

Această caracterizare importantă este valabilă și pentru mitologii generate în societățile mai puțin avansate. Este adevărat că *varietatea* caracterelor este mai redusă, uneori accentuîndu-se dualismul (Melanesia: fratele înțelept și cel nebun, caracterul ambivalent creator-binevoitor și totodată hîtru-răutăcios al tricksterului american, african, etc.).

Mit, legendă și basm. Distincțiile subtile pe care le fac astăzi folcloriștii între mit, legendă și basm își au importanța lor teoretică pentru lămurirea sensurilor mitului. Jan de Vries arată că cei care s-au ocupat de, deosebirile dintre cele trei specii folclorice, au observat, în cele din urmă, că „...aceleași motive apar în mituri, legende eroice și basme¹¹⁾. După părerea justificată a lui de Vries, motivele în sine n-ar dovedi prea mult, deoarece ele trebuie socotite ca niște piese utilizabile pentru scopuri diferite. De aceea, problema esențială, i

se pare a fi aceea a deosebirilor dintre aceste specii. Este mai puțin important să descoperim de unde se trage un motiv, cît chipul în care el este integrat în mit, basm sau legendă eroică.

În cursul analizei comparative pe care o întreprinde, învățatul olandez ajunge la cîteva rezultate sugestive. El arată de pildă că în toate aceste trei specii apare ca moment central lupta cu monstrul. Adesea, acest monstru simbolizează *haosul*. Zeul babilonian Marduk trebuie să lupte cu Tiamat, zeul egiptean Ra cu șarpele Apep, iar Apollo cu șarpele Python, în timp ce asii scandinavici luptă cu lupul Fenrir. Ar fi o greșeală să ne gîndim la „influențe“, căci „aici avem în față un mit străvechi-uman, prin care sînt opuși haosul și cosmosul¹²⁾. Primul act creator al zeului, în aceste mituri, este de a învinge monstrul haos. Semnificativ este faptul că monstrul nu este întotdeauna definitiv învins și ucis, ci doar temporar învins. (În culturile arhaice, după cum vom vedea mai departe, ne izbește intuiția profundă a *permanenței nonvalorii*).

Pe plan magic, convingerea despre necesitatea unei intervenții ritmice în restabilirea și revigorarea naturii a dus la complexul de mituri și ritmuri ale „reînnoirii“ anului; aceste mituri și rituri cu caracter agrar, au fost preluate în Orientul apropiat¹³⁾.

Concluzia lui Jan de Vries că orice luptă cu monstrul trebuie corelată antitezei „haos-cosmos“ — nu poate fi însă acceptată. Experiența de viață a omului primitiv — la care însuși de Vries se referă atunci cînd respinge interpretarea psihanalitică — este mai bogată decît spectacolul pe care îl oferă natura. Axiologia originară a umanității are un orizont care depășește naturismul. După cum vom vedea, experiența *socială* și *umană* adăugate la aceea a naturii, alcătuiesc împreună un triplu plan de cunoaștere și valorizare.

Prețioasă este însă observația că lupta cu monstrul nu trebuie considerată ca un motiv mitic care a nimerit în legenda eroică, într-o anumită fază a dezvoltării ei. Dimpotrivă: motivul ca atare poate fi considerat tot atît de valabil ca eroic, după cum este

mitic sau de basm. „Într-un anume sens o viață de erou este o viață divină“. Se poate vorbi, sub acest aspect, împreună cu Eliade și Lord Raglan, despre o modelare după un arhetip sau model al eroului („hero pattern“). Acest model eroic se regăsește aproape în toate legendele eroice: o tinerețe primăjduită, aventura sau lupta cu monstrul, dobândirea unei fete, dobândirea unui regat etc. Legendele despre Perseu și Siegfried, mitul lui Hercule, al lui Zeus, sau al lui Marduk au trăsături comune. „Adesea este greu să decizi dacă o legendă eroică are ca obiect o figură istorică eroizată sau dacă ea este un mit laicizat. Pentru cazul din urmă tradiția greacă ne oferă mai multe pilde“¹⁴⁾, — mai ales legenda argonauților. Charles Aultrant a insistat în mod deosebit asupra aspectului mitic al legendelor eroice.

La fel se pot desprinde trăsăturile comune, schemele paralele dintre mit și basm. În ciuda aparentei fantezii nelimitate, basmul are și el o anumită structură, care coincide, în liniile ei esențiale, cu cele ale mitului și legendelor eroice.

Oprindu-se asupra legăturilor dintre mit și basm, Jan de Vries pune o întrebare, deosebit de semnificativă pentru noi: „Cine ar putea să determine întrucât o povestire culeasă de la o populație primitivă este mit sau numai joc al fanteziei? Însuși faptul că aceste „mituri-povești“¹⁵⁾ pot fi povestite numai în anumite împrejurări, ar trebui să ne ferească să le desprindem de o anumită bază culturală“¹⁶⁾.

Concluzia lui Jan de Vries, care se înflănește în acest punct cu constatările lui Stith Thompson, este că *nu se poate stabili* o graniță fixă între mit și basm și că cel mai verosimil

este să considerăm *mitul ca anterior basmului*.

În evoluția lui, mitul a fost desacralizat, a suferit presiunea vieții sociale. Basmul are același conținut, aceleași elemente ca și mitul, „dar arată o desprindere radicală de lumea numinosului“¹⁷⁾.

Jan de Vries caracterizează mitul ca expresie a gravității, ca „răspuns la problematica existenței“ — definiție deosebit de pătrunzătoare, a cărei importanță am menționat-o (Cap. 2), dar care ni se pare că oferă mai largi perspective de interpretare a mitului ca fenomen cultural, Legenda, „*saga*“ — îi apare lui Vries ca încarnare a tragicului, — eroul sagăi sfârșește întotdeauna tragic, în timp ce basmul isbește prin optimismul lui, prin clasicul „happy end“.

1) Fragment dintr-o lucrare cu tema: „Mit și cultură“

2) A. van Gennep, *Le formation des légendes*, Paris, 1920, p. 72.

3) A. von Gennep op. cit., p. 116—117.

4) Papua-Dichtung, Eisenach, 1957, p. 50.

5) S. Iosifescu, *Teoria literaturii*, Editura didactică, București, 1967, p. 74.

6) R. B. Dixon, *Oceanic Mythology*, p. 288.

7) Katherine Luomala în *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*.

8) G. F. Hegel, *Aesthetik, Aufbau-Verlag*, Berlin, 1955 p. 942.

9) *Ib.*

10) Jan de Vries, op. cit. p. 360.

11) Op. cit., p. 159.

12) Cf. mai sus, *Sociologia și antropologia mitului*.

13) *ibid.*

14) Op. cit., p. 165.

15) *Mytemnärchen*, concept hibrid pe care Jan de Vries îl respinge.

16) Op. cit., p. 169.

17) Op. cit., p. 177.

ion banu

figura grafică și abstracția filozofică

I

Tema cuprinsă în paginile de față se încadrează în vasta problemă a constituirii — la începuturile istoriei filozofiei — a abstracțiilor și sintezelor filozofice și a exprimării lor în categorii. Progresul instrumentelor de exprimare este, cum se știe, atât produs al creșterii capacității de abstractizare-sintetizare, cât și cauză, motor al unei vârste superioare în procesul de maturizare a acestei capacități.

Este cunoscut rolul pe care, la începuturile gândirii filozofice, îl îndeplinesc metaforele și simbolurile poetice de a reda abstracții filozofice, într-o fază în care filozofia, aflată încă în stadiul primar al universalului abstract, nu are încă un limbaj conceptual propriu, specific, altfel spus un limbaj categorial. Primii filozofi greci au fost poeți, nu doar spre a satisface aviditatea de frumos a elinilor, dar în primul rând — utilizând aptitudinea metaforei poetice, împreună cu aceea a frumosului izvorât din ea, de a face mai transparent logic — spre a-și împlini idealul de afirmare filozofică.

Dacă, în raport cu exprimarea categorială, cea metaforico-simbolică e mai puțin precisă, ea este dintr-un anumit unghi de vedere superioară: este un mijloc de comunicare filozofică nu doar între filozofi, ci și de la filozofi la numeroșii nefilozofi.

Toate acestea se cunosc. Mai puțin cunoscut însă este rolul analog îndeplinit în istoria incipientă a filozofiei de *figurile grafice* (geometrice).

Aceste figuri redau și ele, ca și cuvântul poetic, metafore și simboluri, dar e vorba de metafore și simboluri *grafice*, a căror capacitate de cuprindere e adesea sensibil superioară metaforelor și simbolurilor poetice.

Pentru lămurire, ne oprim asupra unui moment dintr-o fază inițială, de asemenea universal-abstractă, a istoriei filozofiei chineze antice. Avem în vedere funcția unor înregistrări grafice, geometrice, de a reda abstracții filozofice, spre deosebire deci de ideogramele curente, capabile și ele să redea abstracții dar ale gândirii comune. Pentru mai multă precizie, un prim exemplu:

În tratatul de matematică *Djou-pei-suan dzing*, anterior secolului VIII î. e. n. întâlnim următoarele: „Figura pătrată corespunde pământului. Figura rotundă, adică cercul, corespunde cerului... Calculele figurii pătrate sînt baza (calculelor referitoare la cer). Din pătrat provine cercul... Cine știe pământul are cunoaștere; cine știe cerul are suprema cunoaștere“¹⁾. Să privim

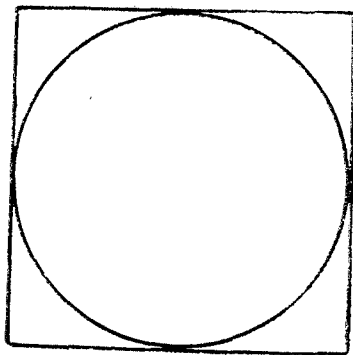


figura 1 în lumina textului, spre a surprinde momentul în care începe să se contureze meditația filozofică, dincolo de semnificația pictografică și de cea ideografică. Stadiul pictografic constă în reprezentarea pământului și cerului prin pătrat, respectiv prin cerc înscris²⁾. Ea nu are firește nimic filozofic. Stadiul ideografic se conturează atunci când înscrierea cercului în pătrat îndeplinește serviciul de a reda printr-o metaforă grafică dependența cerului de pământ. („Din pătrat provine cercul“). Sensul filozofic începe atunci când unii folosesc graficul spre a exprima — cum rezultă din ansamblul paragrafului citat — ideea în virtutea căreia știința superioară a celor cerești se întemeiază pe știința inferioară a celor pămîntești. În acest caz

părăsim oarecum câmpul metaforei spre a pași în acela al simbolului pur. Aici, vădit, ideograma se arată susceptibilă de a fi utilizată, am zice, ca o „categoriogramă“.

Facem diferența între o figură care redă un obiect al lumii înconjurătoare, ales spre a exprima metaforic un raport filozofic (de pildă, un desen care, într-un text heraclitic, ar înfățișa arcul cu săgeată, pomenite de filozof) și o figură care folosește semne cărora nu le corespund obiecte din mediul ambiant. În primul caz semnificația filozofică este legată de funcționarea arcului și săgeții, metafora este deci atașată obiectului reprezentat. Faptul că obiectul e produs grafic, e accidental, e indiferent, căci datorită desenului nu se adaugă o semnificație filozofică în plus.

Altfel se prezintă celălalt caz, al simbolului (convențional). Exemplificăm prin reprezentarea grafică, pur simbolică, a acelor cunoscute noțiuni filozofice inițiale chineze, *iang* și *in*, reprezentări ce apar în cartea *I dzing*, anterioară veacului VII, î. e. n. anume: — linia *continuuă*, pentru *iang* adică pentru afirmație sau pozitiv și — linia *dis-continuuă* pentru *in* adică pentru negație sau negativ. Dis-continuuul logic este alterul continuului logic, după cum negativul e alterul pozitivului, iar semnul liniar cu întrerupere, alterul celui fără întrerupere. Iată categorii filozofice simple exprimate prin simbol grafic. În acest caz, semnificația filozofică e atașată în mod nemijlocit desenului, iar nu vreunui obiect reprezentat în desen.

Tocmai această clasă de desene — și în special cele geometrice — ne preocupă în paginile de față.

II.

Spunînd aceasta simțim însă nevoia să ne oprim puțin la chestiunea scrierii ideografice, deoarece pe această cale ne vom da mai bine seama de serviciile pe care ni le poate face grafismul în genere. Faptul că întîlnim simboluri grafice avînd semnificația unor abstracții filozofice, tocmai în cultura chineză care folosește scrierea ideografică ni se pare semnificativ.

Grafica filozofică ne apare ca o dezvoltare firească a funcțiilor scrierii ideografice. Subliniem aceasta deoarece foarte adesea scrierea ideografică a fost pe nedrept apreciată ca inferioară celei alfabetice sub raportul capacității ei de a stimula avîntul minții spre abstracții filozofice. Relativ recent această părere apare și la apreciatul autor marxist francez J. J. Goblot care e convins că, în timp ce ideograma e legată de concret, doar scrierea alfabetică reușește să se desfacă de concret³.

Exprimîndu-ne dezacordul cu această opinie, invocăm un argument empiric: însuși filozofia chineză, și unul logic, precum urmează:

Credem că ambele scrieri, cea alfabetică și cea ideografică au, în această privință, însușiri *egale*, dar că acționează în moduri deosebite.

Este adevărat că doar atunci poate o scriere să favorizeze ființarea și jocul sprinten al abstracției cînd semnele grafice devin convenționale, cînd, altfel, spus, se desfac de concret. Numai că această condiție a fost îndeplinită și de scrierea alfabetică și de scrierea ideografică. Cea alfabetică a îndeplinit condiția prin însușirea literelor — descinse de altfel și ele tot din vechi pictograme — de a ajunge să aibă o natură pe de-a întregul neutră în raport cu înfățișarea lucrurilor — cu derutanta lor multitudine de imagini individuale. Ele se liberează astfel de orice servituți calitative. Prin detașarea lor totală de imaginea sensorială a lucrurilor ele pot deschide drumul detașării rațiunii de fenomenalitate, deci drumul pătrunderii ei în esențialitate, în vederea săvîrșirii operei ei de abstractizare și sintetizare conceptuală.

Ideograma îngăduie același rezultat, pe altă cale, anume prin caracterul ei nu oarecare, ci simplificator, și anume simplificator într-un anumit sens. Să începem prin a privi unul din semnele grafice mai vechi chineze pentru ideea: lemn: 木. Semnul vizează copacii; făcînd abstracție de varietatea individualului și accidentalului, semnul redă ceea ce e comun tuturor copacilor sub aspect figurativ, vizual. Firește, comunul fenomenal e departe de a se confunda cu generalul esențial dar, întocmai ca și generalul esen-

tei, comunul fenomenal neglijează și depășește variabilul senzorial, accidental, abstrage principalul, simplifică, și prin aceasta liberează accesul către esență — de asemenea simplă și comună — obiect al abstractizării și sintezei conceptuale. În cursul evoluției lor istorice, ideogramele au pierdut treptat dar integral asemănarea figurată cu lucrurile semnificate. Ele au rămas însă simboluri grafice corespunzând faptului că cea mai pregnantă latură a fenomenalității este cea vizuală (Pretutindeni, primii filozofi socotesc văzul ca primul dintre simțuri, primul în raport cu care încep să dezbătă chestiunea autenticității sau neautenticității cognitive a sensibilității). Iată, dar, în această nouă fază, ideograma parcă instruindu-ne: dacă vrei să prospectați generalul, esența (obiect al abstracției) de dincolo de înfățișarea lucrului, de fenomenalitatea vizată de caracterul meu grafic, atunci străbateți pînă la capăt fenomenul și lăsați-l negreșit în urmă, de-a lungul mișcării prospective!

Cu cît va face omul mai multă „instrucție” de familiarizare cu acest procedeu, cu atît va putea el mai comod da curs necesității de a exprima grafic idei care, în cele din urmă, nu mai ating deloc obiecte, deloc vreo fenomenalitate vizuală. Ajungem la ideograma „pură”, cea mai evoluată. Mai este oare nevoie de subliniat faptul că drumul astfel schițat a fost chiar drumul spre abstracție, ba chiar spre abstracția filozofică?

Mai e ceva. Esența este, obiectiv vorbind, dată instantaneu în substratul individualului, cu toate notele ei infinite. Vorbirea și scrierea alfabetică sînt însă discursive, ele nu pot să se exprime despre esență decît desfășurîndu-se în timp, deteriorînd astfel caracterul instantaneu al esenței. Fraza filozofică verbală sau scrisă „greu de înțeles” e tocmai aceea care face mai mari eforturi de a contracara această deteriorare. Reprezentarea grafică este însă, pentru privitor, instantanee, ca și esența; prin contiguitatea liniilor, prin modul în care sînt asociate sau disociate, prin chemarea reciprocă și contrastul dintre lumini și umbre, raporturile proprii esenței pot fi transpuse grafic păstrîndu-li-se concomitența. *Tsong Ping*, pictor și teoretician

din secolul IV, e. n. invoca analogia dintre surprinderea instantanee a esenței cu ajutorul forme plastice și surprinderea instantanee, altfel spus intuitivă, a lui dao.

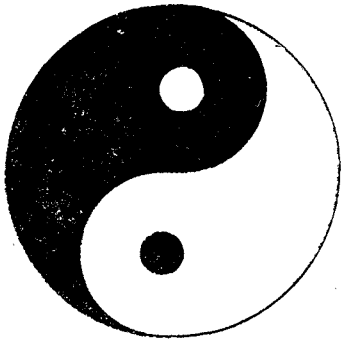
Cele de mai sus vorbesc despre virtuțile grafismului. Despre păcatele lui în raport cu limbajul, cu discursivitatea, va fi vorba de asemenea, dar nu ele interesează acum.

Însușiri și evoluții similare cu cele ale ideogramelor au avut și cuneiformele, precum și hieroglifele. Dacă totuși popoarele care au folosit fie scrierea alfabetică, fie scrieri hieroglifice, cuneiforme sau ideografice au cunoscut dezvoltări cu totul inegale ale gândirii filozofice, înseamnă că, din motive complexe, sociale, istorice și gnoseologice străine de cele privitoare la scriere, ele au fost departe de a utiliza în mod egal posibilitățile „filozofice” pe care diversele scrieri le ofereau. Privitor la potențele filozofice ale scrierii alfabetice: fenicienii, creatorii ei, au avut, în istoria filozofiei un rol neglijabil.

În cazul Chinei se constată că posibilitățile „filozofice” ale scrierii ideografice au fost rodnic folosite. Poate că la chinezi, în procesul de constituire a gândirii filozofice și a mijloacelor de exprimare a acesteia, rolul favorizant jucat de reprezentările grafice simple sau complexe a fost înlesnit de înrudirea lor cu ideogramele.

III.

Cu aceasta am revenit în centrul temei noastre. Am prezentat în altă parte variate cazuri de simboluri grafice cu caracter geometric care, în vechea Chină, erau folosite spre a exprima abstracții filozofice. Așa, am reprodus cele opt trigrame care, în cartea I dzing redau cele presupuse opt forțe-substanțe ale naturii, considerate a constitui esența actuală a lucrurilor din univers. Am reprodus desenele geometrice complexe, numite al Fluviului Galben și al Fluviului Lao, simbolizînd grafic întreg conținutul filozofic al textului Hong-fan din cartea Șu dzing. Spre a nu lăsa dearticulată prezenta expunere, ne permitem ca, din cele prezentate anterior să repetăm cele spuse referitor la simbolul grafic reprodus alăturat (fig. 2).



Urmînd indicațiile vechilor comentatori chinezi (redate de L. Wieger⁴ și R. Wilhelm⁵), sensul figurii apare a fi următorul: partea colorată în negru a cercului reprezintă pe *in*, iar cea albă pe *iang*, deoarece negativul e întunecos iar pozitivul e luminos; în momentul în care o parte e la apogeu (partea umflată), cealaltă e la limita ei inferioară, dar începe totodată să i se substituie, pe nesimțite (partea subțiată). Fiecare poartă în sine germenele celeilalte (reprezentate prin punctul de culoare opusă). Cercul este însă, cum rezultă din hexagrama 28 a lui *I dzing*, *tai-ți* sau Universul, dedublat, după cum se vede, în contrariile *iang-in*. Cercul adică *Tot*-ul se rotește la infinit. Aici comentatorii se opresc, dar ceea ce ne-au spus ei, ceea ce ne spune însuși desenul, ne permit să precizăm mai departe semnificațiile lui.

Constatăm că punctul de plecare îl constituie reprezentarea universului ca dedublat în entități contrare. Rotirea cercului redă trecerea fără sfârșit a unei entități în contrariul ei. Această trecere e concepută dialectic. Una din entități, să spunem cea albă, crește. Ea nu părăsește terenul decât după ce a atins maxima dezvoltare (umflătura); altfel spus, ceea ce se dezvoltă nu pierе înainte de a fi epuizat întreaga capacitate de dezvoltare de care dispune. Dar apropierea de momentul culminant e apropierea de momentul declinului. Aceasta se redă prin apariția, mai întâi ca și nesimțită, a firului de culoare neagră în substratul umflăturii albe, maxime. Firul crește

iar entitatea albă, dezvoltîndu-se pînă la limită, va trece în contrariul ei — negrul. Dar evoluția unei entități, generînd noi valori, nu poate să nu genereze și valori contrare ei înșiși; convertirea ei în contrariul, în *alter* ei, nu s-a putea produce dacă ceva din acest *alter* nu ar fi apărut în prealabil în simlul entității anterioare; e punctul negru, apărut în miezul umflăturii albe, ca germen al viitoarei dezvoltări a negrului⁶. Extrema afirmare duce la negare, culminarea, la prăbușire.

IV.

Convingerea asupra îndreptățirii celor susținute pînă acum se întemeiază și pe faptul că în viața intelectuală chineză veche tema capacității figurii geometrice de a desvălui esențe ale realității, nu e un act mental izolat ci este un caz particular al unei atitudini cu caracter mai general: avem în vedere figurativul în genere. Ni se pare că figurile geometrice sînt chemate de vechii chinezi să joace un rol raportat la esențe pentru că reprezentările figurative în genere sînt socotite susceptibile să joace un atare rol, geometricul nefiind decât o specie a genului figurativului. Dacă și alte specii ale genului *figură* vor apărea înaintea noastră cu atribute similare, atunci argumentarea va fi și mai concludentă.

Celelalte specii la care ne referim sînt arta plastică și horticultura. O vechi credință chineză, de proveniență neîndoielnic magică, afirmă capacitatea imaginii plastice de a reda esența tainică a lucrului reprodus în opera de artă. Pictorul peisagist daoist *Tsong Ping* (373—443), e. n. dă, mult mai tîrziu, expresie teoretică acestei vechi convingeri, scriind că după cum înțeleptul se îndreaptă spre *dao* — înțeles aici ca esență ocultă a lucrurilor — prin mîntea sa, tot astfel pictorul obține același rezultat prin „peisaj, prin intermediul formelor plastice ale acestuia”⁷. Tabloul ar avea forța magică de a include într-un cadru de dimensiuni mici imensități ale naturii.

Subliniem: valențele „esențiale” ale picturii sînt multiple. Reproducerea plastică e capabilă nu doar să redea

esența; ea este în stare să asigure pictorului *înfrățirea* cu esența, luarea ei de către pictor în dependență magică. Mai mult: despre pictorul *Wen Tong* (sec. XI. e. n.) se spunea că „atunci când picta bambuși, el pierdea conștiința de sine; el devenea bambus” așa încît tabloul său fremăta de viața bambusului. De astă dată imaginea picturală își împlinea în asemenea măsură funcția de a cuprinde esența, încît făcea pictorului posibilă chiar *trăirea* ei, identificarea cu ea, firește magică. Demnă de reținut este constatarea autoarei franceze Vendier-Nicolas, specialistă în istoria artei chineze: actul de mai sus, deși vehiculat de un impuls mistic, dobîndește prin rezultat un caracter rațional; *trăirea* e un mijloc destinat să stimuleze efortul rațiunii. Rezultatul acestui efort este cunoașterea, prin esența sa, a lucrului⁸.

Legat de toate acestea, iată și rolul unui alt gen de reprezentare figurativă, cea *horticolă*: peticul de grădină, aranjat totodată minuțios și artistic așa încît să reproducă în miniatură un sector al naturii — munți, văi, ape — va îngădui celui ce-l va străbate în timpul plimbării sale să comunice cu însăși esența naturii ce a fost figurată în relieful minuscul al grădinii. Este, notează sinologul Jacques Gernet, același principiu magic „pe care-l regăsim și în pictura peisagiilor”⁹.

V.

Dar toate acestea aparțin magiei. Mentalitatea magică pătrunde speculația plastic-horticolă evocată mai sus. Ba chiar, figurile geometrice care se află în primul plan al investigației întreprinse în aceste pagini sînt *toate* asociate unor îndeletniciri magice. Pe ce se întemeiază dreptul nostru de a afirma că ele includ sarcini filozofice?

Pe faptul că magia este doctrina de ordin mistic ce interpretează fantezist anumite însușiri reale ale figurii geometrice, iar pe noi ne interesează, examinînd figura, însușirile pe care le speculează magia care *reale fiind*, pot avea și altă destinație.

Ne-am întîlnit aici cu una din variatele modalități magice și anume cu aceea care exprimă convingerea magicianului că figura unui obiect este *însuși* obiectul, considerat în natura lui ascunsă; că imitînd sau simbolizînd grafic — prin figuri — obiecte ori fenomene din natură, el ar putea obține comunicarea cu întregul obiect, inclusiv *forța ascunsă* în el, izbutind astfel *să-l ia în stăpînire*. Ca atare utilizează figura imitativă, — geometrică, picturală sau horticolă. Dar să traducem acest limbaj magic în limbaj gnoseologic autentic, înlocuind în frază vocabularul magic cu cel gnoseologic! Obținem enunțuri ca: „fenomenalitatea” (în loc de „figura”) unui obiect exprimă însuși obiectul, esența lui (în loc de „natura lui”) neaparentă, non-fenomenală (în loc de „ascunsă”); sau: „prin latura fenomenală” (în loc de „prin figură”) putem să obținem accesul (în loc de „comunicarea”) către întregul obiect, inclusiv esența lui inaparentă (în loc de „forța lui ascunsă”), putem să ni-l însușim sub raport cognitiv (în loc de „luarea lui în stăpînire”). Cel ce posedă figura poate poseda lucrul, crede magicianul dînd atît figurii, cît și posesiei și lucrului, virtuți magice. Cel ce posedă fenomenul poate poseda esența, va spune filozoful realist și știm bine că nu greșeste.

Lucrul e posibil pentru că magia este o transmutație fantastică denaturantă a unor raporturi reale pe care magicianul nu le cunoaște dar, în felul lui simplist, le intuiește, le ghicește, căci fără știrea lui se întemeiază pe o practică cotidiană care nu e alta decît cea a laicului, chiar cînd e pusă să spună insanități. Practica ne spune tuturor că în lucruri e ceva care transgresează aparența: aparența unui fluture poate fi aidoma cu aceea a unei frunze și totuși...

Magicianul nu face filozofie. Dar magicianul poate merge, fără să știe, către obiectul-esență al filozofiei. Între actul său și acela al primului filozof a trecut mult timp, dar să nu uităm că și între primul act generalizator și conștiința asupra actului de generalizare au trecut milenii.

Am urmărit, semnalînd posibilitatea substituiri, nu să raționalizăm magicul, ci să atragem atenția asupra raportu-

rilor autentice — din obiect și dintre subiect și obiect — care se întrevăd în spatele aserțiunii magice, raporturi care în viziunea magică apar transmutate; să atragem atenția de asemenea asupra serviciilor pe care în anumite condiții le poate aduce constituirii unei gnoseologii autentice, sesizarea fie și magică a acelor raporturi, dacă, firește, sînt „dezghiocate” din învelișul lor magic și analizate în opoziție cu magicul.

Magia, din motivele arătate, utilizează figurile — geometrice, picturale, horticole. Ea are darul de a *semnala* ceva care în lucrul figurat transgresează fenomenalul cerînd adeziunea minții. Prin urmare ea *revendică un efort care*, deși chemat spre fenomenal, cată să-l străbată, care așadar *nu mai este al simțurilor*, ci al gîndirii. Figura — în cazul care ne interesează pe noi, figura geometrică — este întocmită așa încît să exprime metaforic sau simbolic presupuse entități de dincolo de fenomen și este utilizată ca instrument susceptibil să declanșeze contactul dintre intelectul nostru — de dincoace de simțuri — și entitatea aflată dincolo de fenomen, așadar „cugetabilă”, deci analogă cu ceea ce noi numim esență.

Dacă, acum, luăm în considerare, nu caracterul magic al entității semnlate de magician în lucruri și nici motivarea magică a procedurii efectuate de magician, ci *semnalul și procedura*, dacă mai departe constatăm că acestea — semnal și procedură — pot foarte bine, *luate ca atare*, să servească *semnalării esenței* lucrurilor în sens filozofic cum și operațiunii de abstracție-sinteză filozofică, atunci rolul purtător de abstracție filozofică jucat de figurile geometrice utilizate de magicieni devine explicabil.

VI.

Nu spunem că reprezentarea grafică ar putea păși în domeniul conceptului. Între fenomenal, senzorial, figurativ de o parte, esențial și conceptual pe de altă parte deosebiri rămîn calitative. Oricîte virtuți ar avea reprezentarea prin imagini grafice sau verbale de a stimula formarea categoriilor, de a sugera prin simboluri

notele, structura și funcțiile esențiale care-și caută limbaj categorial, totuși, între *figurativ* și *conceptual* e o deosebire polară. În „căutarea” supremului precipitat logic, spiritul are nevoie la începutul carierii lui filozofice de serviciile unui „chip cioplit”, dar cu condiția să renunțe din vreme la aceste servicii¹⁰.

Fără, așadar, să atribuim figurii grafice rol de concept, semnalam virtutea ei de a înlesni conceptualizarea esenței lucrurilor. Ea are o funcție *catalitică*: nu se poate amesteca nici cu esența, nici cu expresia conceptuală a acesteia, dar favorizează stabilirea contactului dintre esență și aparatul intelectual, generator de concept. Figura grafică, spre deosebire de alte componente ale sferei de sensibile din care face parte, are însușirea de a fi omogenă și simplă, de a poseda așadar aceeași însușire care, pe un plan calitativ *altul*, distinge esența de bogăția și eterogenitatea fenomenalității. Aceasta pe plan ontologic. Pe plan gnoseologic: figura grafică are caracter concentrat, selectiv; prin mijloace reduse la schema plastică ea sugerează acel *ceva* despre care autorul ei crede că depășește perceptibilul; ca atare ea posedă o însușire asemănătoare cu aceea a procesului de abstracție-sinteză, care face operă de *selectie* printre datele simțurilor, epurîndu-le de ceea ce este — sub raport esențial — nesemnificativ.

Aceste două însușiri justifică funcția gnoseologică catalitică a figurii geometrice.

VII.

Anumite fapte istorice, unele cu caracter restrîns, altele cu caracter larg, invederează că „fenomenul chinez” de care ne ocupăm în aceste pagini, deși specific prin modalitatea lui de exprimare, este — datorită raporturilor ontologice și gnoseologice cu caracter *universal* ce-i stau la bază — mai puțin „chinez” decît ar putea să pară. Universalul vizat a stîrnit rezonanțe pînă la un punct similare pe variate meridiane filozofice. Avem în vedere spre pildă teoria platonică a figurilor geometrice a cărei expunere, alături de aceea a numerelor, a fost audiată

în Academie de către Aristotel și care rămânând în esență nescrisă s-ar fi pierdut dacă elevul nu s-ar fi ocupat de ea în lucrările sale, dându-i un loc larg în *Metafizica*¹¹.

Apoi: faptul că gânditorul simte la un moment dat nevoia să introducă în textul său filozofic un grafic ilustrativ nu e oare legat de tema noastră? Desigur, pe noi ne interesează exclusiv cazul în care procedura simbolismului grafic *precede* constituirea limbajului categorial, funcționând ca motor al acestei constituirii. În celălalt caz, grafismul *succede* categorialului, făcând doar servicii de comunicare didactică-illustrativă. Totuși, faptul că această a doua utilizare e posibilă, ține de însușirile generale ale grafismului, analizate mai sus.

Cînd, de atîtea ori, ilustrăm verbal în termenii geometriei un principiu de ordinul esenței celei mai profunde, o putem face în virtutea aceluiași însușiri ale figurii geometrice de astă dată *nescrisă* ci *descriasă*. Iată o replică dată poetului Marinetti de către criticul Michel Seuphor. Primul, spre a ilustra principiul luptei neîntrerupte și absolute din lume, evoca ciocnirea reciprocă fără răgaz dintre valurile mării. Seuphor îl întreabă atunci dacă, dincolo de valurile dezlănțuite, nu a privit vreodată linia orizontului care rămîne mereu aceeași, imuabilă, linie care pe el, Seuphor, îl fascinează. Iată, spune el lăsînd să vorbească geometria, „existentul și devenirea aflate unul în prezența celeilalte, integrate în aceeași imagine“¹².

VIII

La cele de mai sus, o restricție¹³: am lăudat instrumentul figural, e timpul să denunțăm grava lui deficiență filozofică. Limbajul filozofic e limbaj categorial, e vorbire, inseparabilă de gândire. Atunci cînd graficul e altceva decît expresia unei categorii (simbolizînd așadar judecăți, raționamente, discursuri filozofice) mai mult decît decît o simplă „categoriogramă“, el devine „flou“, echivoc, susceptibil de sensuri variate. Apoi e static, în timp ce esența e dinamică. Ceea ce cîștigă sub raportul sugestivității și al instantaneității — ultima atît de prețuită mai sus — pierde sub raportul preci-

ziei, al mobilității, dar mai ales sub raportul *relației cu gândirea și vorbirea* care sînt *discursive*. (În această privință, metafora poetică e superioară celei grafice). Discursivitatea gândirii este o servitudine, dar este *unica* ei modalitate. Gîndirea exprimă relații esențiale, or acestea, cu complexitatea, acțiunea reciprocă și dinamismul lor, pot fi redată *doar discursiv*. Cînd figura grafică e altceva decît o „categoriogramă“, își ia angajamente pentru care n-are acoperire: instantaneitatea ei fiind analoagă cu aceea a esenței pare a se erija într-un instrument capabil să exprime integral esența. Dar aceasta este cu neputință, căci esența e infinită, pe cînd graficul, oricît ar fi amănunțit, rămîne finit. Gîndirea-vorbirea nu au nici o obligație în această privință căci, discursive fiind, nu sînt ținute să spună instantaneu „totul“, ci dimpotrivă să nu se epuizeze nicicînd, fiind așadar armonizate cu ineputizarea esenței. Iată că, sub această perspectivă — și în cele din urmă *ea* se impune *exclusiv* — instantaneitatea graficului complex relevat mai sus, apărută mai întîi sub latura ei stenică, ni se arată acum ca o infirmitate.

Esența există, fără ea nu putem filozofa, dar ea nu filozofează. Despre ea, cei ce filozofează sîntem noi. Ea ni se oferă în complexitatea inextricabilă a relațiilor ei, dar numai filozoful e cel ce posedă firul, unicul fir, capabil să conducă prin labirintul acestor relații. Esența e infinită: iată măreția și totodată unilateralitatea ei. E o inaptitudine, căci infinitatea considerată global e inclarificabilă. Gîndirea filozofică îi este superioară fiind *nu doar infinită ci totodată finită și infinită*. În adevăr a clarifica — sau ceea ce se cheamă „a ne însuși“ esența — presupune finitudinea enunțurilor, a unor enunțuri succesive. Numai gîndirea filozofică discursivă, dispunînd de enunțuri finite care se succed la infinit, poate așadar conduce spre „însușirea“ infinitului esenței...

Înainte de a încheia, o constatare, pe care am fi inclus-o în paragraful referitor la faptele de conștiință înrudite cu cel cercetat de noi, dacă pentru înțelegerea noii noastre referiri n-ar fi fost necesare constatările ce au urmat aceluiași paragraf. Avem

în vedere, contingenta dintre cele de mai sus și acea modalitate a picturii nonfigurative care, după expresia lui Piet Mondrian, vizează „exprimarea abstractului real“.

Contingenta începe în clipa în care aceasta din urmă își propune să redea plastic inteligibilul altfel decât prin mijlocirea unor contururi obiective. Avem în vedere acele cazuri în care pictura non-figurativă angajează domeniul abstracțiilor; în aceste cazuri ea se adresează rațiunii prin intermediul emoției estetice generate de compoziții plastice non-obiectice. Ea tinde să ne conducă pe această cale spre abstracții, fie comune fie filozofice.

Ea își propune așadar, adesea, să joace un rol catalizator între concept și esență. Ea poate beneficia de avantajele instantaneității, suportând însă foarte bine neajunsurile acesteia, deoarece nu are nevoie de minuție logică, nu fuge de variațiile de sens, ci, în cadrul unei amplitudini restrânse de oscilație, le include. Dacă nu poate reproduce dinamismul lucrurilor, ea poate însă percuta fantezia noastră, așa încât să suplinaască menționata inaptitudine prin propriul ei dinamism.

Ea nu poate satisface cerința filozofică a unei înaintări logice spre infinitul esenței, dar poate, mai bine chiar decât filozofia, să ne dea sentimentul infinitului.

Enunțul logic trebuie să fie încheiat; emoția estetică nu cere finitate, este ostilă încheierii, chiar când izbuște să dinamizeze rațiunea în opera ei de enunțări finite și încheiate. Ea își propune să comunice esența dar nu s-o clarifice, ci, prin acea comunicare, să ne „clarifice“ pe noi, în sensul în care spunem despre „catharsis“ că este clarificare.

Cele de mai sus lămuresc îndeajuns de ce funcția figurii grafice chineze — alta decât „categoriograma“ — de a exprima și stimula abstracția filozofică, utilă la începuturile filozofiei, devine inutilă când mișcarea filozofică

ia avânt. Se înțelege așadar de ce, în edificiul istoric al filozofiei chineze grafismul care la început a participat la întocmirea planurilor pentru temelia construcției, a rămas, după ce aceasta a început să se ridice, cu caracter doar decorativ.

În istoria filozofiei chineze rolul figurilor e minor.

Mai mare e însă rolul lor în istoriologia generală a filozofiei antice, la capitolul unde aceasta se ocupă de normele procesului de constituire a primului limbaj categorial.

De aceea ne-am și ocupat de ele aici.

1) Tcheou-peï-souan-king, trad. E. Biot, în „Journal asiatique“, Paris, 1841, T. XI, p. 602.

2) Carapacea de broască testoașă are, în vechea Chină, utilizarea magică fiind socotită drept reprezentare plastică a universului datorită bazei ei oarecum pătrate (pământ!) și carcasei ei oarecum rotunde (cerul!)

3) Jean-Jacques Goblot, L'avènement de la pensée rationnelle et le „miracle grec“, în „La Pensée“, nr. 104/1962, p. 95.

4) L. Wiegner, Histoire des croyances religieuses et des opinions philosophiques en Chine, depuis l'origine jusqu'à nos jours, Paris, Siensich, 1917, A. Challamel p. 136.

5) R. Wilhelm, Einleitung zu I Ging — Das Buch der Wandlungen, Jena, 1924, E. Diederichs, p. VIII.

6) În acest punct, o surpriză. Iată o notație a lui Aristotel, analizând fenomenul schimbării pe care, după cum se știe, stăgiritul îl raportează la contrarietate: „Subiectul schimbării trebuie să se afle în repaos, în starea contrarie“. Fizica, VIII, 7, 261 b.

7) Ap. Tchank Yen-vuan, Li-tai ming-houa ki („Istoria picturii în cursul succesiunii dinastiilor“). Cap. 6, ap. Nicolae Vandier-Nicolas, L'homme et le monde dans la peinture chinoise, în „Revue philosophique de la France et de l'étranger“ nr. 3/1964, p. 303.

8) N. Vandier-Nicolas, op. cit., p. 318.

9) Vezi, Jacques Gernet, La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole, Paris, Hachette, 1959, p. 128.

10) Vezi, H. Wald, Elemente de epistemologie generală, București, Ed. Științifică, 1967, p. 42.

11) v. Léon Robin, La Théorie platonicienne des Idées et des nombres, d'après Aristote, Paris, Alcan, 1908, passim.

12) Michel Scuphor La peinture abstraite, Paris, Flammarion, 1964, p. 82.

13) Nu e vorba aici de principiul modelului.



liana şaru : „hai căluţ“

e. manu :

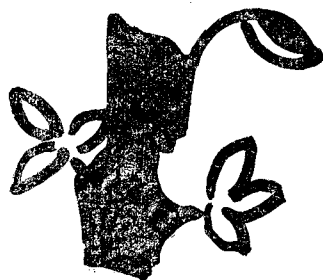
corespondența lui ion pillat cu rilke și valéry larbaud



G. Călinescu afirma adesea că poetul Ion Pillat a avut una din cele mai complete biblioteci de poezie din câte cunoscuse (vezi și „Impresii asupra literaturii spaniole“, ediția a II-a, p. 9), foarte multe volume cu autograf și ediții deosebite din punct de vedere bibliografic. Am urmărit cu voluptate o mare parte din aceste autografe (ajunse în posesia noastră) dar satisfacția cea mai revelatoare asupra personalității poetului am avut-o după lectura corespondenței, aflată în mare măsură în patrimoniul public.

Ion Pillat a avut o activitate literară bogată, întinsă în domenii diverse, de la poezie la teatru și de la eseu critic la ziaristica literară. Colaborator la mai toate revistele românești, pe o perioadă de peste trei decenii, călător pasionat peste hotare, prieten cu cei mai mari poeți români și străini (Blaga, Rebreanu, Voiculescu etc.; Rilke, Valéry Larbaud, Paul Claudel, Paul Valéry, etc.), activitatea lui Ion Pillat se integrează parțial în istoria directă a culturii noastre interbelice.

În corespondența primită de poet ca și în propriile sale rînduri adresate cu generozitate și punctualitate atîtora, se oglindește o activitate literară diversă și compactă, apar relații de adevărat ambasador al culturii românești, transpare un intelectual de mare ținută și gust artistic, un vicios al lecturii, singurul viciu permis după expresia lui Valéry Larbaud. Ca să dovedim această structură interioară a poetului vom începe cu o semi-indiscreție — o scrisoare adresată soției sale, în care poetul își rezumă activitatea febrilă a cîtorva zile pariziene :



Paris, Hôtel Vendôme, vineri 28.II. 1936.

Marie dragă,

De duminică seara la Paris n-am pierdut un moment — revăzînd muzee, librării, anticari și prieteni. Am văzut pe Elena Văcărescu, Léger¹, Paul Bastide (cu care prînzesc deseară), Lucien Fabre² (cu care dejunez azi), Jules Rhais (cu care am dejunat ieri). Voi mai vedea probabil pe René Benjamin, Benjamin Crémieux, poate Henri Massis și Paul Valéry. Luni dejunez cu Frederic Lefevre, directorul des „Nouvelles littéraires“. Am văzut și pe Răut și T. Pallady cu care am dejunat alaltăieri. Marți am luat masa la Nicole și o iau și mîine acolo cu Dinki. Am văzut cîteva piese foarte interesante : „L'Avare“ la Comedie fr., „Les Caprices de Marianne“, admirabil montat și jucat la Montparnasse, noua pisă a lui J. V. Pellerin („Cris des coeurs“) tot acolo. Noua pisă a lui Giraudoux la Athénée. Am văzut o minunată expoziție a lui Corot, Luvru etc.³

Ion

Poetul aleargă prin expoziții, muzee, librării, anticariate, dejunează cu scriitori și pictori, nu pierde nici o clipă; călătoriile în Franța sînt în realitate călătorii de studii, nu de agrement. Întîlnirile cu scriitorii francezi sînt prilejuri de conversație asupra traducerilor la care lucrează. Cu Lucien Fabre pune la punct traducerea unor versuri cu expresii specifice limbii române. În scrisoarea pe care o primise de la acesta cu 4 ani mai înainte (9.XI.1932), pe cîteva pagini se tratează același subiect. Lucien

Fabre îi cere părerea asupra traducerii versului românesc: „Stăpîn pe grîu, stăpîn pe sare”, — „Maître du grain, maître du sel“. Valéry Larbaud îi scrie în mai multe rînduri, mai ales scrisori de mulțumire pentru cărțile pe care Pillat i le face cadou; darurile poetului român sînt substanțiale și discrete:

25 august 1935

71, Rue du cardinal Lemoine, Paris

Scumpe domn

Întorcîndu-mă aici am găsit o numeroasă colecție de clasici români, mulțumită cărora biblioteca mea s-a împătrit. Nici o scrisoare n-a întovărășit darul, dar eu știu bine că Dvs. sînteți donatorul generos și vă mulțumesc din toată inima.

Vă rog să primiți cele mai cordiale salutări

Valéry Larbaud⁴

Prietenia cu Valéry Larbaud e mai veche. Autorul Fermei Marquez îi scrisese încă din 1933 o scrisoare în care discuta traducerea lui Pillat la Anabase de Saint-John Perse, operă la care Valéry Larbaud scrisese, în altă ocazie, prefața pentru versiunea rusă. Pentru interesul acordat traducerii românești și limbii române scrisoarea merită să fie reprodusă în întregime:

Valbois Par Saint — Pourçain —
Lioule Allier

21 ianuarie 1933

Domnule,

Vă mulțumesc pentru acel frumos exemplar al traducerii Dvs, din ANABASE și pentru aprecierea dv. privind prefața mea.

Cunoașterea textului mi-a permis să citesc traducerea Dv., care mi s-a părut excelentă, din toate punctele de vedere; îmi pare la fel de armonică ca și versiunea franceză.

Dacă aș ști să pronunț pe „ă“ și pe „î“ din română, cred că aș avea plăcerea să citesc singur acest ANABASE așa cum recitesc cu plăcere originalul.

Vă rog să primiți salutările mele frățești și asigurarea celor mai bune sentimente.

Valéry Larbaud

Reiner Maria Rilke îi trimite lui Pillat o magistrală scrisoare în 10 noiembrie 1924 (Castelul Muzot, Sierre [Valais], Elveția) în care-i mulțumește pentru traducerea poemului în proză Die Weise von Liebe und Tod des Cornett Christoph Rilke („Cîntecul victiții și al morții stegarului Christoph Rilke“), apărut în revista Cugetul Românesc, 1924. Traducerea a fost făcută în colaborare cu Oscar Walter Cisek⁵.

Castelul de Muzot
Sierre (Valais), Elveția
la 10 noiembrie 1924

Domnule și scump Poet,

Reîntors la Muzot numai pentru câteva clipe, între două drumuri, trebuie, înainte de orice, să vă exprim în puține cuvinte, de astădată, bucuria și surpriza pe care o încerc citind și recitind rîndurile generoase care-au venit să-mi aducă dovada perfectiei și permanentei Dvs. atenții: vă rog să credeți în reala mea grațitudine.

Fasciculele revistei Dv. oglindesc încununarea marelui și generosului dv. efort; sînt fericit de a figura aici. Cît despre calitățile poetice ale stilului meu, Dv., exagerați, desigur! (vai!) Am totuși certitudinea că v-ați apropiat de textul meu cu o fericită insistență și cu o cuminenție de poet. Dacă regret un lucru e că aceste păcate ale tineretelor au avut onoarea să intre picătură cu picătură în toate limbile europene; scrise, cîndva, într-o singură noapte de toamnă, aceste pagini, n-au alt merit decît acela de a fi un prim șantier cu aură juvenilă... Dar trebuie să credem că tineretea are întotdeauna dreptate și că numai ea, în cuprinsul acestor ritmuri absolut sincere și naive, se impune atît de mult lectorilor atenți.

Nefiind străin de meseria de traducător eu cred că prin lucrările mele de maturitate m-am depărtat din păcate prea mult de posibilitatea echivalențelor.

Cum să nu iubești România, scumpe Domnule, după „Isvor“!⁶ Vreme de un an întreg a fost cartea mea de căpătîi, și sînt sigur că voi reveni la ea întotdeauna cu aceeași uimire, cu aceeași tandrețe. Admirația mea pentru Principesa Bibescu era definitivă

de cînd am cunoscut al său **Alexandru asiaticul** („Alexandre asiatique“); dar în **Isvor** intuiția sa de mare poet a reușit să stabilească una din cele mai profunde continuități umane. Și cită bunătațe a descoperit în inima secretă a propriului ei popor!

Voiți să-i spuneți D-lui Nicolae Lahovary că sper să-l am oaspete aici, chiar luna viitoare; nu vreau să spun mai mult, dar așa cum contez pe vizita sa acum, sper tot atît de mult și în viitoarea D-voastră vizită.

E posibil să fiu plecat în timpul acestei ierni și de aceea aș prefera să vă arăt această țară valesană, devenită într-un fel a mea, în desfășurarea splendorilor ei estivale sau atunmale. Iarna dă acestor locuri o altfel de grandoare, cînd lumina se detașează de coline și țara, părăsită parcă, se sguđuie sub dominația unei mari absente.

Nu uitați, vă rog, să transmiteți Domnului, colaboratorul Dvs.⁷ un fragment din această recunoștință pe care v-o port și primiți pentru dv. personal, Domnule și scump Poet, expresia simpatiei mele devotate.

Rainer Maria Rilke

Cel puțin pentru a puncta relațiile lui Ion Pillat cu scriitorii străini, menționăm, din aceeași sursă documen-

tară inedită, două scrisori aparținînd lui Claude Farrère și Benjamin Crémieux. Claude Farrère îi trimite urări cu ocazia anului nou 1926, iar Benjamin Crémieux, pe o hîrtie cu emblema Ministerului Afacerilor Externe al Franței, serviciul de presă, îl invită să cîneze împreună la Pen Club.

Dacă s-ar urmări metodic această vastă corespondență (noi n-am făcut decât un început modest), paginile semnate de cei mai mari scriitori europeni și adresate unui român ar contribui la biografia poetului nostru, dar și la biografia — mai largă — a epocii.

1) Alexis Saint Léger, cunoscut sub pseudonimul Saint-John Perse; Pillat a tradus opera sa „Anabasis“ (Cartea Românească, București, 1932).

2) Lucien Fabre, poet simbolist francez, autor al volumului *La Connaissance de la Déesse*, cu o prefață de Paul Valéry.

3) Toate scrisorile citate sînt inedite și se găsesc la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei RSR, cota 89062—89077.

4) Toate scrisorile sînt traduse în românește de Emil Manu.

5) Un facsimil integral al scrisorii a publicat Aurel Rău în ultima ediție a *Poeziilor* lui Ion Pillat (pag. 376) pe care a îngrijit-o și prefat-o (1965). Un fragment din scrisoare este reprodus de Pillat în *Portrete lirice*. Cugetarea (f.a.) pag. 263.

6) „Izvor“ de Martha Bibescu

7) E vorba de Oskar Walter Cisek.

e. cristobald

artur enășescu, bolnav

E în curs de apariție la „Editura pentru literatură“ un volum de *Poezii ale lui Artur Enășescu*, — ediție îngrijită de Mihail Straje, cu prefață de Radu Boureanu.

L-am cunoscut, vai!, și eu, pe nefericitul poet. Și sînt în măsură — trist privilegiu — de a destăinui un document inedit, dureros document:

un text, în proză, scris și iscălit de mîna lui, un text divagant din anii săi bolnavi.

În după-amiaza unei zile de octombrie 1931 intram în cafeneaua „Capșa“ pe cînd Artur Enășescu, plutind hieratic, ieșea. Așezîndu-mă la singura masă aflată goală în acel moment, cea mai apropiată de marea fereastră

dinspre Calea Victoriei, masa la care stătuse pesemne cu câteva minute înainte Artur Enăşescu, am găsit pe masă un fel de manuscris — uitat, desigur — aparţinându-i. Un manuscris pe hîrtie velină groasă, alcătuit fasciculă, din opt pagini pe vechiul format mare, „ministerial“ (21 × 34 cm), dintre care ultimele două pagini, albe, iar primele şase scrise cu cerneală, cu o grafie dezordonată.

Am întrebat pe Ion Minulescu şi George Gregorian — aflaţi la o altă masă — l-am întrebat şi pe chelnerul Niţă. Minulescu şi Gregorian, absorbiţi în conversaţie, „nu fuseseră atenţi la Enăşescu“, iar Niţă „abia luase serviciul în primire“; „poate Niculae, schimbul său, să ştie ceva“. A doua zi, nici Niculae n-a ştiut să-mi dea vreo lămurire. N-am putut stabili dacă documentul pe care îl găsisem pe masă îl scrisese Artur Enăşescu acolo, cerînd vreunui picolo „toc şi cerneală“ (nu era scris cu stiloul) sau venise cu el, scris în altă parte.

Întîlnindu-l pe poet în zilele următoare pe Calea Victoriei şi vrînd să-i redau manuscrisul, l-a refuzat cu o bizară indiferenţă, privindu-l ca pe ceva total strein, şi mulţumindu-se doar să mă întrebe dacă pot „lui passer une cigarette“ şi „peut-être, aussi, quelques sous“. Nu mai ştiu dacă eu însumi aveam.

Şi am păstrat acel document, timp de aproape 30 de ani, pînă cînd — începînd să nu mai fiu prea sigur de eternitatea mea — am socotit cu cale să-l depun în mai bune mîini, încredinţîndu-l maestrului Perpessicius, pentru Muzeul Literaturii, şi păstrîndu-mi mie o copie fidelă, în vederea publicării.

Dar n-am avut pînă azi inimă să dau acest penibil document publicităţii. Mai departe totuşi nu mai are rost sentimentalismul. Documentul aparţinînd, de mult, istoriei literare, se cuvine să i-l restituie.

Textul, o tulburătoare elucubraţie, e iscălit şi datat. Un prim indicium de lucru anormal: de unde, toată viaţa, poetul îşi scrisese numele, simplu, româneşte: „Artur“, de data aceasta se iscăleşte (mai somptuos şi pe franţuzeşte) cu „h“: „Arthur“.

Totodată, în titlu, în text şi în datare, un şi mai izbitor element extravagant: toate obişnuitele, modeste litere „i“ sînt caligrafiate (cu superbie, spectaculos): „y“.

Iată durerosul document:

Titlul: „Psyhyatrya Etycey luy Wundt! / Arthur Enăşescu / Bucureşti I 8, Octombrye / 1931“.

Textul paginei I: „Psyhyatrya Etycey / luy Wundt, / implycă, / studiul normal, / al Psychologyey! / Psychologya franceză; / este, cea may inţyată, în acest / senz! Psychologya / franceză, numără, / nenumăraty / doctoriy în medycynă! / Vaschde bunăoară, / Consyderă vysuryle, / ca o tară! Face / Apel, la medycynă, / obţyne aprobarea! / Pe urmă, se pune ca şy Henry / Bergsson, pe studyy, / medycale, ofyciale! / obţyne ca şy / H. Bergsson, tytlul / de medyc!“

Pagina II: „Ca medyc şef al Laboratorului / Pasteur, dyn Parys, Vaschde / alătury de Babynsky, expeymentează, / vysuryle, ca substrat metafyzyc, / al materey! Psychologyceşte, / Vaschde, obţyne rezultate / strălucyte! Psyhyatryceşte, nule! Materya, după Vaschde, / ca substrat metafyzyc, re- / -prezyntă, materya ancestrală! / Ory, ancestralul, este normal, în / noy! Tara, este, decy normală! / Proportya vysurylor, este Tot normală! / Aceasta, rezultă dyn corelatul / studyluy may sumar a luy / Babynsky!“

Pagina III: „Proportya Vysurylor, este, unanym / aprobată, la Mynysterul sănătăţey / Francez! 2 la sută, dyn / cazuryle de somnambulyzm, / sînt debyle! Restul, / e, tot ce-y may normal! / Ancestralul, lucrează, veşny, în om! / Lucrează, conştyent! Aşa că vysuryle, / se confundă cu realitatea! / Clémenceaux, sustyne, că Francezyy / au vysat, may întii, 19 / any (după falymentul, Curţey de conury) războyl / dyn 1870!“

Pagina IV: „19 any, avem vysuryle, şy apoy, / realytatea! În ce constau / vysuryle preexzystente, războyluy, / dyn 1870? În tare normale! / Somnambulyzm, lucydytate, re- / -trospetyvă, metafyzycă! Metafyzycya, / se prezyntă, sub forma, uney / tare fynalyste! Imposybyly- / -tatea, logycyanuluy, de-a icşy dyn fynalytăty! /

Tara, este normală și / psychologycă, tot-odată! / Psychologia se confundă, cu, / metafyzycă!

Pagina V: „Rare ory, logyca, se confundă / cu Psychologia, deșy, în / ultyma fynală, stau, pe / aceyasy treaptă! Ory-ce / acord logyc, este și psycho-/logyc! O Idee, este, / un sentyment! / o ydee, este o (notă, 1968: urmează un cuvânt, devenit necitet, prin îndoitura, roasă, a hîrtiei) / Dyzacorduryle se fac, pryn / Estetycă! fără dezacordury ar / dyspărea Estetyca!”

Pagina VI: „O țară metafyzycă, este și psy-/hologycă! Cynd, este, Estetycă, / este, tot psychologycă! A reduce / Estetyca, la Psychologie, Iată! / mysyunca Unywerytătey! / De obycey, este Psyhyatrye! / Psyhyatrye, adycă psychologie, neefectywyzată!”

În josul paginii trasat energic semnul convențional „continuare pe pagina următoare” (o scurtă linie, aproape verticală, cu cîte un punct în stînga și în dreapta). În ciuda însă a acestui semn, tulburătorul manuscris, durerosul document, se termină aici.

v. p.

un „caleidoscop” dar și o profesiune de credință



Dacă ar fi să amintim numai volumul masiv de „Balade populare”, culegerea sugestivă din opera lui Bacovia, „Amurg violet”, proza lui Creangă și „Hronicul și cîntecul vîrstelor” de Blaga, încă s-ar putea însuma un număr respectabil de volume și ani închinăți de poetul Kiss Jenö, tălmăcirilor din literatura română. Noua sa culegere, „Caleidoscop”, e precedată de un crez poetic al traducătorului pentru care tălmăcirca însăși e unul din actele fundamentale în viața modernă: prin ea

Am numărat, în textul reprodus mai sus, literele alienate: în loc de 214 de „i” sînt tot atîția „y”, iar în loc de „v” cîțiva „w”. (Pe acestea, fiind mai puține, vreo 3—4, nu le-am mai numărat exact.)

Mai țin să precizez că în cîteva locuri, la tot atîtea cuvinte, găsesc în transcrierea mea cîteva litere „i” în loc de „y” la pagina I a documentului, în cuvintele: implycă, studiul, inyțyată; la pagina III în cuvîntul întăi, iar la pagina IV în cuvîntul ieșy. Nu știu dacă sînt... inconsecvențe ale lui Artur Enășescu sau ale transcrierii mele. Cuvintele respective le-am redat subliniate.

Alte excentricități: poetul scrie Bergsson cu doi de „s”, Clémenceux cu accent grav și cu „x”, iar în cîteva locuri (în pagina I, în celelalte mai rar) cuvîntul psihologie îl scrie, cu prima lui parte, în trei variante: psyho..., psycho... și psyco...

Înainte de-a încheia, mărturisesc că încă am o stringere de inimă, dînd acest dureros document publicității. Dar poate nu comit o simplă, jenantă indiscreție. Poate slujesc știința. Și... literatura.

„ajung în circuitul valorilor operele diferitelor culturi... Nici o literatură nu își îngăduie izolarea, autarhia, fără să manifeste interes față de tot ceea ce se întîmplă în imediata sa apropiere, ori în lumea largă. Așa cum soarta fiecărui popor se leagă de soarta omenirii... tot astfel și literaturile își caută și confruntă sensurile existențiale... și în largul cerc de idei al literaturii universale”. Odată cu creșterea ponderei literare a activității de traducător, alcătuitorul acestui „Caleidoscop” liric subliniază pasiunea pe

care o pun azi din ce în ce mai mulți „creatori, care nu mai socotesc tălmăcirile ca niște excursii ocazionale pe teritoriul altor graiuri, ci ca o parte organică a muncii lor artistice, la care purced cu sentimentul unei misiuni și pe care o săvârșesc cu aceeași sete de perfecțiune pe care o pun în propriile lor creații. Printre acești traducători, am sentimentul că mă prenumăr și eu... Am avut perioade în viață când traduceam mai mult decât scriam, au fost altele când m-am simțit solicitat numai de versurile mele. Astăzi, aceste două activități s-au echilibrat și decurg paralel. Definiția curentă a dicționarilor literare, aceea de „poet și traducător“, mi s-ar putea aplica și mie.“... „Cartea de față e un caleidoscop de forme și culori, alese de un poet maghiar în timpul excursiilor fraterne prin lirica poporului român. Poate că, în minile altui poet, caleidoscopul ar răsfrînge culori și forme diferite. Cu cit mai multe vor fi caleidoscopurile, cu atît mai bine... De

multe ori am fost întrebat cum de am tradus scriitori diferiți, voci lirice contrastante. Răspunsul e simplu: traducătorii cu o singură coardă (...) cred, sînt ei înșiși oameni cu o singură coardă. (...) A crea din nou o operă, în altă limbă, cere de multe ori renunțarea la noi înșine, sacrificiul propriei persoane (...) și umila acceptare a chinului de a găsi „cuvîntul care exprimă adevărul“, sunetul just al originalului, în tiparele firești ale graiului matern al tălmăcitorului. De unde și greutatea sarcinii ce stă în fața interpretului, truda, devotamentul și perpetuul antrenament în mînuirea uneltelor. (...) Punctul de plecare al tălmăcirilor mele a fost emoția estetică. Munca propriu-zisă a fost înfăptuită și dintr-o rațiune de alt ordin, pe care am amintit-o mai sus; aceea de a ne cunoaște și respecta unii pe alții. Rațiunea înțelegerii între popoare. Și, din acest unghi privită, truda mea nu a fost poate zadarnică.“

g. arbore

criteriul valorii

Într-o mai veche „Săptămîna“ (11 noiembrie) tînăra și talentata prozatoare Sînziana Pop trage semnalul de alarmă al revistei „Luceafărul“ în fața proliferării literare prin ignorarea criteriului de valoare. Se pare că gestul învederează o atmosferă mai generală a revistei, deși o notă mai veche respingea ca neavenită discuția deschisă de revista craioveană asupra prozei tinerilor. Se scrie azi într-adevăr mult. Dar nu cantitatea în sine trebuie să impacienteze, ci cum, pe ce căi pătrunde ea în paginile revistelor literare. Pentru că numai infiltrîndu-se fără un control riguros, literatura „în cantități“ poate crea o aparentă stare de inflație. Cu acest corectiv, găsîm

bine venit apelul amintit. Apelul ne invita la prudență în aprecierea și încurajarea mai ales a literaturii tinere. Trebuie să existe undeva un ochi treaz cînd literatura (o, nu numai a noastră!) alcargă azi pe niște picioare supersonice, iar mimetismul își asimilează adesea abilități imprezvizibile. Ne trebuie de-asemena „degetul arătător“, justițiar și incoruptibil, pentru a stăvili penetrația cantității. Dar ne mai trebuie totodată însoțirea convingerii cu fapta și un punct de vedere unitar al comportamentelor unei reviste.

Altfel riscăm o discuție de dragul discuției. La „bestsellers“-ul visat de Sînziana Pop nu se poate ajunge cu poezii de genul celor pe care ni le

oferă revista în același număr. Iluștri eroi „de o noapte” și, sperăm, numai de o pagină trădează prematur dezideratul de bun augur anunțat în prima pagină. Primul pas, îl face Ștefan Popescu cu poezia „Odihniți-mă”. Imperativul titlului, ar vrea să ne sugereze un asalt de mare proporții al gândurilor. Asediat pur și simplu, autorul se sufocă de fapt în plasa unor cuvinte vidate de sens. Nimeni nu-i poate acorda nici un ajutor, damațiunea sa părînd a fi de natură congenitală. Așa că nouă nu ne mai rămîne decît să-i înregistrăm cu fidelitate oboseala tragică: „*Odihniți-mă îndelung, odihniți-mă! / Am obosit și pentru voi / Pentru voi am obosit / Sînt voi / Dar acum odihniți-mă, / Îndelung, odihniți-mă*” etc. etc.

Cazul lui Traian Lalescu e puțin mai complicat. Nu știm în ce măsură îi revine numai lui culpabilitatea. Intuim undeva o toleranță încă nevindecată. Falsa sa „Autocritică” proclamă o opțiune îndărătnică la o recuzită lirică demonetizată: „*Da, sînt vetust (sic!). Îmi dau prea bine seama / Iar celor ce mă rîd le dau dreptate / Mi-versurile tot mai demodate / Din pinza lor se cam destramă scama / (pleonasm posibil de cînd cu „Luceafărul”). Prea rar m-avînt pe drumuri neumbate / Zic unii să o las mai bine moartă...*” Și zicem și noi, trecînd la un alt nevinovat, care are cel puțin meritul de-a trage cortina salvatoare: „*Unde-mi sînt gîndurile, oare, unde-mi sînt? / Sînt risipite / pretutindeni aici / Și nicăieri*”, exclamă Ion Tu-

dor, cu o ingenuitate dezarmantă, iar redacția a preferat să-l dezorienteze și mai mult publicîndu-l.

Dar să nu fim învinuiți că vedem totul în negru. Supraviețuiesc în pagină versuri, chiar poezii întregi, la un nivel valoric, e adevărat, cuminte. Un singur poet și un singur grupaj îl depășește. Nu întimplător, credem, Teofil Blaj ocupă spațiul cel mai larg. Un splendid „Amurg breton” surprinde atmosfera de mister medieval a castelelor intrate în decrepitudine, foșnetul de pași necunoscuți conjugat cu o teamă incertă: „*Alături, / Cîmîtirile noi, cu meri încărcați de fructe / amintesc istoriile adevărate ale castelului / pentru că amintesc păcatul acela, inițial, / Eve robuste în doliu frivol / privesc cu o tristețe foarte mincinoasă / Crucile și mormintele aproape proaspete / mai mult pentru a se asigura că sînt într-adevăr / văduve / În toamna aceasta bretonă / ademenitoare și veselă / ca o ibovnică sănătoasă...*”

Transpare din tonul general al paginei efortul redacției de-a impune o decodificare a expresiei poetice și îndepărtarea de zona lirismului baroc, escamotînd de multe ori lipsa unei vocații autentice. Dar lovitura de grație nu poate fi aplicată cu versurile citate (și citatele pot fi înmulțite). Goana pe spinarea cuvintelor în afara emoției și a inefabilului, naște poezi morți, iar pe noi, lectorii, ne obosește. Și parcă presimțind eroarea, recentul număr se redresează prin grupajul lui Nichita Stănescu.

paul sterian

psyche, geamăn „luceafărului”



În cercetările pe care le-am întreprins de mai bine de un deceniu în cîmpul operei poetice a lui Mihai Eminescu, am pornit de la următoarea

ipoteză de lucru: poeziile genialului poet au fost legate de un eveniment național sau internațional, în special intelectual, — filozofic, social, artistic,

plastic — și mai întotdeauna însoțite de un prilej muzical, dacă nu chiar de o comandă fermă pentru un text întocmit anume pentru a fi cântat, cum ar fi o piesă de canto sau concert simfonic (libret sau program). Critica și istoria literară au, deci, misiunea (în ce privește și pe ceilalți creatori contemporani poetului nostru) să depisteze aceste evenimente intelectuale ca și piesa muzicală, la care fiecare poemă e posibil să fi fost atașată. Pentru creația lui Eminescu, editarea masivă a operelor lui Bach, progresele lui Grieg, activitatea lui Rodin sau a lui Manet și Renoir, sînt tot atît de importante ca și reeditarea operelor lui Kant, ale lui Spinoza, etc., sau apariția poeziilor lui Verlaine și Rimbaud. După cum opera praghezu-lui Rilke nu poate fi înțeleasă fără a presupune influența lui Eminescu.

Pe baza acestei ipoteze de lucru, am putut depista o poemă editată în limba germană, ca libret pentru o compoziție muzicală, „Psyche”, cronologiceste compusă — text și muzică — între 1880 și 1882. Această poemă, cum se va vedea mai jos, de o înțindere echivalentă cu a „Luceafărului”, prezintă toate caracteristicile unei creații poetice care poate fi de mîna lui Eminescu.

Structura „Luceafărului” este foarte apropiată de tipul textelor obișnuite pentru o cantată — oratoriu — baladă cu soliști, cor și orchestră, în genul foarte la modă în a doua jumătate a secolului trecut. Partea lirică din „Luceafărul” depășește pe cea epică — narativă, în raport cu 202 versuri (1515 silabe) pentru prima, față de 170 versuri (1305 silabe) pentru cea de a doua, monologul și dialogul fiind — cu intenții vizibile muzicale — repartizate apropiat în cadrul narativ.

În ce privește substanța „Luceafărului”, privită prin Cătălina (și, în genere, critica literară, afară de implicațiile autobiografice, lasă pe eroină în umbră), aceasta este „anima” spinozistă (apăruse reeditarea operelor acestui filozof) încadrînd opera în genul psihomahiei. Desfășurarea ideii filozofice a pornit, fără îndoială, și de la Prefața la prima ediție a Criticii lui Kant, retipărită după multă uitare tocmai în anii elaborării pri-

melor variante ale „Luceafărului”. (Metafizica, înălțată la rangul de Regină de către dogmatici, e silită de filozofie, în special de cea engleză, să-și dea o origină plebeiană).

Desigur Eminescu în crearea poemei va fi ținut seama de cursurile și publicațiile de atunci ale profesorului german de la Heidelberg, Rhode, asupra romanului antic și mai cu seamă asupra temei „Psyche” în antichitate. Este foarte probabil, însă, că a cunoscut folclorul danez și în special legenda străveche a lui „Ulv, fiu de rege”, forma daneză a fabulei „Amor și Psyche”. (Nu a atras atenția asupra lui Holberg același Eminescu, care tradusese „novela șvediană” de Onkel Adam, „Lanțul de aur”?)

În 1880 este comandată, compozitorului danez Niels Vilem Gade, o piesă de concert „Psyche” pentru a fi executată la Festivalul de la Birmingham, în sala „Templului lui Jupiter”, peste doi ani, 1882—3. Am găsit partitura (tipărită nu mai de vreme de 1883) purtînd titlul, pe care-l traducem întocmai: „Psyche”, piesă de concert pentru soli, cor și orchestră, de Niels V. Gade, — Text după C. Andersen. Prelucrat în limba germană de Ed. Lobedans. (Leipzig, Breitkopf et Haertel. London, Novello Ewer et co.) (fără an). Deci avem de-a face cu un text original al cărui autor nu este indicat și care a creat poema după C. Andersen, iar Lobedanz a prelucrat (tradus) textul original pe care acesta îl făcuse. Acest C. Andersen nu trebuie confundat cu Hans Cristian Andersen, celebrul povestitor, ci este conservatorul muzeului-colecție a comorilor de artă daneze din Castelul Rosemborg (Copenhaga) și care a publicat în 1868 (dăm în traducere română titlul englez): „Rosemberg”, „Notițe asupra colecției cronologice a regilor danezi” de Carl Andersen, inspectorul colecției. Cartea se află la Academia R. S. România și a aparținut lui „Odobescu Al.”, cum arată inscripția (autografă) de pe pagina de gardă.

Eminescu a putut avea în mîini această carte și a putut fi impresionat de povestirea felului în care a fost construit acest castel, cu grădinile sale umbroase și care par a detalia descrierea construcției însăși a grădinii de

aur relatată de Kunisch. Eminescu s-a putut inspira pentru a redacta în versificarea inițială multe pasagii cu imagini olfactice, reținând faptul că regele danez pusese să i se planteze un spațiu special cu plante odorifere. Important este însă că, în vocabularul său, Eminescu va întrebuința cuvântul „adorn“, care intervine atât de des în descrierea obiectelor colecției în limba engleză, ca englezism cu semnificația verbului a împodobi.

„Psyche“ respectă firul clasic al cunoscutei fabule, fără modificări. Însă modul expunerii, detaliile de meșteșug poetic, imaginile, metaforele, ex-

presiile sînt de la „prima vista“ izbitor de asemănătoare cu cele pe care le putem găsi în versificația din „Fata din grădina de aur“, ca material poetic propriu al lui Eminescu față de versiunea germană a lui Kunisch, ca și strofe care par de-a dreptul luate din „Luceafărul“ care era gata, în versiunea „Legendei“, în aprilie 1882.

Dacă punem textele pe două coloane, primele 12 versuri cu care încep ambele poeme, constatăm o coincidență care este foarte puțin probabil să fie întâmplătoare, deoarece apare mai mult decît coincidenza a două figuri geometrice :

Fata din grădina de aur

1. A fost odată un împărat — El fu
încă
în vremi de aur ce nu pot să-ntorn
Cînd în păduri, în lanuri, **luncă**
Vorbeai cu zîna de sunai din Corn.

5. Avea o fată — dulce, mîndră
pruncă
cu care lumea, **luncile s-adornă**
Cînd trece ea frumoase flori se
pleacă-n
Ușorii pași sub umbră de mesteacăn
Dar de-a ei frumusețe fără seamăn

10. Auzi feciorul de-mpărat Florin
Norocul lui cu-al ei îi pare **geamăn**

12. De-atunci un foc îl mistuie în sîn.

Psyche

În Helada, țara rîzătorului soare,
unde lapte și miere din pămînt
îfînesc
unde-i plăcut să trăiești în fericire și
desfătare
unde miros aromat îndulcește orice
există

5. Acolo creștea odată în farmecul și
strălucirea tinereții
În joacă, în danțuri,
Fata regelui, Psyche.
Priviți-o cum zboară peste lunca în-
florită

Peste roua strălucitoare

10. După fluturi gonind grăbită
Cine-a văzut-o-n țara însorită

12. Pentru ea simte cum inima-i ia
foc.

Coincidența în conținut a versurilor 5 și 12, ca și cea a întregii structuri este complinită de o redactare care apare a fi fost făcută dintr-o dată și apoi, secționîndu-se „norocul geamăn“ s-au obținut cele două poeme, ca în celebrul caz al lui „Zadig“ imaginat de Voltaire.

Două obiecte din colecția prezentată de Carl Andersen par a putea fi puse în imediată relație, apoi, cu poema „geamănă“ Luceafăr-Psyche : „Cornul de argint oferit lui Otto de Oldenburg, fondatorul dinastiei, de către legenda „Fata munților“ și „Potirul de nuntă“ al Regelui nebun Christian VII la căsătoria sa cu principesa en-

gleză Caroline-Mathilde. Aceasta, devenind regină, este implicată după cîtăva vreme într-o aventură sentimentală cu medicul curții și apoi de-tronată și închisă în castelul Kronborg, printr-o revoluție de palat inițiată de regina-mamă. Pe potir, odată cu data, 1766, este gravat un cupidon care indică inscripția „Felicî sidere juncti“ (în românește, cum spune Eminescu, „norocul lui cu-al ei geamăn“). La căsătoria lor, după notițele alcătuite de Carl Andersen, s-au creat versuri ca acestea : „Kom ind velsignede af gud / Vi aabne vore Hjertes Dørre, / Drag ind, vor store Kongebrud! / Af Födrel, stor, af Dyder störe! (Vino

binecuvîntată de Dumnezeu, / Deschidem ție ușile inimilor noastre / Pătrunde, mireasa noastră regească / Mărită prin naștere, prea mărită prin virtuți!).

Aceste versuri par a fi piatra de unghi a celor două poeme gemene,

îmbrăcate în aceeași formă și ca formula de incantație (dăm în paralel cu textul original al poemei „Psyche“, în prelucrarea lui Lobedanz, textul „Luceafărului“ — „der Abendstern“ — în prelucrarea germană a Mitei Kremnitz, apărute concomitent în Germania :

Der Abendstern

Sie spricht zu ihm aus tiefster Ruh'
Und seufzt, als wenn sie weine :
— „Gebieten meiner Nächte, du,
Erscheine, ach, erscheine !

O gleit'herab, mein Abendstern,
Auf deines Strahls Gewebes
Ich öffne Haus und Herz dir Gern
Erleucht'mich, dass ich lebe !

Psyche

— „Doch langsam nur der Tag entflieht

Wenn Lieb'das Herz erfüllet
Zu den Geliebten es mich zieht
Nur er mein Sehnen stillet.

Wann nabest du, o mein Gemahl,
dass ich an's Herz dich drücke ?
Die Blumen und der Sonne Strahl
Dann preis'ich in süßem Glücke.“

Și aci apare aceeași coincidență și același procedeu complimentar pare a se impune, în așa fel încît cele două strofe din „Psyche“ unde Psyche însăși vorbește întîi corului surorilor, ca apoi, fără tranziție, să invoace pe Eros, adresîndu-i-se direct, să fie logic legate, să ceară cu necesitatea unei perfecte structuri, încadrarea între cele 2 strofe din Abendstern. Această impresie este întărită, dacă înlocuim a doua strofă de aci din „Abendstern“, cu versiunea ei din

final, unde chemarea se face în „codru“ și pentru „noroc“ : „Erfüll den Wald mein Denken fern, / Erleucht mein glücklich Leben.“ Astfel, „florile“ și „norocul“ apar în joncțiune repetate. (De asemenea, de prima strofă de aci a poemei „Psyche“, se poate apropia și strofa „De-aceea zilele îmi par / pustii ca niște stepe“, etc.)

Dar să încheiem această simplă semnalare a textului inedit, cu versurile care exprimă propunerea uniunii maritale :

Der Abendstern

— „So kommt nun, du mein Kleinod
verlasse deine Welten, schön
ich bin der Abendstern der Höh'n
Du sollst als Braut mir gelten.

Aus Perlen sei dein Schloss gebaut,
dort wo nie Zeiten schwinden,
des Oceans Welt, mir angetraut
will ich an dein Wort binden.“

Psyche

— „Sei Königin, theil meine Macht,
dein Thron steht hehr in goldner Pracht
Und milde Genien, ohne Zahl,
dir sollen dienen überall.

Wünsch'dir der duft'gen Rose Pracht,
Kaum ist gesagt und schon vollbracht.
Wünsch'! Perlen von des Meeres Grund
sie schmücken dich zur selben Stund.“

Aci apare că poetul (sau Muza ?) a substituit textele, punînd strofele exact unele în locul celorlalte, ceea ce o va face pe Cătălina să cadă în cea mai mare contrarietate. „Tu trebuie să-mi fii mireasă“ era locul să spună

tocmai un demon (altul decît Eros) Psycheii, deoarece Venus blestemase tocmai pe cea din urmă să fie soața nu a lui Eros, ci a unui Demon-monstru (Smeul !) Cătălina putea să se aștepte, în concepția „Luceafărului“

la ispitire, (cum reiese din limbajul lui Eros) iar nu la un ordin categoric. Iar această intervertire pare mai pregnantă în versiunea germană a „Luceafărului”. Este clar însă că, în cele două poeme, se utilizează aci, întocmai datele basmului lui Kunisch. Dar, prin aceasta, o dificultate pare a se ivi : Dacă, totuși, Hans Christian Andersen este autorul textului original, avînd în vedere că povestitorul danez a călătorit pe Dunăre și a luat contact cu românii din Banat și a putut, astfel, să culegă și el basmul cules de Kunisch ? Deși cele de mai sus par a înlătura o asemenea ipoteză, sînt necesare cercetări la fața locului, la locul festivalului, la reala grădină de aur, la editura care a editat „Psyche”. Tinerii noștri cercetători au cuvîntul.

Noi credem că vor confirma ipoteza noastră inițială, căci cercetarea amănunțită a celor două texte nu lasă nici o îndoială dată fiind cronologia ambelor lucrări, că o legătură strînsă a fost, cel puțin o colaborare. Pentru a da un „hint” cercetătorilor de istorie literară, amintim că Ionescu-Gion, în corespondența sa din Paris publicată în „Binele public” (nr. din 11 aprilie 1882), a denunțat, referindu-se tocmai la o lucrare a Mitei Kremnitz, „sistemul danez de desnaționalizare a autorilor străini”, deoarece reviste și edituri din acea țară, pe vremea aceea, în lipsa unui drept de autor legiferat, uitau de multe ori să indice numele autorilor, substituindu-le chiar numele unor compatrioți.

g.p.

poezie

Nina Cassian publică în numărul 787 al Gazetei Literare un foarte inspirat ciclu, din care, cu deosebire, semnalăm „Ușile”, „Perechea”, „Ceremonie pe ger”.

„Ușile deschise prin care se văd fructe / și frunze și pete de apă și pisici / ușile date de perete prin care se văd / alte uși, ploi și pietre și o pereche / de papuci verzi ca două urechi lungi ; / ușile deschise în fața altor uși deschise / cu zona de alarmă a reciprocității lor / — iar cine-a încercat să treacă / n-a ajuns niciodată dincolo —“

(Ușile)

Încărcată de sugestii nostalgice este proiecția lirică și cu o ascunsă profundă ironie a „Perechii” :

„Cum mergeau, / cînd încrucșîndu-și gîturile / cînd cu gîturile paralele, / în plutirea lor de film încetinit, / albe, cafenii, amestecîndu-și ci-

teodată / blondele contraste, devenind / selenare capete și trupuri / nemaiputînd privi la lucruri / decît de la-nălțimea lunii, / cum își mișcau picioarele gracile / ca antenele“ /

„și cum se despărteau / cum se urmau / ca niște ore lungi / dintr-un orar de specii revoluate — / girafele.“

Execuțională mi se pare viziunea de un grotesc terific din „Ceremonii pe ger”, coșmarul sarcastic, profanator, înfricoșăți, teribil :

„Pin-la urmă o să sfredelească / dușumeaua și-o să intre-n casă / mîma-șoricioaică, burtă grasă, / și-mplinindu-și treaba muierescă / patruzeci de șoareci o să-mi fete / la Sîn-Nicolau, de pus în ghete“

Seminția șoricească umple / pungile de roșu celofan / unde ninge-un zahăr drafan — / și cînd pungile încep să umble, / pare-ntregul burg pînă tir-

ziu, / un spectacol sacru, sîngeriu, //
Iar copiii clăntăne din dinți / și de
spaimă se ascund sub paturi / — spai-
ma de-a nu fi niciodată maturi — /
și refuză pungile fierbinți / Dar sub
pat e șoricioaica mumă, / care-i prin-
de-n ghiare și-i sugrumă.“

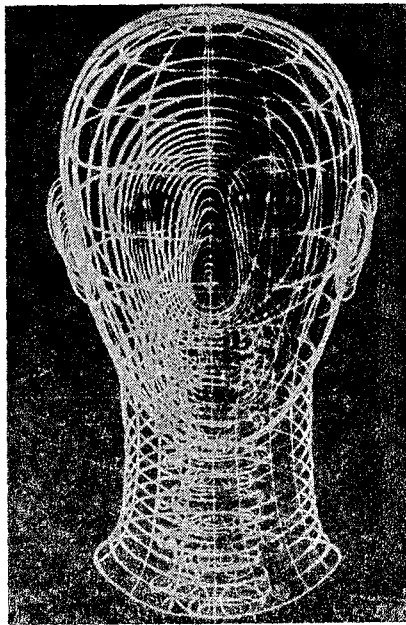
În același număr, Virgil Teodorescu
semnează un frumos poem, care con-
firmă o dată în plus capacitatea poe-
tului de a desfășura în fața ochilor
noștri un fascinant caleidoscop de ima-
gini :

„De-o fi să am putere nopți și zile /
voi răscoli cărările fragile / să des-
foesc accentul de dogoare / căzut de
sus din pure lampadare / ochi în
triunghiul isoscel al clipei / și cear-
căn de cenușe al risipei, / îngîndurare,
plînset fără glas, / amestec de po-
runcă și taifas / iernatice năluci as-
cunse-n poame / nădăjduind că va
sticli o boabă / din dragostea mea
limpede și roabă, / care va da și din
pămînt un semn / cînd va cădea plioa-
pa grea de lemn.“ / (Același secret)

Mi-a plăcut de asemenea foarte mult
poemul lui Iordan Chimet din „Con-
temporanul“ nr. 1097, „Lamenta pe o
bancă din vechiul scuar“, versul lent,
amplu, somptuos, neliniștit și iradiînd
neliniștea

„sînt pașii fiarei. / Printre oameni și
turla trece / nevăzută ca printre lia-
nele rîului / Cu labele de catifea,
triumfătoare / pășește pe nisipul de
aur al somnului / adulmecîndu-te, /
pîndindu-te / tolănindu-se alene pe
acoperișurile înalte cîte stelele /

O, dacă ai putea fi tu cel care va ști
să vegheze atunci / O, dacă ai putea
vedea măcar tu, cel mai nevinovat
dintre noi / păcătosule cu ochi de fe-
cioară, / blana fierbinte coborînd lin
printre arbori și turla, / botul umed
aproape de vestmîntul tău strălucitor /
ca rugul unei neștiute victorii / plî-
gînd, / sau cîntînd și zburînd, alături
de tine / deasupra leilor de abanos
ai orașului.“



pavel celicov : cap

Fără să ascundă virtuți artistice deosebite, volumul Agathe Grigorescu-Bacovia are totuși un farmec distins, prin aceea că, reunind poezii și proze scrise de-a lungul unei vieți, luminează stări sufletești și idei în continuă transformare și, mai ales statornicia în iubire și prețuire față de acela care, pentru scriitoare, a fost „cel atât de drag” și, în deosebi, „poetul meu divin”.

Așa dar, volumul se organizează ca un omagiu adus „celui mai poet dintre poeți: BACOVIA”.

Influența lui George Bacovia asupra poetei este, desigur, indiscutabilă. Imaginile, stările poetice, referințele, atmosfera sint ale lui Bacovia. Până și felul de a scrie poezie și preferința pentru versul bogat muzical.

Cîteva coordonate tematice, dintre care remarcăm pasiunea pentru „cărțile-nțelepte” și „vechi autori”, pentru visare, poezie, și durere — „amanți sublimi”, sînt stăruitor prezente în versurile a mai bine de patruzeci de ani de poezie.

Abandonarea în uitare („Să uit că sînt / O biată umbră!”) se cere împlinită într-un peisaj crepuscular „din veacul nostru de otel” (*Armonii crepusculare* — 1923). Lăsîndu-se pradă contradicțiilor, poeta își destăinuie patetic dorința de a fi „o întrupare / De tot ce nu există. / Să simt enigma vieții / Cum nimeni n-a simțit. // Să văd, cum nu se vede, / Să cînt cum nu se cîntă / Poemele tăcerii / Ascunse-n înfînit”. Căutarea „enigmei haotice” pentru a o spune întregii lumi în „versuri lapidare” descoperă un suflet ales, cu mari resurse de prietenie pentru toți oamenii. Seta de singurătate care totuși o încearcă este, în cele din urmă, o coordonată spirituală a visătorului incapabil să facă din vis realitate: „Înăuntru, visătorul / Stă, admiră, / Flori și ramuri / Tremură. / E frig. / Și-și plînge / Visul, înghețat / Pe geamuri...” Anii din urmă și transformările care au avut loc în țară la noi i-au întărit încrederea în forțele proprii, în imposibilitatea neparticipării la evenimente. Izolarea, constată poeta, nu poate fi o soluție de viață atunci cînd entuziasmul întemeiat domnește în jur: „Mulțimea-



agatha grigorescu-bacovia :
„poezii și proză”

mi dă puteri versul să-mi cresc, / În noua bucurie s-o slăvesc...” („Nu sînt singură”).

Dragostea pentru natură, pentru frumusețile patriei exaltă fericit într-un vers memorabil: „Nu vreau să moară florile de măr!...”

Era firesc ca sensibilitatea deosebită a poetului *locuințelor lacustre* și a *sicriilor de plumb* să-și pună definitiv amprenta și pe cea a tovarășei de viață. Tocmai de aceea stăruința în laude, rechemarea din memorie, dorința de a retrăi alături sînt pe deplin întemeiate. Versuri ca acestea: „Iubitule, / Cum aș dori / Să fim iar împreună, / Să colindăm holdele pe lună, / Să ne pierdem uimiți, / Prin înalte porumburi”, trezesc, prin sinceritatea lor, nebănuite emoții. Sînt de fapt, niște tînguiiri ale celui rămas singur, ale celui care își face din trecut monument: „Iubirea noastră arde, arde-n veci, / Chiar dincolo de lepezile reci”.

Proza cuprinsă în volum (*Terase albe, Colocviu cu poetul*) datează din anul 1938. Este, în realitate, o scrioare lungă a unei femei îndrăgostite de peisajul Balcicului, de liniștea mării, de amintiri și de tăcere. O scrioare către Bacovia, soțul. Sau poate nevoia unei confesiuni privind locurile pe unde ar fi putut trăi străbunicul poetei, de altfel figura cea mai proeminentă din volum. *Terase albe* este un reportaj al unei poete despre locurile pe unde a umblat cu dorul trecutului și cu chipul celui iubit mereu prezent, la acestea adăugîndu-se curiozitatea pentru insolit și satisfacția descoperirii lui.



m. sevastos : „versuri”

Recentul volum de „Versuri” semnate de M. Sevastos e o culegere a stihurilor răzlețite harnic de autor, timp de câteva decenii, prin publicațiile întregii țări. Dovadă a ariei de interes pe care s-a desfășurat creația poetului, precum și a mijloacelor de artă pe care le-a folosit la încheierea operci sale, volumul definește aproape riguros locul lui M. Sevastos în literatura noastră.

Dotat cu o combativitate rectilinie ce răbufnește adesea impetuos, de o hărnicie publicistică de invidiat, omul și artistul M. Sevastos s-a format în imediata zonă de influență a unor spirite luminate pe care revista ieșeană „Viața românească” le reunea. Discipol și prieten al câtorva breslași de frunte ai literaturii noastre, dintre care numim numai pe cei dispăruți: G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, G. Topîrceanu, Păstorel și Ionel Teodoreanu — M. Sevastos va corespunda cu tovarășii de condei pe linia conduitei artistice și morale în direcția unor idealuri artistice comune.

Poezia sa, fără a fi incoloră și fără a intersecta conținutul tărîmul valorilor superioare, procură o lectură plăcută, uimind prin calități prozodice uneori remarcabile — mai adesea prin ușurința și patosul versificației — în care imaginea culeasă de agerimea privirii ziaristului combativ e conjugată unei culturi poetice interesante.

Caligrafia simplă, de stampă niponă, a unor secvențe de natură descoperă pe meditativilu cineget aliat — și prin patimă — corifeilor de atunci ai *Vieții românești*. (Vezi „Monologul lui Terente”).

Uneori admirația pentru poezia vreunui tovarăș, — cel mai adesea Topîrceanu, — joacă lui M. Sevastos farse, aducînd în versurile sale sonorități în care ghicim influența, prin falsă memorie, a poetului muntean aclimatizat la Iași. Vom exemplifica prin câteva versuri în spatele cărora întrezărim parcă „Balada chiriașului...”; „Adio! Încep voiajul. / În ape tulburi școala scald-o. / Plec domnule. Să-mi dai bagajul / Și te-oi mai pomeni... Rinaldo¹⁾” („Demisie”).

Alteori întîlnim în poezia lui M. Sevastos ecouri ale simbolismului românesc, prin versuri ca acelea din „Voiajul”, unde reia simbolul trenului, al dorului de ducă, al depărtărilor enigmatice, personalizîndu-l prin nota de ironic cu repercusiuni largi... : „Cînd trec prin dreptul unei gări / Îmi vine dor de depărtări / Și vreau să prind îndată trenul / Dar punga îmi înlătură antrenul”.

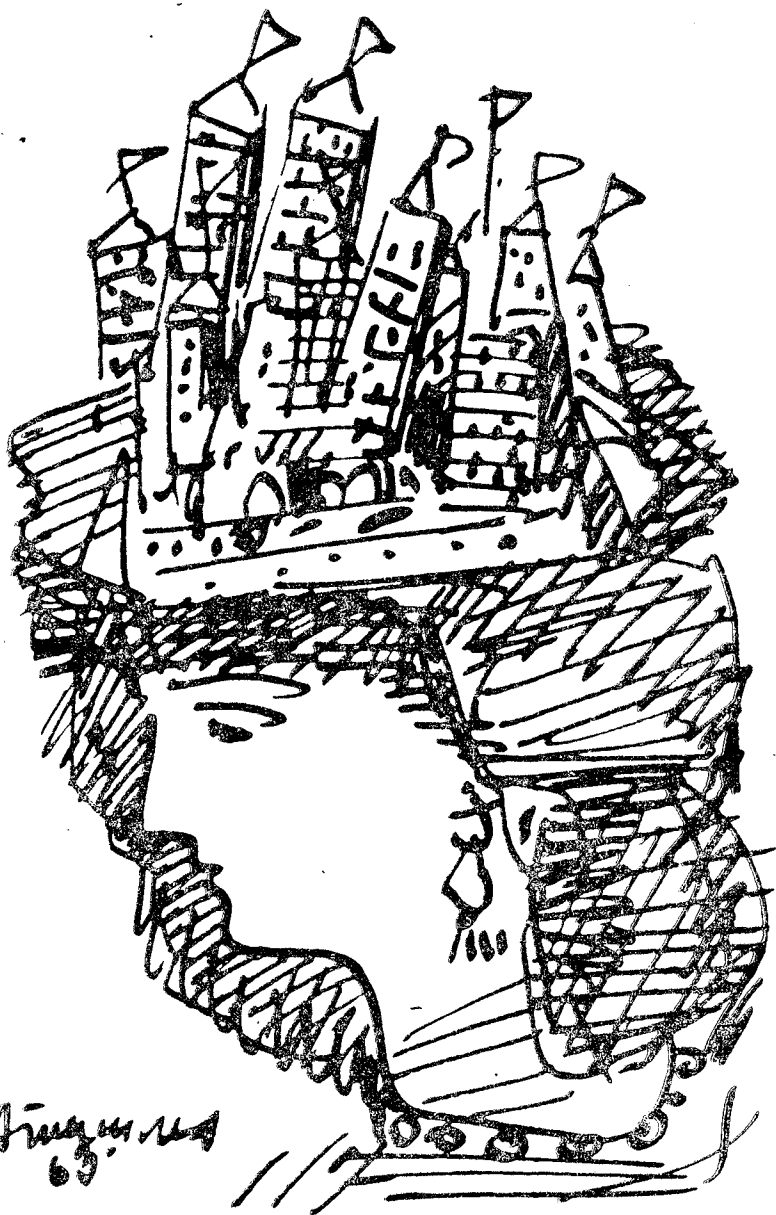
În „La muzeu” alăturarea savantă a cuvintelor din final declanșează asociativ nonfigurația unui colaj cubist : „Un fluier brav, un cînt sentimental, / Șuruburi, roate, sîni și manivele”.

Scrisă „pe vremea cenzurii”, „Jartiera” are ceva din acidul puțin indecent al desenelor lui Anestin : (...) „Însă cenzorii n-aderă ; / Muzei mele-i spun aici : / Nu-ți permitem să-ți ridici / Fusta pîn' la jartieră”.

Remarcabile prin sinceritatea sentimentului și frumusețea studiată a expunerii rămîn îndeosebi versurile de dragoste, precum și cele patriotice, adunate în ciclul „Pe marginea cronicilor”.

Apărut, din păcate, la o zi după ce poetul M. Sevastos se înălțase locuitor al Cîmpiilor Elizee, volumul său de „Versuri” îl definește, pare-mi-se, prin stihurile : „În mine cîntă un truver. / Pe melancolica-mi baladă / Aștept o floare din balcon să-mi cadă... / (...) Dar alte dați un luptător în mine port / Cu fața gravă”.

¹⁾ Un pseudonim al poetului.



Alexandr Tişler : „Desen“.

paul georgescu



lucian raicu :
„liviu rebreanu”

Alt Rebreanu? Rebreanu este considerat un mare romancier, a cărui prețuire stabilă rămîne nediscuțată. Bine definit în trăsăturile sale fundamentale, el ne apare drept întruchiparea realismului din a doua jumătate a secolului trecut, tipul romancierului obiectiv, maestru al psihologiei de mase, creator, prin excelență, de tipuri cu mare rază de generalitate. Și iată că Lucian Raicu, într-o carte scrisă cu fervoare și talent și care poartă drept titlu numele autorului lui *Ion*, ne propune o nouă motivare de admirație. Mai întâi, cartea poartă specificarea „eseu”, și este realmente scrisă eseistic, cu toate calitățile eseului, deși nu văd ce i-ar putea reproșa nici un constructor de monografii: primele două capitole ne introduc în temă informându-ne la modul general despre vocația de romancier, asceza muncii, experiențele decisive, concepția estetică a scriitorului; partea a doua tratează pe larg opera lui Rebreanu, fiecărui capitol închinându-se unui roman. În sfârșit, partea a treia sintetizează bogat o imagine de ansamblu, discutînd despre constructorul de opere, arta romanului, cumpătarea goetheană, obiectivitatea, nostalgia eticului, situîndu-l, în final, pe Rebreanu, în contextul literar românesc și universal.

Încă înainte de a citi am fost intrigat de această întîlnire dintre un critic pasionat, cu fervoarea ideii, obsedat de etica trăită în tensiune și un romancier masiv, obiectiv, ce nu se confesează în cărți ci se ascunde, impunîndu-și o rezervă egală față de personaje. Întîlnirea e realmente interesantă; rezultatul ei e inedit, ne aflăm în fața unui alt Rebreanu, mai

corect al unui alt aspect al lui Rebreanu, privit oarecum din lăuntru. Criticul nu procedează simplist prin răsturnarea imaginii clasice (E. Lovinescu, G. Călinescu, Al. Piru) însă considerînd-o știută — și este —, o completează cu o viziune nouă pe care o desfășoară cu talent și pasiune argumentală. O recunoaște, în cronica sa din „Gazeta literară” (46/67), Eugen Simion: „Lucian Raicu pornește de la premisa de a prezenta un Rebreanu posibil, un Rebreanu citit altfel decît pînă acum. Împrejurarea nu exclude însă luarea în considerație a punctelor de vedere formulate mai înainte.” Ideile nu sînt zvîrlite, sugerate, ci sprijinite solid pe text, ipotezele sînt analizate cu migală. „Ce se impune în primul rînd, scrie Eugen Simion, e tocmai spiritul analitic al criticului...” Și, în continuare, ne arată că esul lui Raicu va da „o mare extindere analizei critice, comentariului la text, glosei uneori aproape atomice a operei”, însă întreaga demonstrație e străbătută de o frumoasă incandescență. Ca să schematizez teza criticului, aș spune că, devremece orice clasic e un romantic ce știe să se stăpînească, să se ascundă dincolo de opera sa, apărîndu-ne obiectiv și detașat de eroii pe care i-a creat, ei bine, criticul îl va căuta dincolo de aparență, în veghea lui nocturnă, în obsesiile lui ascunse, în pasiunile sale pe care a căutat să le obiectiveze.

Întreprindere grea, hazardată, puțînd lesne devia în ipoteze subiective fără acoperire, dar pe care Lucian Raicu știe să o ducă la un fericit sfîrșit, rămînd convingător fără să azvîrle, polemic, imaginea clasică a scriitorului ci îmbogățînd-o, completînd-o. Chiar de la început se afirmă că vocația de romancier a lui Liviu Rebreanu este expresia unui „*conținut sufletesc*” frămîntat „*de obsesia unei taine primordiale ascunse în materia existenței, dincolo de formele ei aparente, a unor legături trainice și secrete ce dau o justificare mai profundă actelor disparate și le unifică pe dedesubt într-un destin de neînlăturat*”. Scriitorul caută să capteze viața în esența ei absconsă, să refacă el „*ciclurile compacte ale timpului*”, cu scopul — important de subliniat la un prozator obiectiv — de „*a-i dezlega simbolurile*

majoră, *supracotidiene*“. Orice roman e o descoperire în domeniul existenței, o experiență cosmică, ireversibilă, „cu implicații în absolutul vieții și al morții.“ Iată de ce criticul nu se mulțumește cu contemplarea suprafețelor ci caută în miezul structurii „o îndreptățire mai adâncă a lucrurilor.“ Realismul lui Rebreanu nu poate fi „satisfăcut de înregistrarea aspectelor vizibile ale lumii.“ Sau, cum observa Eugen Simion, criticul reușește „să descopere alte straturi, necunoscute, ale operei“, să recitească opera cu un ochi proaspăt.

Încă, așadar, din prima pagină, criticul dă tonul major al cercetării sale, fervoarea lucidității, și fixează obiectivele profunde ale investigației sale. Și are dreptate: scriitorul mare nu redă, ci exprimă. Dincolo de tipuri, L. Raicu vede simboluri, dincolo de descriere, structuri semnificative. Stilul obiectiv al lui Rebreanu se explică mai departe (p. 48) este, de fapt „o formă de protecție, de conservare a emoției altfel periclitată“. Munca, deci, a criticului, ar fi de scafandru, el trece dincolo de impasibilitatea pe care și-o impusese scriitorul, încercînd să definească viziunea lui Rebreanu în ce are ea specific, subliniind „fascinația neascunsă resimțită de scriitor față de mișcarea pașunilor“, interesul față de situațiile-limită, credința în forța pasiunilor: „Era puternic atras de croii animati de idealuri absolute, de pasiuni și credințe neînjumătățite“ (p. 61). Că Rebreanu a fost un bun observator social, știam de mult; Raicu demonstrează cu fervoare și talent că prozatorul a fost zguduit de violente obsesii și spaime pe care le înfrînge în fiecare carte, retrăindu-le, deși, după fiecăr roman, ele țîșnesc negru, la fel de terifiante, cerînd, spre a fi suse, o nouă carte.

Cum observă cronicarul „Gazetei literare“, „Lucian Raicu caută la Rebreanu obsesii specifice, temele muzicale ale operei, sensurile ei ascunse (...) zonă indecisă, de umbră fecundă, — într-o proză de o înșelătoare elementaritate“.

Este extrem de interesantă demonstrația după care „Rebreanu preface logica etică în logică estetică“ (p. 89). Eroi săi sînt tipici dar adevărul lor

interior este organic, planul subiectiv reflectă planul obiectiv în liniile esențiale, în tendința sa, dar nu se confundă cu aparența ei, îi rezistă, scriitorul reține imediatul dar spre a-l depăși, „revelînd conținuturi misterioase“ (pag. 97). Această dialectică a raportului aparență-esență, între setea de concret a prozatorului și refuzul său de a fi o simplă bandă de înregistrare, depășind contingentul imediat, e surprinsă de luciditatea acută a lui Lucian Raicu în subtilitatea ei sinuoasă. E de remarcat acest pasaj: „Rebreanu scrie mereu romanul unei obsesii, al unei chemări secrete, care covârșește totul și face ca epica propriu-zisă să devină numai semnul, numai aparența unei paradoxale, a unui joc de imponderabile ce se desfășoară în subteranele vieții sufletești“ (pag. 105). Romanele ies din „matca originară din care se desprind teme afective, primordiale“ și e păcat că Raicu nu a vrut să le numească pe toate, poate stînjedit de tendința sacră de a-i transforma pe marii scriitori în busturi. Eugen Simion, în cronică amintită, sublinia la Ion „o obsesie adîncă, istovitoare (...), un individ care trăiește, tragic, condiția existenței sale, victimă a unei pasiuni nimicitoare, cu iradiatii în subconștient...“ Desigur că admit ipoteza „în ce privește Apostol Bologa“ fiindcă subsemnatul a emis-o cu mulți ani înainte în „Gazeta literară“ („Personaj dilematic în situație dilematică“), cuprinsă apoi în volumul „Părerii literare“, pg. 49; de altfel, L. Raicu citează sursa. Merită atenție analiza rolului pe care-l are în creația lui Rebreanu „Noaptea“, ca și afirmatia inedită a mijloacelor auditive de care dispunea scriitorul (pag. 99). Desigur, nu-mi propun aici să discut analiza romanelor lui Rebreanu, așa cum o realizează criticul, mă limitez la desprinderea tendinței generale a remarcabilei sale cărți: e important să se arate că rigoarea și sobrietatea stilistică sînt la el nu un scop, nu rezultatul unei obiectivități înghețate, ci un mijloc de a frîna, selecta și reliefa o emoție prea puternică, obsesii prea zguduitoare: „La Rebreanu, realismul nu are un aspect tern, descriptivist, ci este înfiorat de un suflu al înaltei poezii de infiltrații simbolice care ne face să vedem proiectîndu-se mari

umbre dincolo de planul vieții cotidiene, dar rezultând tocmai din acuitatea și adâncimea observației, din acuitatea și adevărul senzațiilor (133). E de remarcat în cartea lui Lucian Raicu tocmai fervoarea de a trece dincolo de aparențe, de locul comun, iar în cercetarea fiecărui roman, analiza fină a tuturor ipotezelor emise și a multora inedite, stăruința microscopică atât de rar aliată cu fervoarea. Eugen Simion observă că „prin chiar abordarea obsedantă a realului, prin scufun-

darea în procesele vitale, prin precizia notației, un realist vizionar, magic, în sensul pe care îl impune reconstituirea stărilor paroxistice, a proceselor morale obscure“. Critic pasionat și lucid, Lucian Raicu a scris o carte intensă, și subtilă ce ne cucerește și ne pasionează; cartea pe care i-o dedică lui Liviu Rebreanu e un mare succes fiindcă nu se ocupă de un mort ilustrici de o operă vie, contemporană: clasicii au scris în epoca lor, dar noi îi citim în epoca noastră.

camil baltazar



al. i. ștefănescu : „în căutarea isoldei”

Cartea lui Al. I. Ștefănescu e un poem erotic, înfiripat de astă dată între eroi moderni. Cuplul se compune acum din studenții Ion Florescu și Maria Simboteanu. El, o fire voluntară, sub aparența placidă, virilă; ea, plâpândă, de aspect diafan datorită unei tainice boli, dar de o cuceritoare feminitate. Maria trăiește totuși într-o zonă de o totală puritate, în deplin contrast cu partenerul ei, plin de apetențe senzuale. Deși fundamental deosebiți ca temperamente, între ei se încheagă o iubire frumoasă, poate pentru că în cazul de față bărbatul e acela care cedează, arătându-se răbdător și-nțelegător, cvitind drama incompatibilității sexuale. Situația este inversată tocmai pentru că un donjuan de genul lui Ion respectă teritoriul de puritate în care s-a închis Maria. De n-ar fi acea scurtă schiță de portret revelatoare a Mariei, în-

cleștarea erotică dintre cei doi ar putea părea neverosimilă și neveridică. Autorul, fin și sagace analist, ne introduce gradat în meandrele legăturii dintre Maria și Ion. Acesta din urmă se instalează temeinic în afecțiunea fetei, pentru că-și trage din ea tăria morală și substanța purificatoare; iubirea crește în intensitate și tensiune, devenind paroxistică datorită încordării în care viețuiește femeia și simțămîntului bărbatului că această pasiune-l înalță, făcîndu-l să crească în proprii săi ochi pînă într-atît, încît își spune: „iată femeia care va face din mine un zeu“, un zeu al amorului curat, nevătămat de rîvne pămîntești. Și amorul lor se desfășoară sub semnul acestei desăvîrșite purități, într-o întrecere de fragilități și frăgezimi, firește, incapabilă să excludă și interludii senzuale, inerente unui asemenea amor trăit la mare tensiune. Ițele se-ncurcă atunci cînd Maria, structural o puritană, simte că-ncepe a-l dori pe Ion ca bărbat, iar descompunerea-i creiază un șoc, cu atît mai mare cu cît, aflînd de existența Ceciliei, devine de o gelozie deloc zeiască. Evoluția acestui amor plin de efuziuni poetice și cu nenumărate oaze lirice e condusă pînă la un moment dat de autor cu o mînă sigură, dar desfășurarea stopează neverosimil spre final. Lectorul e nedumerit asupra a ceea ce a voit să-nvedereze Al. I. Ștefănescu, și anume, că puritatea structurală a Mariei a fost ultragiată de

ambiguitatea lui Ion. Atunci de ce a vrut să se mărite cu el? Sau a intervenit oare fatalitatea pentru a-i despărți, spre a continua, pe plan modern, drama cuplului medieval? În oricare din aceste ipostaze autorul trebuia să motiveze psihologic, așa cum s-a străduit să facă pe parcursul fluctuantului drum al idilei dintre cei doi. În punctul culminant al tensiunii, autorul pare a obosi să ducă pînă la capăt o acțiune dificilă. De ce a ținut oare să dea acestei legături nobile (în cele

mai multe etape ale ei) un deznodămint absurd? Răspunsul trebuie căutat, poate, în ceea ce — ca un contrapunct al mersului idilei celor doi tineri și spre a o proiecta pe fundalul tragic al epocii în care se petrece — autorul a introdus, cu cursive (pentru a marca deosebirea față de acțiunea principală): aspecte definitorii ale acelei perioade istorice, cum e zguduitoră, impresionanta schingiuire și, apoi,ucidere bestială a aceluia care a fost Nicolae Iorga.

Fie că sînt bune sau rele prozele pe care le scriu, tinerii scriitori știu să-și aleagă titlurile și pînă și cel mai sărac dintre ei și-l zornăie cu mîndrie, ca pe-o salbă. De la această regulă generală Mihai Turnaru nu face excepție: *Singur contra mea* e un splendid titlu de roman ce poate duce gîndul la vagi drame de psihologie abisală, cu dedublări spectaculoase și mari înfruntări de energii subiective. Prin forța lucrurilor, lectura unei cărți atît de frumos intitulată constituie, dacă nu o decepție, în orice caz o trezire la realitate. Nu vreau să spun prin aceasta că pragul îngust al titlului e și cel mai de sus al volumului, și că de treci de el nu mai afli nimic — sau aproape nimic — cum se cam întîmplă la unii autori. Căci de-a lungul romanului său, Mihai Turnaru dovedește calități pe care le voi releva. Dar cînd de după cortina atrăgătoare a cărții apare, pășind elastic, eroul îmbrăcat în trening, ceva ca o promisiune se spulberă în noi.

Și nu fără motiv își pune inginerul Filip Halunga treningul: el este un mare campion de moto-nautică și posesorul unui număr impresionant de cupe și medalii. De aici și încep frămîntările lui: sătul de atîtea victorii, facile datorită talentului său sportiv deosebit, Filip Halunga caută o altă zonă de concentrare a forțelor, fizice și spirituale, pe care o descoperă în chiar cîmpul profesiei sale. De mai



valeriu cristea

mihai tunaru:
„singur contra mea”

mulți ani, eroul e preocupat de ideea unui motor cu ardere internă fără pistoane, de noutate universală, preocupare ce se transformă, acum, cînd proiectul e aproape de realizare, într-o obsesie. Vedeta lotului, cantonat la mare, vrea să se reîntoarcă la București pentru a se ocupa în liniște de motorul său, și din această cauză se ceartă deopotrivă cu antrenor și coechipieri. Cam acesta e subiectul cărții și autorul ei vrea să ne convingă că nădușeala campionului sportiv e provocată mai ales de frămîntări morale. Filip Halunga are despre sine o năvălă concepție virilă (pumn și replică tare, atitudine degajată și sigură față de oameni și, în special, față de femei), pe care autorul însă o atenuază prin umor și autoironie. Am numit în felul acesta una din calitățile prozei lui Mihai Turnaru. Celelalte se desfășoară la o simplă foiletare a volu-

mului : darul imaginii plastice, urmăritoare („...scoțeam din coada groasă și lungă, purtată liber, cristalele de sare prinse în părul ei cum se agață sașea de odgoanele grele și smolite” ; „Troleibusul merge încet, fuge pe cablu ca un câine pe lanț.”), capacitatea de a emite (deocamdată intermitent) observații mai de adâncime, care arată finețe și o anumită experiență introspectivă („Simțeam că le displac, și eu mă grăbeam să fiu și mai antipatic din teama că voi displace în mod natural” ; „Ca un exercițiu de destindere, îmi propun să fie rău”) și mai ales câteva bune tablouri poetice, de mișcare sau de viziune, care promit un romancier. Să amintim astfel reamemorarea etapelor unei iubiri prin evocarea succesivă a unor stampe înfățișând diferite tipuri de corăbii, vechi și poetice ; sau episodul de la garaj, când muncitorii își manifestă nemulțumirea față de Filip printr-un concert asurzitor de sirene. Și în special scena, mai de la sfârșitul cărții, cu manechinele de femeie (și fragmentele de manechine) răsturnate, printr-un accident în apă. Imaginea de scaldă împudică și de masacru a manechinelor desmembrate plutind pe Dunăre, cu dubla ei sugestie tragică și grotescă mi s-a părut excelentă.

Cel dintîi reproș pe care trebuie să-i-l fac autorului se referă la *tonul* general al cărții. Mihai Tunaru a luat tonul greșit, cîntînd apoi eronat întreaga partitură. De la prima frază a romanului el se fixează într-un registru voios superficial și, cînd narațiunea se îndreaptă spre octavele de sus, stridențele dramatice devin de neînălăturat. Expresia materială a acestui ton e ticul argotic. Se ajunge cîteodată, în această privință, la excese și locuțiuni precum : „am umblat la amintiri cu Maria” (puse chiar în gura eroului !) sună destul de neplăcut.

Într-o „prevenire” autorul precizează, în legătură cu cartea sa : „Un roman *prea puțin sportiv pentru fanaticii stadioanelor, un roman prea sportiv pentru fanaticii literari.*” Fără a fi un „fanatic literar” și mie mi s-a părut că *Singur contra mea* e „prea sportiv”, judecînd după direcția în care scriitorul reușește cu precădere ; Mihai Tunaru dezvăluie cu mai multă pătrundere psihologia sportivului aflat în plin concurs decît a omului pur și simplu, angajat în competiția vieții.

Mihai Tunaru se află, ca să spun așa, la primul foc. Calitățile reale, care se pot desprinde din acest imperfect volum de debut, ne fac să credem că celelalte vor bate mai departe.

barbu solacolui



iosef toman :
„după noi, potopul !”



Un roman uriaș (peste 700 de pagini), mare și prin cuprinsul său, e cel datorit lui Josef Toman, apărut

la Editura pentru Literatură universală, în frumoasa traducere din limba cehă a lui Jean Grosu.

Roman de vastă perspectivă istorică, (acțiunea se petrece la Roma și în insula Capri, în primele decenii ale celui dintîi secol al ercii noastre) e un roman de mari contraste : opulență și mizerie, dragoste și moarte, jocuri și sînge, libertate și robie, muncă și huzur... Evocarea realizează din amănute de adîncă semnificație morală și socială un imens tablou panoramic străbătut de mari efluvii lirice, desăvîrșind în ineditul unei creații românești viața societății romane din timpul lui Tiberiu și al lui Caius Caesar Caligula. Să fie numai aceasta explicația

epuizării volumului în chiar primele ceasuri după apariție? Firește, — nu!

Romanul lui Josef Toman ar putea să pară o reconstituire, dar se departe de-a fi aceasta. El nu înfățișează date de stringentă obiectivitate, el nu se citește cu titlu de informație și nici de documentare, cum s-ar citi, de exemplu, vreo lucrare de-a lui Constant Martha sau Fustel de Coulanges (ne gândim la clasică „La cité antique“ a celui din urmă și la studiile asupra lui Lucretius și a operei „De Natura rerum“, ale celui dintâi). Romanul lui Josef Toman rămâne pe planul literar al unei distilări de ordin emotiv, artistic, decurgând dintr-o cunoaștere profundă a concreteței istorice. După noi, *potopul!* e un roman în care nu se procedează la o reconstituire de ordin istoric și arheologic, deși multe sînt elementele de documentare pe care autorul le stăpînește cu o desinvoltură de specialist, putînd rivaliza cu orice savant în materie. În acest roman, viața romană din timpul lui Tiberiu și, în continuare, din al lui Caligula, nu apare reconstituită. Nici o notă falsă nu poate fi detectată. Totul e armonios, e natural, fiindcă romancierul redă *sensul* profund al unei epoci, cu mijloacele moderne ale experienței sociale, trăită de autor și de noi în zilele noastre.

Personajele lui Toman reacționează nu ca oameni, pe care-i fixează în vrcun panopticum documentului istoric. Personajele istorice ale lui Toman *trăiesc*. Tiberiu e impresionant prin veridicul figurii lui de dictator. Deosebirea între evocarea lui Tiberiu și aceea a oricărui alt mare dictator modern n-o putem face decît în speciificele ambianțe geografico-sociale, dar în realizarea magistrală a figurii lui Tiberiu (omul retras pe insula Capri în mijlocul frumuseților naturii și în fața majestății mării) descoperim cumplita aviditate a oricărui mare și bătrîn dictator. Aceeași trudnică izolare plină de amărăciune, aceeași nestăvilită și orgolioasă poftă și putere de dominare, același dispreț suveran pentru om, aceeași groază de noapte și de imensitatea tăcerii ei, același sentiment de spaimă în fața morții. Magistrală e și evocarea figurii lui Seneca. E portretul, — realizat cu ajutorul unor mijloace moderne și, prin aceasta,

convingătoare, — unui intelectul de elită, a cărui rațiune și ale cărui aspirații morale rămîn la jumătate drum dintr-o lipsă de mari îndrăzneli, de mare curaj. E portretul stoicului și scepticului sterp, al stăpînului care-și respectă sclavii, cu care stă de vorbă și uneori îi ospătează, pe care din respect pentru condiția lor umană nu-i biciuiește, nu-i vinde, dar căra nu le acordă libertatea. Republican, democrat, reprezentant de mare autoritate al Senatului și al poporului roman, e ocult doar, nu fățiș, dușman al dictaturii Cezarului. Filosof și retor, e avocatul risipitor de vorbe și de maxime, al tuturor năpăstuiților din clasa de jos. Toga albă tivită cu purpura senatorială îi rămîne imaculată ca și sufletul fărnaric, ținut prin rațiune într-o perfect echilibru. E omul dramelor sale, al „Medei“ și al lui „Hercule mînios“, în care, ca-ntr-un exutoriu, transpune ororile și torturile trupești și morale pe care societatea romană le folosește cu atîta ușurință.

Nu mai puțin izbutită e figura lui Caius Caesar, a lui Caligula. Tipul degeneratului, al nebunului care prin crimă ajunge împărat, împăunîndu-se cu toate tilurile pe care i le decerne un Senat servil, abject prin murdarele prevaricații și îndemnuri la război ale majorității membrilor săi. Apoi, portretul lui Macronius, ajuns din vâcar comandant al pretorienilor, portretul soției și fiicei sale Valeria, hetairă, al senatorului Alviola și al fiicei sale Torquata, al lui Lucius Centurionul, al admirabilului actor Flavius Scaunus, al Volumniciei, și cîte altele.

Romanul lui Toman gîlge de viață. El se înscrie pe linia unor romane precum „Quo Vadis“ al lui Sienkiewicz sau „Goya“ de Feuchtwanger. „După noi, *potopul!*“ e un roman de viață autentică un roman social de mari și indelebile contraste.

Se cuvine un cuvînt de cîld elogiu pentru traducător. Nu cunoaștem limba cehă, dar Jean Grosu în opera sa de transpunere în românește a știut să redea fiecărui personaj graiul său, nesilit, normal, adecvat. Tiberiu vorbește ca un mare autocrat. Seneca se exprimă într-adevăr ca un filosof, retor și dramaturg. Plebeul își rosteste gîndurile în limba lui. Limbajele folosite în textul românesc sînt plastice.

La citire căpătăm convingerea că sînt totdeauna în nota originalului.

Se cuvine o laudă și pentru Editura care a tipărit marelui roman-fluviu al lui Toman. Și totuși, două obiecții avem de adus. Cea dintîi privește o regretabilă eroare tehnică: e vorba de o „sărire” de text la pag. 53, pe

care o semnalăm spre a fi neapărat corectată la o viitoare ediție a romanului. Cea de-a doua obiecție privește inutilitatea aparatului imens de note adause volumului. Și acest aparat e cu atît mai inutil cu cît explicațiile se află aproape totdeauna în textul înșuși al romanului.

m. marin



n. tăutu: „cînd zîmbesc seriorii și artiștii”



Cartea lui Nicolae Tăutu constituie o bună ocazie de a ne amuza împreună cu scriitorii înșiși. În lumea artiștilor există înrădăcinată tradiția comiterii farselor reciproce. Totdeauna o păcăleală reușită se transmite oral, îngroșîndu-se pînă la proporțiile scandalului. Pentru intelectuali, în general, a-și face farse denotă o anumită elasticitate a spiritului. Dar, de la un timp dat, farsele pot degenera în anecdotică nesemnificativă. A te aventura în asemenea gen de literatură înseamnă să stăpînești cu multă subtilitate subiectele. Altfel se pot foarte ușor înșira diverse episoade comice care nu prezintă nici o valoare din punct de vedere estetic. Cînd și cum „zîmbesc” scriitorii și artiștii lui Nicolae Tăutu? Fie că-și pregătesc dinainte farsa, și atunci aceasta nu mai are atîta sa-voare, fie că totul se declanșează spontan. Aici, Nicolae Tăutu face o bună dozare și nu-i lipsește nici invenția, dovădindu-se un subtil farseur.

Scriitorul se află la un hotel din provincie (cu un bariton care sforăie baritonal) și caută o soluție pentru a

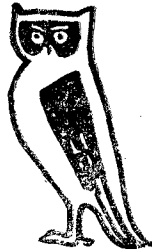
ieși din impas... Se repede și închide fereastra, după care întreține acest dialog macabru: „—Ce zici? Ne sufocăm de căldură! — Trebuie să o închid. — De ce „trebuie”? — De lună. — Cum de lună? i-am răspuns cu vocea scăzută, înfrîntă, rușinată. — Eu nu suport luna... Pricepeți? — Nu, mărturisi cu întreaga-i naivitate disponibilă. — Luna îmi provoacă crize... Sar pe fereastră... Merg pe acoperișuri... Tocmai vream să vă rog, dacă sînt pe turn, să nu mă strigați... Pot cădea... Nici să nu mă rețineți... A mai încercat unul... — Și? se interesează maestrul cu o curiozitate ușor de bănuț. — Nu mai e în viață... Și era de două ori cît dumneavoastră... Am o putere, în criză, de aș sugruma un tigru, ca pe o țigară cu filtru între degete...” (pag. 157). Dimineața, baritonul chinuit de nesomn i se adresează scriitorului: — „Ei, dragul meu, să știi că ai dormit foarte liniștit... N-ai avut nici o criză... — Și nici dumneavoastră, maestre iubit, n-ați sforăit, n-ați șuierat, n-ați măcinat din dinții...” Fără doar și poate, farsa este copioasă.

În altă parte, la punerea în scenă a piesei unui profesor de latină, intitulată „Samson și Dalila”, scriitorul (elev pe atunci) și colegii săi, așează în primele rînduri pe acei notabili ai orașului care aveau o lipsă de păr mai pronunțată. În rol, Dalila li se adresează cu naivitate: „Vai, care n-aveți fir de păr / Aflați amarul adevăr / Că nici putere n-ați avea / Oricît ați vrea!”. La acestea, primarul orașului (lipsit de noțiunea elementară a ceea ce înseamnă artă) îi dă replica autorului: „—O să-ți dove-

desc, domnule profesor, că, deși n-am păr, totuși putere am!" (pag. 97). Urmind unor asemenea scheme bine înnotate, Tăutu reușește să realizeze ceea ce s-ar putea numi un moment de destindere. Amuzamentul trezit de scenetele sale e real, atunci când nu este forțat. Declanșarea hazului se face în mod direct, fără a mai trebui decodificată o anumită convenție. „La mare”, „Cuvîntul dulce”, „Un accident neînregistrat”, „Cum e crescut un re-

gizor”, „M-au salvat actorii” etc. sînt exemple antologice de momente de farsă. Savoarea acestor schițe comice ale lui Nicolae Tăutu (ceea ce e mai interesant) nu constă, de fapt, în valoarea lor literară. Esteticeste, ele nu intră în discuție și, de fapt, nici scriitorul nu urmărește acest lucru. El consemnează prin intermediul memoriei niște instanțane de situații reale. Autentice, ele provoacă hazul oricărui cititor care are gustul umorului.

A te apuca să justifici din punct de vedere ideologic și estetic importanța mișcării literare italiene, cunoscută sub denumirea „Grupului 63”, implică desigur o bună doză de dificultate. Aceasta izvorăște în primul rînd din prea stringenta apropiere în timp a manifestărilor literare, ce ilustrează direcția culturală în sine. O judecată mai depărtată în timp poate găsi mai ușor determinările și interferențele ce pot declanșa o anumită efervescență de idei și o poate identifica mai sigur. Dar experimentalismul „neobaroc” al „Grupului 63” nu necesită o prea mare dezbateră asupra sorților săi de existență în timp, căci această dezbateră există în fond, în chiar sînul teoreticienilor ei. Ei înșiși se întreabă apodictic despre sensul și rolul jucat și ilustrat mai mult sau mai puțin eficace în cadrul momentului literar respectiv: „...texte citite, dezbateri, rezultate dobîndite. Sînt dovezi ale unor scriitori care își caută încă personalitatea? Cercetări, să le spunem, experimentale? Fie, la urma urmelor; aici ne limităm la sugerarea motivelor unci polemici, la indicarea unor temeuri de acțiune literară și a unui fel de atitudine în fața noului. Dar, în sfîrșit, este important că în scrierile acestor poeți, prozatori, comediografi, critici există acea lumină obscură, acea foame acidă și disperată de realitate și de judecare a miturilor acceptate care constituie un aspect propriu al acestei anormalități a crizei în care trăiesc acești scriitori, în care sînt aruncați



marin mineu

cornel mihai ionescu
„generația lui neptun”

și care este mărturisită aici în diverse moduri, un aspect, o imagine a felurilor în care, prin intermediul noului, ei se orientează în cele din urmă spre căutarea a ceea ce nu cunoaștem încă — spre acel neprevăzut, spre acea realitate neașteptată pe care, în fiecare moment, ne-o dezvăluie pătrunsă de un înțeles nou”. *Afirmațiile sau non-afirmațiile lui Luciano Anceschi, unul din teoreticienii „grupului”, sînt, după cum e lesne de observat, departe de orice prezumțiozitate. Cartea lui Cornel Mihai Ionescu vine cu probe definitive și exhaustive să demonstreze că „Grupul 63” reprezintă un moment structural de manifestare a modernismului în literatura actuală italiană. Dichotomia care ar exista ar fi aceea dintre cele două noțiuni corelate de un Angelo Guglielmi, avangardă și experimentalism. Vechea „avangardă istorică” devine anacronică față de sensul nou al experimen-*

talismului. *Experimentalistii se deosebesc prin scop și prin atitudine de adevărații avangardiști. Ei instituie primatul novator și îl supun discuției, fără să fie iconoclaști. Mai degrabă au rolul unui catalizator ideologic și estetic, menit să dinamiteze lent fundamentele depășite ale tradiției. De aceea vor avea înainte de toate prolepsis pentru un spirit critic „preventiv”. Este vorba de crearea unei „dispoziții pentru cercetare”, de lărgirea posibilităților formale, căci „ideea de formă este într-un fel mai pasionantă decât forma ideilor”. În poezie, în proză, în teatru, experimentalistii nu fac altceva decât să lanseze variate și adesea interesante modalități de înnoire. „Opera apertă” este, implicit, o dezlegare a convenției, o canalizare a eforturilor estetice spre noul formal. Dar noul formal atrage inevitabil și noul conținutistic. Și astfel o convenție distrusă crează alta. Arta, în sine, înaintază sinuos, într-un lan al convențiilor. De fapt, opera deschisă constituie o noțiune cu o circulație foarte largă și Cornel Mihai Ionescu face referințele de rigoare, pornind delimitările stabilite de Lukács. Punctul de referință cel mai serios al tinărului cercetător va fi acesta de cele mai multe ori. Corelațiile sînt însă variate, de la reprezentanții noii critici franceze pînă la cei mai diferiți teoreticieni contemporani, de la Roland Barthes la Roman Jakobson. Disociațiile sînt făcute cu mare finețe. Cornel Mihai Ionescu dovedindu-se un foarte bun cunoscător al mai multor literaturi europene contemporane (în mod sigur cea franceză). La diferențierea dintre experimentalismul în proză italiană și noul val francez, notează decisiv: „De bună seamă, nu toate modalitățile folosite de prozatorii Grupului 63 pot fi integrate acestei arii experimentale comune care apropie proza italiană de noul roman și de literatura Grupului 47. Fie numai și pentru faptul că antiromanul cultivă, în ciuda nomenclaturii sartrienne, o linie de experimentalism moderat, ies din raza lui de incidență în egală măsură atît forme tributare pînă la un punct naturalismului neorealism, cît și moduri extreme care duc la soluția structurilor romanului, chiar și a celor acceptate și a căror validitate*

estetică noul roman o garantează teoretic și practic. Cum însă nici avangarda „viscerală” nici reminiscențele naturaliste nu sînt relevante decît prin contrast pentru semnificația reală a Grupului 63, această relativă neconcordanță de arii nu infirmă ipoteza afinităților structurale între proza italiană și romanul francez”. În fond, care este metoda lui Cornel Mihai Ionescu în dezbaterea propusă? Tinărul cercetător îmbină descriptivismul comparatist cu incisivitatea criticii la text. Afirmările sale tind în mod permanent spre un constructivism teoretic care, el însuși, incită la discuție, rămînînd deschis unor comentarii creative. Se înțelege că această modalitate de abordare conține în substrat un morb polemic. O polemizare cu subiectul în sine, o continuă rezervă și detașare critică. Cînd vrea să fie informativ, tonul va fi neutru: „Încercările de «poezie electronică» făcute în 1961 și 1963 cu ajutorul calculatorului sînt menite să redea poeziei o dimensiune a temporalității, exasperate de intervenția aleatorie a calculului combinatoriu. Intenția pe posibilitatea practic infinită de asociație mecanică a sintagmelor, poezia electronică resține iarăși într-un sens univoc proliferarea spațială, radiară, în constelație, pe care o cultiva poezia vizivă, restituindu-i înscirarea într-o succesiune temporală”. Poezia electronică rămîne totuși o simplă îmbinare de sintagme, după metode matematice, nereușind să transmită impulsuri afective. Formal, ea pare un fel de „dadaism” structurat: „cine lipsea dintr-o parte în alta se cumpănește cu aripi întinse așteptînd să sfîrșească aerul de respirat prefăcîndu-se / cuvintele nerostite în gura plină de sînge totul tace / pînă în păr se lipește de piele nu se va mai întîmpla niciodată / îndepărtarea zăpezii cînd galbenă cînd verde nimeni nu vroia să rămînă” (Nanni Balestrini — „Poezie electronică”, traducere Cornel Mihai Ionescu). Declanșînd o mare efervescență teoretică. Grupul 63 descris de Cornel Mihai Ionescu se dovedește a fi fermentul cel mai activ al unei etape precise din dezvoltarea literaturii italiene. El nu se confundă cu anarhismul terorist al manifestărilor literare de avangardă. În acest sens, activitatea sa e compa-

rabiliă cu activitatea revistei „Contemporanul” de la noi, mai ales în ultima sa perioadă de apariție. Valoarea de catalizator al tradiției rămâne fundamentală și într-un caz și în altul. În artă, ca și în alte activități creatoare, experimentalismul devine o zonă sacrificială, în care se coc și se limpezesc germeii modernismului. Ceea ce rămâne viabil, inițial, nu contează, căci totul polarizându-se în jurul fenomenului de reînnoire formală, premisele pot fi (și sînt) de cele mai multe ori, eronate. Totuși, se schițează căi noi, se descoperă filoaane neexplorate și acestea vor fi asimilate treptat modernismului artistic în general. „Generația lui Neptun” (experimentalistă) spre deosebire de Generația lui Vulcan (avangardistă), după opoziția tipologică stabilită de Umberto Eco, de-

notă un fond afirmativ, fiind o rezultantă neobarocă a spiritului „ce se manifestă în civilizația modernă”. Cornel Mihai Ionescu reușește o descriere sintetică a acestui fenomen cultural de mare răsunset în literatura italiană actuală. Meritele sale sînt în primul rînd de domeniul pionieratului, îndrăzneala cercetării cumînd o dificultate dublă: de identificare și de interpretare. Teoretizarea polemică latent conținută în fiecare pagină și deci, invitația la discuție, poate fi un indiciu peremptoriu de ușurința și îndemînarea cu care cercetătorul își conduce permanent lucrarea. Rezultatele la care ajunge aspiră spre epuizarea exhaustivă a temei și deci sînt suficiente pentru mobilul propus. Stilul cam abstract, folosind din plin neologismele, era adecvat subiectului în sine.



În acest număr Eugen Luca semnează o exegeză exactă a prozei lui Fănuș Neagu.

Criticul începe prin a se ocupa de stilul prozatorului, adică de modul de expresie a unei naturi și a unei viiuni.

„Sub penița lui, cuvîntul sec, uscat, prinde viață și redobîndește, ca la poeți, prospețimea virginală, plesnește de seve ca un fruct răscopt. Și cîntă”.

Semnatarul articolului comentează în continuare :

„Acestei însușiri i se adaugă o alta: o brutalitate care atribuie textului o frumusețe aspră, hărbătească. O trădează însuși modul în care prozatorul folosește cuvîntul. Brutalității lui Fănuș Neagu nu îi e adecvată imprecacția de tip arghezian care e, într-un fel, expresia unui atașament secret față de obiectul sau personajul înfierat.

Dar anume asociații insolite, un termen violent-neologistic, argotic sau crud — plasat în chip cu totul neașteptat într-un context care nu părea a-l reclama, sugerează detașarea voită a autorului de personaje, fie ele chiar simpatice, de un peisaj frumos în sine, sursă pentru alții, de încîntare poate, sugerează o violență refulată, conținută multă vreme, cu eforturi și care izbucnește brusc, asemenea fulgerelor și se consumă cu durata unui fulger”. Disocierea de modalitatea argheziană mi se pare judicios nuanțată, Ocupîndu-se de investigația socială în proza lui Fănuș Neagu, Eugen Luca scrie :

„Căci Fănuș Neagu, căruia, deschis sau pe ocolite, i s-a contestat nu o

dată intuiția socială, are în această privință un fler de loc comun. O probează împrejurarea că el se afundă în hrubele cele mai adînci ale edificiului nostru social, unde a descoperit un „bas-fond” care nu figurează în nici un manual de sociologie, o pegră morală supraviețuind încă în socialism, murdărind prin însăși esența ei, frumusețea femeii și a naturii, raporturile dintre oameni și chiar ideea de om”... pegră morală căreia Fănuș Neagu „i-a declarat un necruțător război”.

Criticul pune în evidență și cea de a doua latură, eficient complementară a prozei lui Fănuș Neagu : „Brutalitatea aceasta, conferind paginii scrise o poezie dură, nu-l înrobește pe autor într-atît încît să-i răpească posibilitatea de a afla expresia literară a unor stări de spirit dintre cele mai delicate, de a insufla textului căldura umană”. Și se referă la filele despre copilărie, adolescență, iubire, nostalgie.”

Îmbogățind exegeza acestei poezii poematice, semnatarul articolului scrie: „Privind realitatea din unghiul pitorescului și al exoticii, el știe folosi vechi cresuri și practici magice — ca și elemente din universul modern — într-o sinteză fabuloasă, pentru a da unor locuri aflate la cîțiva kilometri de Capitală, aura unor ținuturi îndepărtate, în care elementele arhaice, istorice, se îmbină cu altele, amintind westernul american”.

e. p. g.

În numărul acesta Eugen Simion semnează cronica la mult așteptatul volum secund al Moromeților. „E vorba de un roman nu cu totul detașat de primul, dar scris altfel, cu altă tehnică epică și la altă vîrstă spirituală“ — scrie cronicarul.

„Între primul și al doilea volum, prozatorul a scris și altfel de literatură, a cunoscut alte forme epice, contactul lui cu proza occidentală (din care a și tradus) nu a rămas fără consecințe pe plan epic“.

Eugen Simion arată că Moromeții este romanul tragediei idealismului rural „în circumstanțele în care vechile valori morale și spirituale țărănești sînt puse sub semnul îndoielii“. Și volumul al doilea rămîne romanul lui Ilie Moromete ; „ceea ce se impune numaidecît“ comentează criticul, „și dă o impresie de neuitat, e destinul bătrînului țăran, trecut prin multe, ieșit, deodată, prin țaria iluziei sale, din zona de umbră în care o existență socială nemiloasă îl aruncase“.

Prezentînd idealismul lui Ilie Moromete, arată în continuare exegetul, Marin Preda „întinde mai departe și prin aceasta cartea sa capătă o notă oraculară: vrea să sugereze destinul unei civilizații străvechi, al unui mod de existență milenară, pusă în fața unor înnoiri fulgerătoare.

Destinul lui Moromete e, așadar, expresia acestui proces adînc, implacabil. Totalitatea legilor istorice îl îm-

pinge din ce în ce mai mult spre scena unui mărunț și tragic idealism moral, dublat de un altul, social“.

Aprecierile cronicarului sînt superlative: „Niciodată în proza mai nouă nu s-a pus cu un mai mare curaj estetic destinul civilizației țărănești și nu avem cunoștința să fi căpătat pînă acum, o motivare literară mai pregnantă ca aici. E însă numai atît, numai prin acest destin social trăiește cartea? Cu hotărîre, nu! Ce se impune înainte de orice e iluzia... rebarbativă a lui Moromete. Prezentînd-o, sub toate formele ei, Marin Preda se menține aproape peste tot în linia fină și înaltă a vocației sale de analist. Sînt, în acest sens, cîteva scene antologice“.

Și mai departe...

„Moromeții e și o pînză întinsă, de o excepțională autenticitate a satului de azi. Evenimentele sînt supuse unei analize necruțătoare, demitizante, sugerînd dramele obscure, uneori foarte profunde, care însoțesc trecerea unei întinse categorii sociale spre altă formă de existență... În ideea de monografie, nu în chip etnografic superficial, ci vizînd o atitudine proprie față de existență, în toate actele fundamentale ale vieții, Marin Preda se apropie de Rebreanu, din direcția unei proze în care analiza psihologică e magistrală“.

P. G.

Cîteva zile după revoluția din Octombrie a avut loc la Smolnii o întâlnire între conducătorii bolșevici și reprezentanții ai literaturii și artei. Au venit la această întâlnire, printre alții, Blok, Maiakovski, Meyerhold. Dmitri Moldavski — în articolul „Timp și căutare” — notează că amănunte despre această întâlnire nu se cunosc și că, în genere, istoria nu a consemnat-o.

Întîlnirea aceasta dintre înnoitorii istoriei și inovatorii în artă este semnificativă. Aderiunea intelectualității la revoluție era problema centrală în jurul căreia s-au concentrat toate frământările din lumea artelor, științei și culturii.

La întrebarea dacă intelectualitatea poate colabora cu revoluția, Blok a răspuns fără echivoc: „Poate trebuie”. Acest proces de adeziune la revoluție nu a fost, după cum se știe, nici ușor, nici simplu. Scriitorii atât de deosebiți structural, ca Ahmalova, Andrei Bieții, Kliniev, Mandelstam, — fără a mai vorbi de Maiakovski, Bednii, Hlebnikov, — i s-au raliat din primele zile. Unii — total și deplin, alții — trecînd prin dureroase procese de conștiință sau sovăieli, explicabile azi, în retrospectiva semicentenară.

Procesul de căutare înnoitoare în literatură și artă a început înainte de revoluție, aproape concomitent, deși în forme proprii, cu acelea din occidentul Europei. Revoluția a dat aripi acestor căutări înnoitoare în domeniile diferite ale artelor, deschizîndu-le orizonturi estetice și ideologice noi, fecundîndu-le prin confruntarea directă cu procesele istorice și cu mutațiile în conștiințele umane. Unele căutări au rămas sterile. Altele, însă, nu au fost

zadarnice și și-au dovedit fertilitatea pe plan mondial. Ceea ce au creat atunci oamenii devotați revoluției, scrie D. Moldavski, a uimit lumea de peste hotare. Pentru că ei au spart cu curaj tipare vechi, au adus suflul unei imaginații și gândiri îndrăznețe, pe măsura epocii, și în nici un caz nu li se pot imputa nici automulțumirea meschină, nici epigonismul sau pasișa. După mulți ani „căutările lor au revenit la noi cu Berliner Ensemble, cu filmul neo-realist, cu Aragon, Nezwâl și Hikmet, transformate, altfel înțelese și, desigur, îmbogățite”.

Momentul actual se caracterizează în mod evident prin căutări înnoitoare în literatură și în artele plastice, în teatru, în muzică și în arta filmului. Fertilitatea lor implică evitarea diletantismului și a epigonismului. Continuarea, pînă la copiere, a unui Duniin sau Pasternak, oricît de strălucită, nu va fi nici inovație, nici descoperire, după cum nimic nu poate justifica procedeul unor cinești, dealtfel nu prea tineri, care își îmbracă personajele de o crasă platitudine în armuri filozofice împrumutate de la Antonioni și Bergman pentru a le da o aparență modernitate, — scrie D. Moldavski. Iar tinerețea nu dă dreptul nici la amnistie, nici la vreun rabat. În deceniul 1930—1940 Eisenstein, Pudovkin, Iutkevici, Keifitz, Dovjenko erau toți tineri, dar erau regizori în accepția deplină a cuvîntului, fiecare cu o personalitate creatoare precis definită.

În toate domeniile creației artistice sovietice există o tendință manifestă spre o adîncire a semnificațiilor filozofice ale fenomenelor realității, spre analize mai subtile ale relațiilor sociale

și umane. În această ordine de idei este citat Al. Tairov, care spunea cu mulți ani în urmă că „realismul militant” care se reazămă pe marxism nu se reduce la subiect, că arta înseamnă comunicare, dar nu în sensul empirismului naturalist sau al canoanelor formalismului „academic. Comunicarea marilor valori ale umanismului socialist, bazată pe o înțelegere contemporană a realității, este ilustrată cu exemplul ultimului film al lui Lotke-

vici „Lenin în Polonia”, cu referiri la „Hamlet” în versiunea cinematografică a lui Kozintev, precum și prin creația pictorilor Koncalovski și Sarian. Fecunditatea căutărilor actuale este stimulată, desigur, de bogate tradiții. Dar nu se pune problema continuării lor, ci a depășirii acestora în consonanță cu spiritul înnoitor al epocii contemporane, marcată de noile perspective deschise progresului social.

i. p.

„frankfurter hefte” decembrie 1967

În 1960 a apărut în revista „Kultur” un articol al lui Walter Jens, în care acesta atragea atenția că în literatura postbelică vest-germană lipsește cu totul lumea muncitoare, punând totodată scriitorilor și criticilor întrebarea: „Oare noi nu muncim? Este oare activitatea noastră de toate zilele chiar lipsită de orice însemnătate?”. Era o invitație evidentă de a pătrunde într-o arie tematică de mult abandonată.

Articolul a avut un larg răsunset, și, în 1961, din inițiativa lui Fritz Hüser, directorul bibliotecii din Dortmund și a tînărului scriitor Max von den Grüne s-a constituit „grupul 61”. Într-un manifest publicat curînd după constituire, grupul și-a precizat principalele obiective programatice: dezbateră literar-artistică a problemelor sociale ale lumii muncitoare din industrie, dezbateră problemelor generate de epoca tehnică, legătura cu poezia socială a altor popoare, reconsiderarea critică a poeziei proletare din trecut și a istoriei sale.

Programul a stîrnit senzație și a început să se concretizeze în versuri și proză, strînse într-o antologie recent apărută: „Din lumea muncii” („Grupul 61 și oaspeții săi”).

Într-un articol: „Lumea muncii în literatura grupului 61”, Lothar Romain prezintă într-o sinteză retrospectivă cîteva aspecte fundamentale, caracteristice pentru poezia și proza grupului. În centrul tematicii acestei literaturi se află controversa cu epoca și societatea contemporană, care exercită o presiune totalitară, fățișă sau discretă, asupra lumii muncitoare, în care tot ce este uman e sacrificat pe altarul productivității. Masele sînt descrise într-o viziune catastrofală, ca un conglomerat impersonal și amorf, în sîmul căruia toate contactele umane sînt rupte și în care apare imposibilă vreo angajare sau vreun protest. Raporturile interumane ca și raporturile oamenilor față de propria lor existență par anulate. Oamenii sînt determinați de funcțiile lor, integrați total în uriașa mașinărie, care îi domină în virtutea unor legi inexorabile. „Noua poezie industrială” se deosebește prea puțin, prin experiențele și problematica sa, de literatura burgheză pe care o atacă. Ea caută să demonstreze că actuala criză a societății nu este de tip specific burghez, ci una de ordin general, și că ea nu-și găsește nicăieri o expresie mai directă, mai vehementă.

mentă și existențial primejdioasă ca în „lumea muncii”. Autorii acestui grup își interzic orice încercare spre generalizări, limitându-se la sfera trăirilor nemijlocit accesibile și în acest sens, cu unele rezerve poate, pot fi clasificați în „neo-realism”, în ipostaza sa renană.

„Grupul 61” s-a delimitat formal și fără echivoc de tradițiile poeziei proletare de clasă din trecut. Ei scriu, precum spune Fritz Hüser, nu ca muncitori pentru muncitori, ci „vor să aducă o contribuție la configurarea literară a tuturor problemelor și fenomenelor actualității noastre, dominate de tehnică și bunăstare”. În realitate, însă, în poezia și proza grupului revin, uneori în forme naive, motivele patetice, tonalitățile militante ale poeziei proletare germane din trecut, dezmințind în fapt declarațiile programatice. Ceea ce le reproșează Lothar Romain este că nu oferă o imagine a realității din perspectiva omului muncii, de a recurge la un naturalism cu un oarecare colorit ideologic și la moralizări dogmatice, la clișee.

Elementele unei eventuale noi literaturi a lumii muncitoare se pot identifica deocamdată la unul dintre aderenții grupului, Max von der Grüne. La el apar situații conflictuale cu care este confruntat omul muncii contemporan, căutarea identității, a comunicării, afirmarea sa ca individ. Tematica lui nu se reduce la reproducerea simplă a desfășurării unei activități în procesul

muncii; cadrul narațiunilor sale căpătă dimensiuni mai largi, sociologice, cu investigații în conștiință. Revendicarea restituirii umanului este la el identificată cu pretenția omului muncii la răspunderea personală. Povestitor bun, care știe să exploateze conflicte și episoade cotidiene într-o țesătură narativă abilă, punctată de tensiuni care stimulează interesul cititorului, Max von der Grüne rămâne — după aprecierea lui Lothar Romain — tributar unui „arsenal de simboluri devvalorizate”. Ceea ce literatura sa cîștigă în conținut, se pierde în sfera esteticului. În acest sens, „grupul 61” repetă criza altor grupări literare, tipică — după părerea autorului — pentru „grupările tematic încorsetate”, care se constituie mereu în opoziție cu „Grupul 47”, fără a putea afirma o alternativă literară validă. Temelor lor le lipsește forma adecvată, angajării lor limbajul și, mai ales, înțelegerea că literatura este artă și numai ca atare exprimă realitatea și adevărul. Controversa cu realitatea contemporană a societății capitaliste, în care omul este prins în încheștele unei standardizări totale a tuturor nevoilor și exigențelor sale și în cel al unui mecanism instituțional — pe cât de anonim, pe atât de necrutător — este o sarcină a întregii literaturi moderne, în care problemele formei nu pot fi în principiu despărțite de cele tematic, încheie Lothar Romain.

p. i.

