

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

4

anul
XXI

aprilie 1968

VICTOR EFTIMIU V. VOICULESCU	3 10	vorbe, vorbe, vorbe... versuri inedite (kirkegaard ; mîna ; în creștere ; strig ; murind)
AL. I. ȘTEFĂNESCU MARIN PÔRUMBESCU	14 42	cupluri (cubul de aer ; ochi în ochi) taumahie (nuvelă)
scriitori români contemporani		
DINU PILLAT	57	debuturile moderniste ale lui geo bogza
CONST. CIOPRAGA	60	arta romanului la hortensia papadat bengescu
scriitori și curente		
EUGEN IONESCU AUREL DRAGOȘ MUNTEANU	69 76	acesta a fost urmuz motive existențiale în opera lui anton holban
cronica literară		
PAUL GEORGESCU	86	g. ivașcu : „din istoria teoriei și criticii literare românești”
pe marginea cărților		
ION BĂLU	93	i. valerian : „cu scriitorii prin veac”
actualitatea literară		
DUMITRU BĂLĂEȚ	95	aspecte ale metaforei în tinăra poezie română (I)
DUMITRU IONCICĂ	105	agonia vechii filozofii rurale
150 de ani de la nașterea lui Karl Marx		
RADU FLORIAN	109	reflecții asupra filozofiei marxiste
cronica științifică		
EUGEN ȘERBAN	118	transplantarea inimii
cronica plastică		
RADU IONESCU	125	epoca de strălucire a lui lucian grigorescu
cronica muzicală		
SEVER TIPEI	129	gesturi și sunete în timp

miscellanea

despre un articol „cu trepte” (v. r.); **mircea ștefănescu la 70 de ani** ;
un dialog filozofic (ș. cionoff) ; **noi cazuri de ifosatită** (d. i. suchianu) ; 135

cărți noi

H. ZALIS : i. m. rașcu : „**poeme**” — EM. MANU : tudor george : „**balade**”
— C. BALTAZAR : v. zămfirescu : „**duminică**” — M. MINCU : m. zăciu :
„**masca geniului**” — E. TUDOR : clementina voinescu : „**timp vechi**” 145

cartea străină

DAN LĂZĂRESCU : o reconsiderare critică a teatrului renașterii engleze —
ION BRANDABUR : teilhard de chardin, noosfera și epoca noastră 151

revista revistelor din țară

„contemporanul” nr. 1114/1968 (G. P.) — „tribuna” nr. 575/968 (P. G.) 158

revista revistelor de peste hotare

„voprosi literaturii” nr. 1/1968 (I. P.) 159

victor eftimiu

●

vorbe, vorbe, vorbe

A fi om de spirit nu înseamnă, atât, a gândi lucruri de spirit, cât a avea curajul să le spui și, mai ales, tactul să nu le spui.

●

A privi cu prea mult spirit critic, cu prea multă luciditate, viața, înseamnă a imita pe maniacul care se uită în apă cu microscopul și n-o mai bea, căci îl degustă microbii...

●

Artistule, îți admir opera, dar dă-mi voie să n-am relații personale cu dumneata: prețuiesc mărghăritarul, dar nu înghit scoica detracată care l-a compus.

●

Cînd îmi spune cineva că sînt din Balcani, îi răspund că sînt din Carpați, dar cu asta n-am rezolvat nimic: munții n-au vanități geografice, nici aptitudini polemice.

●

Cea mai prețioasă dintre cuceririle vîrstei este învățătura de a nu te grăbi.

...Fiindcă toate drumurile duc la moarte.

●

Dincolo de inteligență e șiretenia. Iar dincolo de șiretenie e prostia.

●

De cînd am renunțat să îndrept omenirea, treburile mele personale îmi merg ceva mai bine și nici umanității nu-i merge atât de rău.

Dacă nu vrei să te părăsească ceilalți, nu te părăsi, în primul rînd, tu însuși.

●

Experiență mai înseamnă și descurajare.

●

Cu excepția celor ce se prăbușesc în floarea virstei, devenim, de la o vreme, trei sferturi de om, o jumătate de om, un sfert de om, pe urmă nimic. Muritorule, ține seama de faza epocii pe care o străbați și nu cere mai mult vieții !...

●

Cînd spun „ferit-a sfîntul“ sau „răbdare de inger“ sau „te-a văzut cel de sus“ nu fac prozelitism religios, ci folosesc termeni populari, consacrați, care n-au alt echivalent pitoresc.

Nu putem sărăci limba de teama inchiziției episcopale, nici de a congregațiunei laice a indexului.

●

Un confrate care nu mai are șaizeci de ani, găsește interesante cărțile mele de amintiri. Scriitorii tineri căroră le-am împrumutat aceleași cărți, nu s-au arătat prea entuziași. Confratele care nu mai are șaizeci de ani s-a regăsit pe el însuși printre oamenii pe care i-am cunoscut, într-o epocă pe care a trăit-o aeeva.

Literatorii de azi au primit aceste evocări cu aceeași indiferență cu care generația noastră întîmpina „Amintirile de la Junimea“ ale lui Iacob Negruzzi sau Gheorghe Panu.

●

Convinși de superioritatea lor, unii, oriunde s-ar afla, stau departe de frămîntările contemporanilor și mor de urit pe altitudini. Cînd soarta mă orînduiește vreunui fund de provincie, eu decretez acel colț de lume buric al pămîntului, mă arunc în cancanurile și idealismele locale, ca într-un ocean, dau proporții de epopee celor mai neînsemnate personaje și întîmplări. De aceea nu mă plictisesc nicăieri.

●

Binecuvîntate vremuri, cînd singura viziune erocică va fi carul sonor și vertiginos al pompierilor.

●

Dă-mi succesul, nu explicațiile insuccesului.

Expresia cea mai corectă e cea mai scurtă, fiindcă nu grămăticii fac limba, ci viața cu graba ei.



Fiecare popor trebuie să-și trăiască propria experiență. Experiența altora, pentru el, e artificială și-i împiedică progresul normal.



Faptele Greciei vechi au fost mici pînă la ridicol. Dar Elada a avut mari poeți și istoria ei a devenit o serie de evenimente cosmice.



La noi, glorie înseamnă înmulțirea persoanelor care îți cer servicii.



Hotărîrile pripite sînt o formă a indeciziei.



Istoria fără legendă rămîne simplă statistică.



În viață, ca și în tren, oamenii așezați confortabil sînt ostili celor ce stau în picioare, cînd ar trebui să se întîmple contrariul.



Judec pe fiecare după felul cum s-a purtat cu mine. Ce e sublim în el, îl privește.



Limbută și confuză, imaginea literară mi-a apărut în cursul unei lecturi.

Am salutat-o respectuos :

— Stîmătă Doamnă, vă rog să-mi spuneți ce doriți, fiindcă sînt grăbit !



Morală, etică... Noțiuni prea abstracte, prea depărtate. Să le înlocuim, măcar, cu românescul o b r a z.



Nu te culca pe lauri. Gloria încetează în momentul cînd ai uitat că ești un permanent debutant.

N-am să fac morții onoarea să mă gîndesc la ea, chiar dacă ea mi-ar face impoliteța să se gîndească la mine.



Nu cred să aibă cineva mai mulți prieteni și admiratori ca mine : îndată ce scot o carte, primesc sute de scrisori să le-o trimit gratis și cu dedicație : cum scriu o piesă, mii de oameni doresc s-o vadă cu bilete de favoare.



Omule de geniu, adaugă și ceva talent, ca să-ți faci geniul mai puțin penibil.



Oamenilor nu le place să te vadă nici fericit, nici nefericit. Plîngi și hohotește singur. Iar lumii arată-i un suris amabil și intrucîtva misterios.



Oamenii serioși nu spun cuvinte istorice.



Unii cred că principiile sînt asemeni covoarelor : dacă nu le calci, le mînîncă moliile.



N-a făcut prea multe lucruri perfecte, dar rămîne totuși, un tînăr care promite : e vorba de Dumnezeu.



Dacă trădezi numai o dată, ești un simplu trădător. Dacă trădezi mereu, se va spune, cu indulgență :

— E o fire capricioasă...



Fără pofta de pradă a soldaților săi și fără istoria scrisă de contemporanul său, cronicarul Calistenos, numele lui Alexandru cuceritorul, fondatorul atîtor orașe, ar fi fost, poate, uitat. Sau ar fi rămas numai ca o spaimă : femeile indiene își sperie și astăzi copiii nesupuși, amenințîndu-i :

—Vine Skander !

— De ce nu-mi ceri nimic? m-a întrebat un puternic al zilei.
— Ca să nu te deranjez, ca să nu-ți fiu obligat dacă mă satisfaci, ca să nu ne stricăm prietenia dacă mă refuzi.

●

Tipul acesta e inoportun ca virgula! fiindcă ai uneori nevoie de ea, se vîră și unde nu trebuie.

●

Am o părere destul de mediocră despre mine. De aceea, rabd orice osîndă. Dar nu pot suporta nedreptatea făcută altora.

●

Inteligența, cu cît e mai vastă, cu atît e mai alterată de scepticism, de sentimentul precarității noastre. Providența care ne-a limitat viața trebuia să ne limiteze și inteligența. De ce să fie fericiți numai imbecilii?

●

Stau legat la ochi.

În parcul sanatoriului din Viena cîntă o mierlă. Niciodată nu mi-a plăcut ciocul ei mai galben și penele mai negre, decît acum, cînd nu le văd.

●

Termometrul marchează realități precise, imediate.
În barometru cred mai puțin, fiindcă face parte din tagma proorocilor.

●

Omul acesta te asasinează cu blindețe și hirtii în regulă.

●

Sărac e cel ce nu poate da cît ar dori. Eu sint omul cel mai sărac din lume.

●

Sătulul nu crede flămîndului dar nici flămîndul nu crede în podagra sătulului.

●

Fiindcă neantul e infinit, unii socotesc grandios și propriul lor neant. Ratatul crede că se cufundă în Nirvana. Mojiicul își spune

„inadaptabil“. Fiecare găsim vorbe umflate cu care să ne botezăm mediocritatea.



Îngerii răzvrătiți, prăbușiți de-a pururi în fundul tartarului, se ceartă și azi pe împărăția cerurilor.



Mulți dintre cei care se plasează pe altitudini sublime n-au fost solicitați sau au fost refuzați.



Să-ți iasă din cap, tinere poet, că societatea e datoare să te întreție. Ronsard, Heine, Baudelaire, Eminescu, n-au avut pretenția să trăiască din lirica lor. Poezia este în ea însăși un dar. E un buchet de roze pe care ți l-au oferit muzele. Trandafirul nu se mănîncă.



Fără o preocupare de etică, satira rămîne simplă zeflema.



Vinovat e cel ce minte dar mai vinovat acela care-l constringe la minciună.



Celo mai sintetice, mai artistice spectacole pe care le-am văzut au fost la teatrele sărace ale lui Lugne-Poë (L'Oeuvre), Jacques Coeau (Le Vieux Colombier) și Dullin (L'Atelier).

Neputînd angaja actori-vedetă, neputînd fabrica decoruri și costume bogate, acești animatori puneau accentul pe text și pe jocul interpreților, storcînd din ele toată poezia, toată esența umană a dramei.



— Crezi ce-ai spus ?

— Și dac-aș crede ? Sint infailibil ?



Ca să nu te demodezi, scrie și sculptează ca oamenii de acum 2500 de ani : simplu, concis, precis, direct.

Și, mai ales, ferește-te de inovații : se învechesc mai repede ca orice.



Soluția negativă sosește cu viteza rachetei lunare. Cea pozitivă umblă cu poștalionul, dacă n-are la îndemînă carul cu boi.

Răposatul poet X era de-o mediocritate pe care nu i-o întrecea decât orgoliul. Prin contactul permanent cu el, am învățat câtă distanță este între ceea ce sintem în realitate și ceea ce ne credem.

Odată spunea despre un confrate :

— Individul acesta a devenit insuportabil, cu înfumurarea lui. Ce-ar fi dacă ar avea la spate, opera mea ?

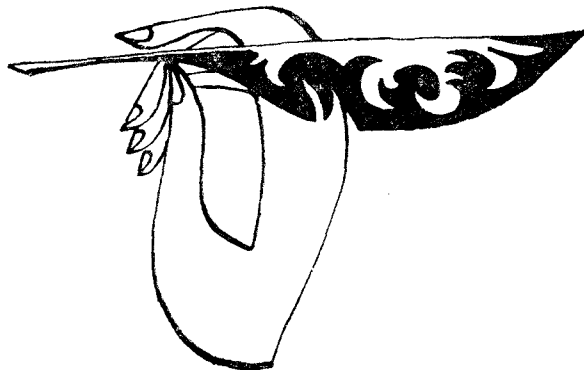


Ajungînd la porțile Spartei care nu voia să se predea, Alexandru Makedon a amenințat pe conducătorii cetății.

— Dacă pătrund la voi nu va mai rămîne piatră peste piatră, nu voi cruța o viață omenească.

Lacedemonienii i-au răspuns cu un singur cuvînt :

— Dacă !



v. voiculescu

kirkegaard

Știi că disperarea are aripi
Cu mult mai largi ca orișice speranță ?
Că strigătu-i străbate mai departe
Și, sfredel uriaș, străpunge cerul
Cu-nspăimântătorul „pentru ce ?“ în virf ?

Ele mă-mping, involburat, la tine
Din măruntaiele neantului svîrlit,
Plin de nimicnicia-ntregii existente :
— O inimă de chinuri sfișiată,
Un țipăt ce-ți sfișie, Doamne, slava
Ca să-ți arunce-n față : iată ce sînt !“

m i n a

Nu am pași de-o leghe să te-alerg prin lume,
Nu am șase aripi să te prind în sbor...
Din abisul vieții doar te strig pe nume ;
Nu mai am nici suflet : tot sînt numai dor...

Veci de veci la tine n-ajung a urca,
Pînă peste creștet m-ai zidit în tină ;
Bietele-mi atingeri nu te vor spurca...
Doamne însă nu mă poți împiedeca
Să-ți sărut cu gîndul, Mina de lumină.

versuri inedite • versuri inedite •

în creștere

Iubirea mea, o Doamne, s-a concentrat în tine
Și iată-i mult mai largă acum ca la-nceput :
Mișci, schilozi, bătuți de blesteme și vine,
Tot universul milei în ea mi-a încăput.

De unde-atîta piine de suflet și-alinare
Să satur miriade ce-n sarcină mi-ai dat ?
Mă rup bucăți, mă dărui la toți... și ne-ncetat
Rămîn întreg, ba parcă cresc uneori mai mare.

s t r i g

Nu știu să mă rog ,că nici cuvîntul
Și nici cugetele nu-și au rost.
Prin închipuire-mi bate vîntul,
Minților în darn cer adăpost,
Aș psălmî, n-am ghiers și nu știu cîntul.

Fac ca pomul, iarna, în grădină :
În pămînt genunchii îmi înfig
Și cu inima-năltată spre lumină
Tac și-aștept ca soarele să vină...
Iar în viscole mă vaer și te strig.

murind

Nu te cunosc, nu te închipui, te presimt,
Toate din mine te vor și te cheamă
Mă-năbușe lumea în pîntecu-i strîmt
Bat în ea ca un făt în vintra de mamă :
A sosit sorocul să ies, nu mi-e teamă...
Trup cald, cămăși de carne, nu mai mă mint,
Nerăbdător mă abat la ultima vamă.

Din casele morții mă nasc... Ah, cum doare !
Nu știu să respir lumina nemuritoare.
Din pîntecul vieții spre tine m-arunc
În veșnicia spăimîntătoare
Fără fund, fără vad, fără cale...
Mă-mpresură duhul în vijeliile sale,
Slăbănogul, nemernicul suflet prunc
Primește-l, Doamne, pe miinile tale...



Joseph Spiteri (Australia) — Clădire peste grămadă

cupul de aer

Ce frumoși erau toți trei !

Miron — cu părul lui foarte lung și foarte negru, păr cu firul gros, unsuros, rezistent, un splendid bărbat sud-american, mișcând șoldurile ca și cum de fiecare atârna câte un pistol greu, pîntecele rămînînd foarte supt ; fiecare pas al lui era începutul unei figuri de dans, un dans greoi și suplu în același timp, trunchiul răsucindu-se de fiecare dată spre interior, ca al ursului îmblinzit, jucînd pe picioarele scurte de dinapoi, fascinat de belciugul tras prin carnea vie a nasului.

Mircea — cu chipul lui de june-prim „șaten“, găvane enorme, visătoare, nări deschise, arcuite ca niște coșchilii, gura crudă pozînd tot timpul, ca de altfel întreaga lui ființă, el defilînd perpetuu de-a lungul unei plâji nesfîrșite, unde se soresc lenevoase și cercetătoare mii de femei despuiate, el, tînărul armăsar pur-sînge, cu membre nervoase și subțiri, crupa plină, pieptul vibrînd de grație și forță.

Dar ei îi plăcea Mihai !

Mihai — un farmec pe care ea nu și-l putea traduce, stătea poate în risul lui cu gura mare, în mixtura de adolescență întîrziată și maturitate precoce, pe care o trădau trupul neîmplinit și figura ridată, în hotărîrea tragică din colțurile buzelor pline și lungi, sau în licăririle reci și albastre apărînd lucide în fundul ochilor mijiți, cu gene de fată ; stăteau poate, farmecul și frumusețea lui, în dragostea fără speranță a Valeriei, în urîtenia și tîmîditatea ei.

Miron, Mircea și Mihai !

S-ar fi spus că potriveala fonică a numelor îi predestinase prieteniei. Erau nedespărțiți de multă vreme, cîțiva ani. Acum se țineau toți trei la braț, ca o Sfîntă-Treime a bărbăției juvenile, ușor aplecați în față, parcă abia reținîndu-se dintr-o goană fără frîu, Miron și Mircea surizînd sălbatic și cuceritor, Mihai la mijloc (contaminat de ceilalți doi, căpătase cîrlionți pe frunte, bujori în obraji, un zîmbet fotogenic, observase fericită Valeria !) strunindu-și sau îmboldindu-și lăturașii nu se putea ghici, oricum, ei trei erau

în atenția tuturor invitaților, a fotografului, vădit atras de plastica grupului, și mai ales a Valeriei, lipită mai în fund pe scaunul ei, inhalând pînă la epuizare imaginea și mai cu seamă centrul acesteia, pe Mihai.

Ah! viața aceasta misterioasă a bărbaților, membrele lor cio-lănose, pârtoase și tari, libertatea amețitoare pe care o au ei de a umbla peste tot, la toate orele, de a fuma, de a se îmbăta, curajul lor de a fi grosolani sau cutezători, puțința de a se bate, de a cunoaște amorul, tarifat sau nu, inteligența lor robustă și devastatoare, zecile de cărți pe care le citesc, capacitatea lor de a gândi original, de a vorbi lesne, clar, elegant, necesitatea în care se găsesc ei de a-și câștiga existența, muncile lor destinate acestui scop, pasiunile lor politice, nesfârșitele discuții la diapazon ridicat, neliniștile lor metafizice, vanitatea lor copilărească — ah! cum ar vrea ea, Valeria, să cunoască toate acestea, să le cunoască în Mihai, prin Mihai, alături de Mihai, iubită de Mihai, luată-n seamă de Mihai, părăsită de Mihai, oricum, numai să se creeze între ei acea legătură dintre bărbat și femeia lui, pe care Valeria și-o închipuie ca pe ligamentul monstruos (complicat pînă la absurd în anatomia lui irepetabilă) al fraților siamezi.

Iar în jur, de sus și din lături, din parchetul lucios, rizînd lemnos și uscat pe marginile marilor covoare, enormelor, prețioaselor covoare, din fracurile chelnerilor și din sclipirile lichide ale tăvilor purtate prestidigitatoric peste capete, din nenumăratele oglinzi crescute în pereți, din ochii triunghiular divini ai aplicelor, din falsele sfeșnice, din ciucurii de sticlă vibratilă ai celor trei candelabre, din pielița roz-albă, întinsă pînă la subțierea celei mai pernicioase anemii, a gazdei (acel bărbat polisat la extrem, din care nu mai urma să țîșnească decît sîngele incolor al unui prea bătrîn și încercat neam!) din toaletele strălucitoare ale femeilor, a căror generică mătase nu rivaliza decît cu strigătul roșu și umed al decolteurilor (umeri și începuturi de sîni, subsuori piloase sau nu, pielea timidă, nepurtată, de sub ultimele bucle ale cefii, rar, cîte un petic din epiderma animalică, mai aspră și transpirată, ce urcă pe sub genunchi spre curburile feselor) din gestică încărcată de scînteietoare cupiditate a zecilor de tineri bărbați, cu pupilele dilatate de alcool, de poftă sociale, de febrile halucinații, — din toate acestea curgea, îmbăind marile încăperi în fluidul ei colorat, îmbătător, mirific, acea lumină generală și pluridirecțională care o zăpăcea pe Valeria, care-i lipea de trup cumintea ei rochie „beige“, care-i farda obrajii neatînși de dresuri și-i mărea pînă la nefiresc ochii mici, galbeni, prea apropiați, tăiați oblic spre tîmple de pleoapele cu zgîrcenie croite.

— Habar n-ai tu, sînt niște porci, vitupera Mihai, niște prefăcuți, niște bestii delicate, niște rafinați murdari, ești o proastă, ei ne disprețuiesc adînc, nu sîntem pentru ei decît niște balcanici cu care trebuie să aibă de-a face doar din necesități profesionale, nu urmăresc decît să recruteze informatori, agenți pentru serviciile lor

de spionaj, îi doare-n ... de noi, nu pot decît să-i urască, mi-e scîrbă de ei, aş vrea să-i pleznesc, să-i dau afară din țara asta nenorocită! Ce-au făcut cu Cehoslovacia la München, dacă mai citești și tu ziarele — „Totdeauna m-a enervat acest castravete de pe harta Europei“, asta a zis Mussolini! — ei, asta pot să facă oricînd și cu România! Mint, mint cu nerușinare, încearcă să ne cumpere cu țigări scumpe și cu șampanie și pe urmă urcă în apartamentele lor și se spală din cap pînă-n picioare, umplu cada cu spume parfumate și-și freacă cu îndirjire pielea subțire și grețoasă, ca să piară cît mai repede orice miros românesc de pe ei. Oamenii ăștia sînt făcuți din cauciuc, din faianță și din nichel, epiderma lor fișie ca o bancnotă nou-nouță, d-aia ăștia nici nu miros, nu miros a sudoare dar nici a vreo mireasmă, sînt sterilizați, reci și cruzi ca niște bisturie, înțelegi, Valeria?

Dacă înțelegea! Fa atîrna de brațul lui, o, nu prea tandru, n-ar fi îndrăznit, el n-ar fi tolerat, doar cînd se înfuria, așa ca acum, îi lipea cotul de coastele lui bombate și tari ca niște verge metalice, și trupul Valeriei era deodată străbătut de undele dulci ale fericirii numai de ea știute, parcă se brânșa pe o sursă de energie, așa se roteau, feeric și din ce în ce mai repede, planetele multicolore ce-i alergau prin sînge. Și-i alergau încă mult timp după ce Mihai revenise la modul lui neutru de a o ține de braț, mai mult de minecă decît de braț, vorbindu-i mereu despre politică, despre neputința rațiunii umane, despre furiile și deznădejdiile lui de student sărac, mîndru și nespălat, pur și violent, terorizat de spectrul ratării, hulpav de bănuitele plăceri ale existenței.

Tripleta Miron-Mircea-Mihai s-a destrămat, zecile de invitați, poate o sută, gesticulează, rîd, beau, se plimbă, vorbesc, singuri sau în grupuri, și Valeria urmărește de pe scaunul ei drumul gazdei, diplomatul străin, „bestia“, cum zicea Mihai. Să fie posibil? Să fie chiar așa? Iată-l, circulă cu pas reținut de la un grup la altul, gura mică-i joacă într-un perpetuu suris amabil, chiar părintesc s-ar putea crede, pare consumat de pasiuni intelectuale, nici un fir de păr nu clinteste pe craniul lui foarte rotund, e drept că are păr foarte puțin, cu firul extrem de subțire, blond sau roșu nu se poate ști, și o frunte mare, lată, nobilă, totul la el este extrem de corect, întins, fix, chipul, costumul, umbrelul, totul este măsură și eleganță, poate doar ochii mici, foarte albaștri, joacă între limpiditate și oarecare tulburare, și mersul, mersul da, se deplasează ca un automat, nu-i bănuiești genunchii, șoldurile, dar poate-i bolnav, a auzit Valeria că ar fi fost tuberculos — Davos, Hans Castorp, Thomas Mann! — amîndoi, și el și nevastă-sa, uite-o colo în fund, cu un cap mai înaltă ca el, brună, extraordinar de slabă, aristocrată, o bigotă castelană, „retrasă din amor, porcul distins trăiește cu secretara aia cu ochi verzi, cu pleoape de broască“. (Ăsta era tot Mihai. — De unde știi tu? Și de ce vorbești atît de urît? protesta timid Valeria.)

— Valeria !

E Mihai, în costumul lui nou, gri, nu-i costum de recepție, dar e nou și-i stă atât de bine, e singurul, Valeria știe, de când îl cunoaște, aproape trei ani, totdeauna n-a avut decît un singur costum și o singură pereche de pantofi („Asta nu-i nimic, uită-te la gulerul cămășii, e dat cu cretă ca să pară alb, Valeria ! Valeria, eu n-am decît o singură pereche de ciorapi, cînd se rup la călcîi, bag vîrfurile sub talpă și astfel creez un nou călcîi și asta fac pînă ce se termină ciorapul și-abia atunci cumpăr o pereche nouă !“ se lăuda el ca s-o scandalizeze, refuzînd orice fel de ajutor din partea ei, oricît de neînsemnat).

— Ce faci tu aici, Valeria ?

O privește cu ochii mișiți, surîsul lui e incert, poate fi prilej de sarcasm sau ofertă de prietenie, așa o ține de cînd îl știe, niciodată nu i-a spus un cuvînt de dragoste, nu i-a vorbit decît vag, cîndva, despre niște iubiri misterioase ale lui, una „nefericită“, alta „neîngăduită“, iubiri care l-ar fi imunizat (Eu nu mai pot iubi. Prin mine a trecut un curent prea puternic și am devenit rău conducător de electricitate. Sînt un monstru !), nu mergea însă cu alte fete, Valeria nu se putea plînge, numai cu ea, cu iubirea ei galbenă alături, toți știau că ea îl iubea, cu toate că ea nu suflase un cuvînt nimănui, cu atît mai puțin lui Mihai, credea că n-ar fi putut supraviețui umilinței unei respingeri, și el știa că-l iubește, și ea simțea că el știe, nu discutau însă niciodată despre asta și erau mereu împreună, el perorînd, ea atîrnînd supusă de brațul lui, un cuplu binecunoscut de toată lumea.

— Hai să ne fotografiem și noi, vrei ?

În fața fotografului se aflau acum Mircea și Buba, această „splendidă“ pereche, iată-l pe el cu un picior ușor fandat, sprînceana lui dreaptă s-a ridicat nemăsurat, ochiul a crescut enorm dedesubt, hrănit de distincția dubioasă a cearcănelor, pieptul lui de înotător este întors spre femeie, răsucit cu grație și forță pe rulmenții perfecți ai mijlocului, iar ea, Buba, flutură la brațul lui, este exact cu atît mai scundă cît să-l privească de jos cu ochii ei cei mai mari, negri și rotunzi, din belșug împodobiti cu gene și sprîncene, ridicînd spre el gura ei cea mai mică, foarte roșie, cu buze „cârnoase, umede și senzuale“, toată făptura ei ațîțătoare, parfumată, voluptoasă, elegantă, cea mai atrăgătoare frumusețe de pe cea mai scumpă cutie de bomboane, cu deosebirea că Buba e fată de general cu moșie, ciripește-n limbi străine, dansează „cu pasiune“ și în ochii ei focosi de gitană, în jurul irisului negru, există tot timpul un inel foarte subțire de răceală mondenă, de inconstiență și nătîngă cruzime.

Pe Valeria, priveliștea acestei perechi o seacă la inimă, îi invidiază pe amîndoi, și pe Buba și pe Mircea -- sînt atît de frumoși și atît de degajați ! — îi și urăște pe amîndoi, pe Buba pentru că o umilește cu splendoarea, „antrenul“ și bogăția ei, pe

Mircea pentru că i se pare că el îl depărtează pe Mihai de ea, îl duce pe Mihai, care-i atât de inteligent, și, crede ea, atât de bun, generos, cinstit, spre o viață superficială, murdară și vulgară, o viață de cârciumă și de bordel, de jocuri de noroc și de cinism mărunț, o viață mediocră, lipsită de marile seriozități. Din această cauză Valeria pășește rigidă, coapsele ei prelungi, amforate, se mișcă anevoie, sîngele-i circulă rece și greoi prin trup, ochii ei galbeni, bridatți, s-au făcut și mai mici, de o asimetrie dureroasă, aproape că se lasă împinsă de prezența motrice a lui Mihai, i-au căzut umerii, sîinii sînt triști, plați, oblici sub stofa ușoară a rochiei închisă pînă-n gît, brațele-i spînzură anarhic, sîngele lor i s-a scurs în palmele pe care le simte umflate, cu pielea roșie, trăgînd-o în jos ca două măciuci plumbuite la capete. Iar Mihai, s-ar zice că nu observă nimic, s-a plasat alături de ea, destul de departe, parcă sînt două popice răzlețe pe care fotograficul trebuie să le nimerească dintr-o singură, nemaipomenit de abilă, lovitură (Miron și Buba, surizătoarea și hollywoodiana pereche, au plecat de mult!) de aceea se și foiește atât într-o parte, într-alta, mai în față, în spate, face semne nervoase aceluia care, socotește el, îi stau în drum, și Valeria se pierde tot mai mult, silueta ei e strîmbă, bazinul i s-a răcit, arată dintr-o dată scobit, iar surîsul îi este zgîrcit, din buze încrîțite și vinete.

— Luați vă rog cartea aceea și țineți-o în mînă, aude Valeria ca prin vis.

În locul cărții simte că Mihai i-a pus în mînă două lalele luate de alături, dintr-o vază, chipul lui ușor transpirat se întoarce spre ea cu blîndețe, cu acea asigurătoare sollicitudine a fratelui mai mare, din ochii lui mijii izvorăște o bună lumină albastră, buzele groase au părăsit grimasa lor obișnuită, s-au ridicat la colțuri într-un discret surîs fără sfîrșit și continuînd s-o fixeze afectuos, își furișează mîna sub brațul ei, presîndu-l cu ușoară fermitate și îndelung.

Fusese primul semn al acelei seri de pomină, al acelei seri mereu dulce-chinuitoare, al acelei seri de salt în violență, fericire, exasperare și abjecție.

O, ce motoare se declanșaseră în ea, cum se umpluse pe dată de forță, cum i se rotunjiseră coapsele amforate, frigul se retrăsese brusc și în locul lui se instalase o atmosferă propice, animală, aceea căldură pe care o au pisicile, o căldură discretă care-i împlinise pîntecele, redîndu-i capacitatea de centru ordonator al întregului trup, și într-adevăr, bustul Valeriei se răsuci demn pe talia ei atât de subțire, rămase o idee aplecată spre Mihai, sîinii își marcară deodată prezența, întrerupînd cutele de pînă atunci ale rochiei, provocînd chiar altele, florile pe care le lipi de piept îi zgîriară electric sfîrcurile, iar în bulbii măriți ai ochilor, ocupînd pînă la refuz cavitățile orbitale, simți o serie de explozii mici, mute, ca acelea de pe coaja presată a mandarinelor și care de fapt alcătuiau privirea ei de amor pentru Mihai.

— Parcă sinteți doi logodnici! zise Miron, trecînd neglijent pe lingă ei, cu un pahar sclipitor în mînă.

Era prea mult!

Valeria primi o lovitură în piept, o clipă nu mai distinsese nimic în jur, parcă un șalter nevăzut fusese răsucit și schimbase lungimea de undă a realității curente, intrase într-un univers roșu, opac, în care se ținea nemișcată, întii pentru că îi era îngrozitor de bine, și în al doilea rînd, pentru că desigur nu avea de unde să știe cum să se orienteze, ce să facă, în acea lume nu numai necunoscută dar și amenințătoare, pînă cînd înțelese că materia aceea roșie i se impregnase pe obraji, îi tumefia fața, buzele-i țipau congestionate și întredeschise, și atunci cînd șalterul nevăzut acționase din nou, zărise aproape de suflul ei regăsit, privirea tot albastră și tot blindă a lui Mihai, își dăduse seama că este fericită, că el o iubește, cel puțin în clipa aceea o iubea, nu se putea să n-o iubească, altfel de ce palma lui și brațul ei gol nu mai aveau între ele decît o singură epidermă, de ce o frigea umărul lui atingîndu-l pe-al ei, de ce urcaseră amîndoi deasupra tuturor, în acea nacelă transparentă dar atît de etanșă la restul lumii?

O bună bucată de vreme după aceea, Valeria, circînd la-ntimplare prin saloane și printre grupurile de invitați, se mișcase și vorbise cu foarte multă grijă, temătoare să nu strice cumva acel nemaîncercat, cu siguranță fragil, echilibru dintre mădularele ei, dobîndit atît de neașteptat, dătător de asemenea delicii, îndelung dorite și visate, echilibru pe care ea-l localiza sintetic în cavitatea toracică, undeva printre para zbuțumată a inimii și aripile roșii, fluturînde ale plămînilor, închîpuindu-l ca pe un balon de spumă, pe a cărui peliculă ultrafină goneau caleidoscopic în tonuri și contururi violente, imagini dintre cele mai hazardate: Mihai în genunchi declarîndu-i dragostea lui și ea în picioare curbîndu-se mult pe spate, frîngîndu-se de fericire și spaimă; amîndoi „în fața altarului“, el strecurîndu-i în deget inelul, preotul mormăind auriu și-n jur tenebre melodios ocrotitoare; ea, Julieta, întinsă pe patul nupțial, el, Romeo, venind dinspre balcon îmbrăcat în razele lunii; ea trezîndu-se prima din somn odată cu zorile, luînd capul lui în palme și așezîndu-l cu nesfîrșită încetineală pe sînul ei...

Mult timp deci, Valeria nu înregistrează decît sporadic și parțial ceea ce se petrece în jurul ei. Numai cînd Mihai se ivește pentru o clipă, fie departe, în trecere, privînd-o fugar, fie alături, adresîndu-i vreun cuvînt, numai atunci lucrurile și ființele dimprejur ies din ceața cenușiu-aurie în care zace pentru ea întregul univers, ies și înaintează spre Valeria ca împinse din spate de niște nevăzuți manipulatori de decoruri, sau ca atrase și mărite de un teleobiectiv absorbant, își taie forme precise, se colorează, dobîndesc adîncime, dar nu pentru ele însele, ci pentru a alcătui tablouri vivante, menite să-l pună în pagină pe Mihai, să-i dea realitate, aureolă, viață, tcate destinate ei, Valeriei.

Se ținuseră discursuri, „bestia“ vorbise în limba aceea străină pe care Valeria se străduia de ani de zile, cu atât de mediocre rezultate, s-o deprindă (de data aceasta însă, neascultându-l, n-o mai umilise perfectă dicțiune a diplomatului, modul în care cuvintele, propozițiunile se incastrau în largi și elegante perioade, cu exactitatea și rezerva de inedit a pieselor unui subtil „puzzle“) și acum răspundea din partea invitaților un tânăr cu haine verzi și cravată roșie, un tânăr care avea foarte mult păr roșcat, pornind mărunț și lins de pe frunte dar crescînd mereu în sus și în lături ca o mătură, de sub sfirșitul în evantai al căreia, creștetul capului apărea deodată acoperit cu mici tufe cenușii — un ungher unde se dosesc rămășițele și praful adunat... „Ăsta-i cretin și pe românește, ce te miri“, spunea cuiva Mihai, „nu întîmplător l-au ales, știi că face și pe legionarul, dar e atât de imbecil, că nici ăia n-au vrut să-l primească. Ne face de ris idiotul, uite-l cum se bilbfie, cum își bulbucă ochii, și mai e și lingău. Pe cinstea mea, dacă nu-mi vine să iau eu cuvîntul, să le spun ăstora cîteva de mamă. Ce-și închipuie ei...“ Aici Valeria-l luase de braț — îndrăznise să-l ia singură de braț! — și Mihai o privise surprins, o clipă ea se temuse să n-o repeadă, acolo, în mijlocul tuturor, dar albastrul mînios al ochilor lui se muia se treptat, rictusul gurii se îndulcise și iar apăruse pe chipul lui acea expresie de bunătate adîncă și ocrotitoare: — Ai dreptate Valeria, hai mai bine să le bem șampania, tot nu ne-întîlnim noi în fiecare zi cu așa ceva distins“. Luase două cupe de pe una din tăvile ce circulau solemn și mut (oratorul, transpirat, executase tocmai ultimele mișcări dezordonate ale mărului lui Adam, nu fusese oprit decît prin aplauze viclean premature, și acum, epuizat, își ștergea fruntea cu o batistă enormă, foarte colorată) pusese una, cu sila, în mîna retractilă a Valeriei, „Ai să bei cu mine!“ o speriasse el; ridicase cupa lui pînă-n dreptul buzelor și așteptase amenințător pînă ce ea făcuse la fel.

Și iată că una din imaginile cultivate în ascuns de Valeria se împlinea aievia, ei doi, zîmbitori, fericiți, se priveau ochi în ochi, clinchetul subțire al cupelor, cînd acestea se atinseră, abia se auzi, înecat în acordul foarte acut și amplificat de bolți ca al unei orgi extatice, acord compus din sunetele tari ale privirii lui albastre și cele supuse, moi, aurii, ale privirii ei. Băură încet, fără să clipească dar și fără să ia cupele de la buze, fiecare simțind că cea mai mică șovăire sau întrerupere era de ajuns ca să spargă tuburile transparente, sonore, prin care în mod atât de neașteptat, ei comunicau atât de uimiți. Înghițiturile mici, răcoroase, ușor înțepătoare ale șampaniei pătrundeau în trupul Valeriei ca niște fulgi de zăpadă, pufoși, ultradelicați și a căror topire interioară năștea imediat mici zone de frenezie.

— Încă un pahar! Hai! poruncise Mihai.

De data aceasta însă, el își băuse cupa dintr-o sorbire. Valeria nu-l mai putuse urma și cînd ea terminase îngurgitarea ei înceată,

treptată, el dispăruse, înghițit de mulțimea invitaților, care, odată eliberată de fixativul discursurilor, intrase într-o agitație generală, se spărsese în zeci și zeci de perechi și grupuri, toate tinere, zgomotoase, sclipitoare, interferind neconținut, schimbându-și mereu forma, culoarea și componența, mișcându-se cu viteză și veselie în acel aer unitar al sălii, aer suprasaturat de lumină și de luciri, încălzit și muiat de excesul prezenței umane, vibrând în permanență la loviturile nenumărate pe care le primea sub forma risetelor, vorbelor, ciocnetelor de pahare, și a încă o mie de surse ascunse de sunet, la care, în cele din urmă se adăugase, dominându-le pe toate, prezența, discretă ca amplasare dar nu și ca acustică, a unei mici orchestre de dans.

Valeria strânsese cupa la piept, privind în fundul ei ușor irizat, ca și cum căuta imagini ale viitorului într-o sferă magică, dar de fapt urmărind răspindirea în ființa ei a acelor zone de frenezie, provocate de șampanie și de gestul lui Mihai, în proporții acum neidentificabile, apoi, când ridicase privirea, primise în față lovitura aceluia joc violent al formării și reformării perechilor și grupurilor de invitați; o imagine de o mobilitate ameteitoare, în pulsația dezordonată a căreia nu reușea să-l regăsească pe Mihai, și se întorsesse în sine, lăsându-se fermecată de suplețea nemaiîncercată care-i invada plăcut mădulele, de bucuria subită ce-i umplea agresivă ființa. Dar curînd fu interpelată, cineva îi luă politicos cupa din mîini, se simți împinsă încoace și-ncolo de circulația celor din jur, o tavă i se înalță pînă sub bărbie, plină de mici și colorate sanvișuri și prăjituri, ca și de tot felul de băuturi, refuzul ei nu servea la nimic, mereu alți inși o abordau și alte tăvi o asaltau, încît cînd percepu țipătul crescînd al saxofonului și înțelese că va începe dansul (urmat în curînd, după părerea ei, de toate acele semne ale unei așa-zise „petreceri“: căldură, vacarm, transpirație, chipuri congestionate de dorință și alcool, o delăsare generală și condamabilă, în gesturi și atitudini!) se hotărî să iasă pe mica terasă în care dădea unul din saloane. Drumul pînă acolo decurse cu dificultăți, nu numai din pricina înghesuiei și a perechilor care dansau, dar, fu nevoită să constate Valeria, și din pricină că ea n-avea parcă destulă siguranță în mișcări, șampania mult citată în romane își făcea poate efectul asupra unei victime ușoare ca ea.

Acum, Valeria stă lungită într-un șezlong, l-a tras singură în partea cea mai îndepărtată a terasei — poziția orizontală are s-o apere de efectul încă crescînd al șampaniei, ea știe — pe terasă e întuneric, doar din ușa salonului iese un dreptunghi violent de lumină, care avansează pierzînd mereu din intensitate și nu mai reușește să-și găsească a patra latură, a înghițit-o verdele teatral al vegetației micii grădini, în colțul Valeriei este beznă, nu una compactă, apăsătoare, ci una de vară, îndulcită de prezența, ascunsă de frunzișul marilor arbori, a lunii și stelelor, în jurul ei este liniște și consens, iar micul ecou strident al saxofonului este ucis

încă de la primii metri de ființa de umbră și tăcere a acestei nopți festive. Căci Valeria este fericită astă seară, probabil totuși că asta este fericirea, această extraordinară ușurință a trupului, și nu doar din pricina șampaniei, nu, au fost și lălelele și brațul lui Mihai, și surîsul lui și cupele băute împreună, și nu numai trupul ei este ușor, ci și sufletul, sufletul ei (apăsător tot timpul de urîțenie, de sărăcie, de ucigătoarea mediocritate) este astăzi, acum, aici, liber, netemător, obraznic, îndrăzneț. Dar nu numai ființa ei întregă exultă, ci și obiectele, șezlongul de pildă, este odihnitor, mîngios, i se mulează pe coapse, pe șale, pe omoplați, o poartă cu delicatete și plăcere, iar văzduhul, văzduh negru și gros și moale, o îmbrățișează din toate părțile, depune asupra ei o ninsoare de atingeri aromate, și Valeria primește toate aceste delicii care îi sînt vădit adresate, înfii cu prudentă rezervă, apoi cu timiditate înfiorată și în cele din urmă cu lăcomie neascunsă, chiar cu deșănțare, căci șade tăcută, destinsă și oferită, și nici nu-i pasă că unele perechi mai ies din cînd în cînd pe terasă să ia aer, sau să se îmbrățișeze, ba chiar unii coboară cele cîteva trepte în mica grădină și se pierd în frunzișul întunecat, de unde se întorc mai tîrziu cu mișcări prelunghi și ochi fosforescenți, și Valeria nici nu socotește cît timp a trecut de cînd ea stă aici, desfătîndu-se, legănîndu-se între două cuceriri ale ei: marea libertate a propriei ființe și surîsul din salon al lui Mihai, surîsul albastru și bun.

Cînd zărește, după multă vreme, silueta lui Mihai, clătîndu-se ușor în baia dreptunghiulară de lumină, Valeria nu se miră, nu face nici un gest, nu-l strigă, el este atît de frumos, poleit și aureolat ca-n feerie, iar ea nu vrea să iasă din penumbra ei ocrotitoare, din culcușul abia construit, unde totul e dulce, moale și ușor; îi bate inima dureros la gîndul că existența ei de toate zilele ar putea să reapară într-o clipă, s-o înhațe și s-o cufunde din nou în trupul vechi, greoi, dinainte, s-o golească fără veste și cu cruzime de proaspetele miracole ce se nasc în ea, semne binecuvîntate și neîndoielnice ale unei fericiri posibile.

— Ah, tu ești, Valeria, tu stai aici, „pe lîngă plopii fără soț“, foarte bine, fata mea, înăuntru toți își dau poalele peste cap, e un balamuc, se bițuie ca niște demenți, asta-i dans! i-adevărat că eu nu știu să dansez, nici tu nu prea știi, noi nu știm Valeria să dansăm, ce dracu știm noi! sîntem niște troglodiți, pînă și bestia mancurată a dansat, în „deschidere“, bineînțeles cu secretara, și castelana s-a retras jignită în turnul lui Koch, iar ei doi au trecut în cabinetul de lucru, e o beție generală, și eu am băut, recunosc, aștia ar cam vrea să ne dea afară, dar nu le convine, nu-i „diplomatic“, vezi bine, cu toate că „distinsul“ conferențiar a fost prins în „catch as catch can“ cu o subretă, în oficiu, pe jos, un scandal! să-l fi văzut în patru labe, numărînd romburile mozaicului, i-am tras și eu un șut, așa, mi-a făcut plăcere! și ăla buzatul, profesorul de la Cluj, la plecare și-a înfundat buzunarele cu o jumătate de tavă

de țigări străine, rînjeau lacheii între ei, imbecilul, îmi pleznea mie obrazul de rușine, am luat un platou plin cu aspic, zic: — Nu vrei să luați și d-aici? — Ești beat, tinere! — Eu am o scuză cel puțin. — Nu stau de vorbă cu dumneata! și-a șters-o porcul, hal de profesor universitar, „bon pour l'Orient“, mîine poimîine ajunge ministru, pune țara la cale, pe tine și pe mine, un geambaș ordinar, parcă-i brînzarul meu, ăla la care dau eu meditații, analfabetul, are patru dughene cu penteleu în trei piețe de zarzavat și două blocuri cît toate zilele, mie-mi dă banii cu țîriița, cite-o sută-două, „A zis Papa, că atîta are deocamdată, poate marți să...“

Mihai vorbește, vorbește, umblă-n jurul Valeriei, dă din mîini, țigara lui descrie subțiri și scurte traiectorii de foc pe fundalul de umbră, el se și clatină ușor, a băut mult probabil, se vede și din logoreea lui, în curînd are să-nceapă să rostească vorbe violente, necuviințe, iată-l că s-a așezat pe unul din brațele șezlongului, noroc că-i un șezlong străin, solid, ea se teme ca el să nu cadă, și se bucură cînd brațul lui s-a plasat echilibrant sus pe spătar, în timp ce mîna dreaptă continuă să agite țigara, pînă ce o zvîrle cu un bobîrnac, departe, la zece metri în față, o derizorie stea căzătoare, ceva care degradează, Valeria simte acel cub de aer în care ea-și clădise începutul ei de fericire, de altfel și vorbăria lui nesfîrșită nu face altceva decît să rarefieze atmosfera specială în care ea se-nvăluise, și atunci îl apucă pe Mihai de mîna liberă, întîi ușor, apoi mai apăsător, pe urmă i-o trage spre pieptul ei și o lipește de stern, sus de tot, lîngă gît — ea e o pudică și-i e și frică, și de Mihai și de sine însuși.

Oho, dă-ți seama ce faci, tu ești amețită, ai băut două pahare de șampanie, ți-ai pierdut prudența și buna creștere, te lași sedusă de cubul tău de aer, crezi că-l poți păstra, condensa, solidifica, ai vrea să rămîi închisă-n el ca-ntr-un chihlimbar, dacă se poate chiar împreună cu Mihai, sau cel puțin cu mîna lui, s-o rupi chiar de rest, asta ți-ar ajunge, n-ai nevoie de trupul lui întreg, de risul, ochii și vorbele lui, ai putea oricînd să-l reconstitui ca pe-un mamut, pînă la ultimul fir de păr de pe ceafa netunsă, dar dacă el își va smulge mîna — adică n-o va smulge, o va retrage politicoș sau doar neatent — acest gest nu va trage nemilos după el toate cortinele de „gaz“ în care tu te-ai ascuns, în care vrei să te-nfășori, ca un vierme ce se țese-n cocon și visează s-ajungă libelulă?

Trebuia, trebuia să-l apuc de mînă: el nu știe că trîncăneala lui mă ucide, mă proiectează îndărăt, în viața pe care o urăsc, el nu mă iubește dar este totuși destul de bun ca să nu vrea să mă lovească — știu eu asta foarte bine, de atîția ani sîntem împreună — mîna lui e congestionată și caldă, e chiar și umedă, n-are a face, și pielea mea este umedă, toată seara aceasta e muiată într-o ceață rară și încropită, și uite că el a tăcut, deci am dreptate, tace, numai șoldul lui pulsează grav lîngă mine, simt în umăr stofa aspră a costumului nou, cubul meu de aer negru își recîștigă consistența,

stau în centrul lui ca pe o mie de perne, aud voci în ușa salonului dar sînt foarte, foarte departe, eu mă scald aici în desfătarea mea, așa neînsemnată cum pare, mă scald secunde întregi, asta nimeni nu poate să știe ce și cît înseamnă pentru mine, și chiar dacă acum observ că mîna lui se însuflețește, mișcă imperceptibil, poate vrea să se elibereze, să se despartă de gîtul meu, și-apoi el întreg să se ridice și să reîntre în salon, ei bine, nu-mi pasă, nu-mi pasă, nu-mi pasă, am cubul meu prieten, și complice și gazdă, și-am să stau așa în el, pînă se va topi de tot !

Dar uite, vezi bine ce face el, s-a aplecat spre tine, degetele lui groase și lungi coboară pe pieptul tău, uite că ți-a cuprins în palmă sînul, sînul tău pe care „nici o mîna de bărbat nu l-a atins vreodată“, doar cine știe cum, întîmplător, la dans sau la sport sau în tramvai, și ție ți s-a oprit răsufierea, și ce spune el, ce vorbe sînt astea, „Dar tu ești frumoasă, Valeria ! Ești foarte frumoasă“ și-și apropie fața de a ta, tot mai mult, iată că buzele lui vag unsuroase, care au gust de șampanie și aspic, de tutun și cafea, s-au depus dezordonat peste ale tale, este sărutarea apăsată, brutală și neglijentă a unui bărbat ațîțat de alcool, e parcă prăbușit pe gura ta, cum poți tolera așa ceva, cum seamănă asta cu ce pretindeai tu ?

Oh, mîna lui nu s-a retras de pe osul din capul pieptului, nu, nu s-a retras, lunecă doar în jos, încet, caută cu grijă forma cîrnii mele, se lasă condusă de această formă și suie acum pe sînul meu, umblă în jurul lui, deasupra lui, în tremurul și-n densitatea lui, și eu știu, și rabd, și bucuria mi s-a urcat sufocantă în beregată, bate acolo neîncetat, nu, n-am să mă ridic, n-am să-l îndepărtez, am în jur cubul meu de aer care, uite, e compact și tare, care mă apără, iar gestul lui, e gestul meu din visuri, e gestul care vine de trei ani spre mine, zburînd mereu prin timp, planînd fără direcție, căzînd mereu în goluri de aer, ca o pasăre oarbă și încăpățînată, și iată acuma a dat din întîmplare peste gura mea, și mi-a acoperit buzele, și simt gustul puternic și amărui al așteptării îndelungi și lovitura secunde care s-a umplut de materie și m-am strîns toată aici, sus, în această îmbrățișare, în vîrfurile sînilor și-n țipla ruptă a buzelor, și n-am de ce să accept că Mihai e amețit, că e surescitat, că nu știe ce face și ce spune, n-am de ce să nu primesc sărutările lui neîntrerupte, mîngîierile brutale, „declarațiile“ lui, *orice fel de dragoste a lui*.

— Să mai bem un pahar de șampanie, Valeria ! Să sărbătorim dragostea, Valeria, frumoaso, iubito !

Mihai se depărtează, trupul lui de umbră, mare și devorant, se micșorează pe măsură ce se apropie de zona dreptunghiului de lumină, își redobîndește culorile și dimensiunile firești, cu cît se distanțează cu atît redevine cotidian și vizibil, mișcările lui au ceva precipitat, care trădează o dezordine lăuntrică și efortul exagerat de a o domina, și Valeria nu-și deslipește ochii de pe silueta lui, nervii ei optici sînt două corzi elastice care se pot întinde pînă la

capătul lumii, acolo unde el ar merge ar continua să poarte săpate în carne mărcile pupilelor ei, din păcate ea n-a contat pe faptul că lumina se propagă în linie dreaptă și odată cu dispariția lui Mihai pe ușa salonului, ochii ei s-au întors, și acum privesc înăuntrul ei și ea nu se poate ascunde și de fapt nici nu vrea.

În primele clipe, în Valeria domnește o vreaște binecuvântată, e ca după ploaie sau ca după foc, și o vreme stă în cubul ei de aer, și-și adună membrele, umorile, simțirile și chiar ideile, le adună încet, zăbovind la unele dintre ele, la buzele și la sinii ei, la gustul din palatul gurii și la golurile din torace, la dragostea ei și la dulcile vibrații care încă o mai străbat, la declarația lui de amor — căci nu era o declarație? — și la pasivitatea cu care ea a primit-o, doar a tăcut tot timpul! A tăcut ca o fată bine crescută, siderată de gestul nenuanțat și de scandalul posibil, jignită de nonșalanța degajată și agresiunea grăbită, pofcioasă, ale unui bărbat amețit? Da, au trecut peste ea toate aceste gânduri, zbîrnăiau mereu în jurul ei în tot timpul acelor îmbrățișări, acelor sărutări. (Cum se lipeau buzele lui de ale ei, întâi dansînd ușor deasupra, poleind gura ei închisă cu un abur foarte scurt și fierbinte, apoi așezîndu-se încet de tot, cuprinzîndu-le pe ale ei și creîndu-și în ele o odihnă din ce în ce mai deplină, pînă ce le deschideau, încă fără să le strivească, îndepărtîndu-le, îndemnîndu-le să-și modifice forma după ale lui, chemîndu-le în cele din urmă la vibrația cea mare, comună și unică, cea care oprea timpul!). Da, acele dezmierdări, acele sărutări au amuțit-o, nici n-avea cînd vorbi, mereu era cu gura încătușată sau paralizată, și cînd izbutea să-și tragă răsuflarea era copleșită de valurile interioare ale unei bucurii violente, un fel de voluptate — chiar acesta era cuvîntul, de ce să se ascundă? — și dacă e să spună tot adevărul, în acel timp îi dăduseră tîrcoale și alte gânduri: că poate el nici nu crede, ce spune, că ce face ea este necinstit, bucurîndu-se nemăsurat de un lucru înșelător și că de fapt cea mai mare minciună față de ea însăși era de a-și îngădui să nutrească ideea, că măcar pentru minutele acelea, gesturile și cuvintele lui erau adevărate, pentru simplul motiv că *existau*, și că nașteau în ea acele realități, atît de bune și de data aceasta neîndoielnice. Este oare drept, drept față de sine și drept față de Mihai, și mai ales este drept față de cubul ei de aer, care o ține acum în interiorul lui, așa răvășită, fericită, lungită pe șezlong ca pe un nor, este oare drept să dea răspunsuri acestor mici gânduri cotidiene, despre ce se cade și ce nu se cade să facă prietena de trei ani a lui Mihai, domnișoara studiosă, modestă și săracă de pe strada Cireșilor, sau chiar fecioara, nici foarte tînără și regretabil de neștiutoare și de „serioasă“? Și pe urmă, chiar dacă ar vrea să se ridice de pe șezlong, să fugă din fața bărbatului și a șampaniei, să se întoarcă în salon, să se piardă printre invitați — cîți mai sînt! — să se strecoare la garderobă și să se mistuie pe ușa cea mare, grăbind singură pe străzi spre camera ei — antipatică, orice s-ar

spune — știe bine că așa ceva nu e cu putință, căci pentru a ieși din cuibul miraculos ar trebui întâi să-l spargă, să-i slujească armonia transparentă, și cine în lumea aceasta are dreptul să-i dea ei dreptul să nimicească frumosul care a intrat în viața ei ?

Mihai a apărut iar în dreptunghiul de lumină, e cu brațele întinse, pumnii lui, doar scînteii și aur, sint ca două mici făpturi în ham, agitate, lacome și viclene, îl trag după ele pe traiectorii dictate de întrecerea lor și el intră în cubul de umbră al Valeriei, ea-l așteaptă supusă, greu de ghicit în fundul șezlongului, și curînd beau amîndoi din licoarea înțepătoare, între ei se află nu numai tuburile acelea abstracte, prin care comunicaseră prima dată, ci și liantul lumesc, material, semilichid, al sărutului și dezmierdărilor, și bineînțele, marile arcane ale cuvintelor, aceste primejdioase și ambigue vieți, cu carne de aer și sînge de semnificații, care circulă tot mai arborescente de la unu la altul.

Recepția a rămas undeva în urmă, mulți plecaseră, ei doi, Valeria cu Mihai, nici n-au mai trecut prin saloane, s-au depărtat prin spate, prin grădină, apoi prin curte au ieșit în bulevardul pustiu, se sprijină tare unul pe altul, poate nu merg prea drept nici unul nici altul, poate doar amorul lor subit i-a legat așa, brațul lui stîng pe umerii ei, brațul ei drept pe mijlocul lui, așa traversează strada cea largă, atît de frumos pietruită, sclipînd metalic sub reverbere, și intră în ulicioara deodată dosnică, periferică, ultraprovincială, tivită de bălării cu tije groase, spongioase și frunze late, păroase, grele de lăptoasă clorofilă, și se pomenesc pe neașteptate în parcul pe jumătate sălbătic, plin de arbori, de foșnete, de torpori estivale, în parcul care-i eliberează de rigoarea geometriei citadine (acele lungi culoare de piatră sau asfalt, despărțind șirurile regulate de clădiri ce se privesc cu ură, gata parcă să se năpustească unele asupra altora). Au scăpat într-un univers natural, liber, cu dimensiunile ascunse, unde nu vezi cele patru laturi cardinale, și nici perpendiculara înălțimii, un univers fantomatic, pentru că doar lumina lunii, atît cît poate pătrunde prin spărturile plafonului de frunziș, creează făpturi întunecate, compuse din vegetație și umbră, în proporții și forme nedeslușite, și ei doi pășesc fermecați prin acest nocturn paradis, unde domnesc tăcerea și calmul, parfumurile și răsunarea nopții de vară, pășesc pe solul mereu prietenos. Fie că-și scriștie cuminte pietrișul, fie că le absoarbe pașii în praful complice sau în iarba supusă, fie că sclipește de arginturi vechi sau stă ascuns sub blana întunericului, tot timpul și pretutindeni, pămîntul pare să le spună că pentru ei e în stare de orice, să-i zică doar cît de dens vor ei ca el să fie, sau cînd ar vrea ei ca el să dispară, pentru că uite, la cițiva metri mai încolo, este fața tremurătoare și subțire a micului lac artificial, și se aude susurul fîntîinii arteziene care, aici, în acest parc, fabrică cu modestie și perseverență timpul.

— Sintem liberi. Valeria, liberi, sintem numai noi doi în lumea întreagă, au dispărut oamenii, legile lor stupide, uită-te-n urma ta.

aşa-i că nu vezi nimic, că nici n-a fost nimic, că noi începem astăzi, aici, acum, sub privirile albe și oarbe ale astrului mort, în sinul negru al Terrei? Ce curios, cum ne-am descoperit abia astăseară, după trei ani, binecuvintează alcoolul care ne-a dezlegat, care te face pe tine frumoasă și iubită, și pe mine permeabil la sentiment și la frumusețe, să dăm dracului mizeria, prejudecățile, hai să călcăm pe iarba lor din parc, hai cu mine, nu-ți fie frică, uite-aici ce moale este hoafa asta verde, se vede că trage puteri din lac, hai stai pe haina mea, cubul tău de aer e un fleac pe lângă universul acesta bloc-eminescian, „lună-lac“, „noapte-tăcere“, eu tolănit cu capul în poala ta, „deasupra-mi teiul sfânt să-și scuture creanga“, tu, caldă femeie moale, destinsă și nebună, pentru că ești total nebună dac-ai venit cu mine-aici, eu sînt acum blînd și încîntat, dar pot deveni rău și trivial, iar tu stai atît de cuminte, și degetele tale umblă neștiutoare prin părul meu, eu mă umplu de tăcere și de forță, și s-ar putea să explodez de atîta furie și putere, iar tu stai tăcută, desigur, știu că de fapt ești speriată, ești o fecioară înspăimîntată, nu te supăra că-ți spun așa, iubesc teama ta care este curajul tău, mă bucur pînă la urlat de noaptea asta, de beția asta, de divorțul nostru cu lumea, ar trebui să mă ridic și să slobod un lung strigăt de luptă, de putere și de victorie, dac-aș avea cui și dacă mi s-ar răspunde...

Acum, sînt singură — gîndește sau crede sau nu știe că gîndește, Valeria — acum sînt foarte singură, de cum am pășit aici în parc, am știut că intru într-un loc unde n-am mai fost niciodată, un loc pe care îl visez de mult, de cînd m-am născut, l-am văzut sub mii de forme dar niciodată așa cum este acum, sînt singură în fața Femeii și singură în fața Bărbatului, pe nici unul din ei nu-i cunosc, nu i-am văzut niciodată. Cum arată ei, din ce sînt făcuți ei, ce vor face ei cu mine, ce pot face ei din mine? Îi simt pe amîndoi alături. El, Bărbatul, este în afară, e Mihai, e Mihai care vorbește năucitor ca de obicei, dar nu e numai Mihai cel de toate zilele, nu, mă sărută, mă brutalizează, mă duce undeva, are gesturi albe, bune, de copil, pe urmă strigă, la lună parcă, adineauri m-a strîns în el să mă innăbușe, are un miros ciudat, așa ca de carbid sau de var ce se stinge, se zbate în el celălalt, Bărbatul, e ca plodul într-un ou, nu știu ce va ieși de-acolo cînd se va sparge crusta, poate un înger, poate o fiară, în orice caz va fi el, Bărbatul, și mă cert că mi-e frică și mi-e teamă să nu fiu o gîscă, și nu vreau să fiu terfelită, dar aș muri de rușine dacă m-aș refuza din lașitate principiului masculin pentru care de fapt sînt făcută și încă nu știu nimic, și stau și aștept ce se va întîmpla cu el, cu Mihai, și ce se va întîmpla cu mine. Iar ea, Femeia, ea nu-i aici, ea e ascunsă prin apropiere, ea mă așteaptă de douăzeci și doi de ani, ea are gata pentru mine o piele nouă și ochi noi, ea-mi zice: „Știi, eu am să ies chiar din tine, eu stau de mult în tine, mă porți ca pe un corp străin, dar ai să vezi tu, ai să vezi tu!“ și-ntr-adevăr, o simt cum crește-n mine, umblă ca o nebună

prin vene, printre mădule, se strecoară de-a lungul epidermei, acolo unde ajunge carnea mea se umflă ca o gîlcă și de cîte ori încerc s-o prind, e ca un ganglion călător, fuge, nu pot nici măcar forma să i-o presupun, dar îmi trimite mereu semnale, și mă amenință și mă ceartă, și-mi spune „Tu ai să mori! Tu ai să mori! Dar n-avea grijă, am să te țin în mine ca pe o dulce amintire, am să te țin ascunsă, așa cum m-ai ținut tu pe mine! Și nu doar douăzeci și doi de ani, nu, toată viața am să te țin! Toată viața! Ai să vezi tu, ai să vezi tu...” Ce-am să văd, ce-am să văd eu? Stau aici pe iarba moale și răcoroasă, alături e fața lacului și sus frunzișul negru cu spărturile lui lunare, stau între forma de Mihai a Bărbatului și Femeia aceea care umblă furioasă prin mine, stau liniștită chipurile, dar de fapt mor și înviez la fiecare două secunde, ah! e ca atunci, în copilărie, atunci era tot așa, noapte, am luat bilete la Moși, la tarabă, Montagne Russe, și ne-am suit într-un fel de vagonet pe șine, și am pornit încet încet spre cer, mă urcam ca pe o rază, tot mai sus, în văzduhul moale și negru, și jos era balta de sclipiri și eu zburam spre Dumnezeu, trupul mi se făcea rotund și armonios ca o sferă, și înțelegeam fericirea lui Isus de Înălțare, abia mai răsufлам ca să nu stric minunea, și o clipă am poposit, ca la munte, pe un fel de brînă și deodată am pornit în jos. m-am rostogolit în prăpastie, cădeam vertiginos în beznă, înconjurată de tunete, și inima-mi ieșise din torace, îmi ieșise pe gură, abia se mai ținea într-o arteră sîngerîndă și subțiată, și eram sfîrșită și deznădăjduită, știam c-am să mor în adîncul pămîntului, dar cînd am ajuns acolo nu murisem și ceva m-a împins iar în sus și inima s-a întors încet în coșul pieptului, căci urcam din nou spre cer trupul se rotunjea la loc, sușul era mult mai rapid ca prima dată și fericirea era dublă, scăpasem de moarte, eram proiectată iar spre înălțimi (dar era o fericire ce conținea în sine teama, teama de a nu cădea în sus, în haos) iar cînd a venit brîna, am știut că mă voi prăbuși iar, că mă voi sfișia din nou, ceea ce s-a și întîmplat (numai că durerea deznădăjduită conținea în ea și fericirea posibilei salvări) și așa am zburat și m-am prăbușit de multe multe ori, și cînd s-a terminat a trebuit să mă ia tata în brațe pentru că nu mai știam să umblu pe pămînt...

— Hei! Scoal' de-acolo!

Sunetele răgușite, târăgănite profesional, ale cuvintelor au fost precedate de explozia puțină a unei lanterne. Pe iarba violetă de pe malul bazinului artificial se află o pereche. Ea e întinsă pe o rină, se sprijină în cot, capul i se odihnește în palma dreaptă. Pare să asculte, fără să audă efectiv, spusele tînărului, care e în picioare, cu un braț ridicat spre cer.

— Vorbește mai frumos, rostește cam absent tînărul, poate întreturîndu-se, îndreptîndu-se spre lanternă.

— Actele! continuă vocea din umbră cu același ton echivoc. Tînărul se scotocește prin buzunare.

— Ce se-ntîmplă ? Am călcat pe iarbă ?

— Vedem noi ce-ați călcat ! Actele !

De data aceasta silueta din spatele lanternei s-a aplecat spre fată, care privește de jos, vizibil înspăimîntată.

— Las-o-n pace ! Nu-i ce crezi dumneata, se irită tînărul.

Fata s-a ridicat.

Stă țeapănă, fără să scoată o vorbă.

— O să spună ea la secție, ce-i cu ea.

Omul în uniformă dă s-apuice brațul fetei.

Tînărul îl îmbrîncește.

— Ia mîna de pe ea !

Lanternă s-a stins. Bezna a năvălit compactă. Treptat, luna nevăzută o subțiază. Un șignal șfichiue văzduhul, după care se aude un mîrșit :

— Dai în mine, ai ?...

Alte țignale răspund din parc.

— Fugi ! șoptește tînărul fetei.

În acea clipă, primește un baston de cauciuc în umăr ! Abia a apucat să-și ferească țeasta.

— Fugi odată ! strigă, de data aceasta fără măcar să privească silueta rigidă a fetei.

Se năpustește în direcția de unde a venit lovitura.

Fata a fugit.

În liniștea parcului, nu se aud decît loviturile înfundate ale celor doi. Sint zgomotele seci, scurte, a doi bărbați care se bat pe întuneric. Pe urmă răsună un tropăit tot mai apropiat și apar alte două umbre.

— Uite-i, rostește unul din noii veniți, care a aprins pentru o clipă lanterna.

Acum zgomotele s-au înmulțit și s-au diversificat : la cele surde, ale loviturilor, se adaugă scrișnetul pietrișului, icnete, gîfiieli, frînturi de fraze, de sudalme.

Tînărul se bate cu cei trei. O energie sălbatică îl posedă. Nu pare să simtă loviturile, se repede mereu ca un berbec. Dar iată-l pe jos. Capătă izbituri de bocanc în coaste. Se ridică. Lovește cu turbare, deseori în vînt, Iată-l iar pe jos, zvîrcolindu-se.

Lupta lui e fără speranță.

— Rupe-i zotca, anafura lui de derbedeu !...

Doi inși încearcă să-l țină și-al treilea se străduiește să-l calce în picioare. Talpa țintuită a bocancului întîlnește fața celui de pe jos. Se răsucește deasupra ei cu sadism. Apoi „dansatorul“ cade, tînărul zvîcnește totuși în picioare, și fuge.

— Pune mîna pe el...

Cei trei bărbați se iau după fugă. Tînărul se depărtează însă tot mai mult de ei. Are o fugă mecanică, o traiectorie rigidă, dacă ar întîlni vreun obstacol nu l-ar putea ocoli : s-ar lovi și ar bufni jos, ca o insectă ce s-ar izbi de un zid și ar cădea amețită, cu aripile

încurcate. Dar obstacolele s-au ferit din calea lui. A ieșit de mult din parc. E pe bulevardul umbros și pustiu. Continuă să alerge, ca la suta de metri. După un timp încetinește și se uită înapoi: urmăritorii nu se văd, nici nu se mai aud. În față se zărește o răspîntie foarte luminată, unde-i circulație mare. Tînărul aleargă mai încet, trece în marș forțat. Se vede că își impune să ajungă la un mers normal. Din cînd în cînd se uită-n spate, pe bulevardul umbros. Acum sint și alți trecători. Unii dintre ei se holbează și se feresc din calea fugarului. El se oprește în fața unei vitrine. Își privește hainele boțite. Încearcă să le netezească. Își trece palma pe față. Degetele-i sint pline de sînge. Rămîne o clipă în fața vitrinei apoi rotește în jur o privire înghețată. Pornește subit într-o direcție precisă. A intrat în frizeria de vizavi. Lumina orbitoare din salon nu-l avantajează după cum observă foarte bine în fața unei oglinzi. Clienții întirziați, lucrătorii, ucenicul, coafeza, „patronul“, toți îl privesc în tăcere: s-ar putea să fie vreun criminal, sau vreun nebun!

— Vă rog... să-mi dați voie... să mă spăl puțin... articulează el cu greutate.

Nimeni nu răspunde.

— Permiteți? spune el iar. M-am bătut... cu un prieten... pentru o față... mai spune și încearcă să suridă.

Strîmbătura de pe fața lui îl declanșează pe patron.

— Vă rog... Pofțiți... Du-te și ajută pe domnu', zice și-i dă una după ceafă ucenicului.

Tînărul se spală încet, meticulos.

Salonul și-a reluat activitatea. Toți furișează din cînd în cînd priviri curioase asupra insului misterios.

La sfîrșit, tînărul arată ca un boxer „încasator“. E numai plas-turi, echimoze născînde, zgîrîieturi, totul e ud, proaspăt spălat, pe el: hainele, fața roșie, părul, pînă și pantofii...

— Îmi pare rău, zice. N-am nici un ban. Pot lăsa stîloul...

— Nu-i nevoie! Nu. Vai de mine.

Patronul e mulțumit să scape de bucluc. A și ieșit de două trei ori în ușa prăvăliei, uitîndu-se cercetător, după posibili urmăritori.

Tînărul se îndreaptă spre ieșire. Umblă curios, ca și cum și-ar calcula pe rînd fiecare pas. Chiar șchioapătă puțin.

— Mulțumesc... Bună seara.

Iese, în tăcerea generală.

Cu aceiași pași laborioși o pornește pe stradă.

O umbră i se alătură.

Tînărul tresare.

E fata.

— Ce-i cu tine?

Tonul lui e străin, ciudos.

— Te-am văzut în frizerie. Te-am așteptat.

— Dece?

— Cum de ce?

— Ai pățit ceva ?
— Nu. Am fugit. Dar tu ? Ți-e rău ?
— Mi-e foarte bine. Du-te-acasă. E târziu.
— De ce mă gonești ?
— Ai bani ?
— Am ceva.
— Birjar !
O trăsură oprește lângă ei.
— Urcă !
— Dacă vii și tu !
— Bine.
Urcă și el.
Dă o adresă birjarului.
E adresa ei.

Trăsura rulează cam săltăreț. E un caldarim din pietre grosolane. Cei doi stau drepti și muți, pe pernele negre. După un timp, el o privește.

— Noapte bună ! zice pe neașteptate.
Și lunecă din mers în afara trăsurii.

ochi în ochi

Era o zi uscată, foarte înaltă, fără pic de vânt dar, lucru ciudat, și fără arșiță. Soarele se mișca încet pe cerul alburii, extrem de neted, un fel de uriașă oglindă concavă, care, deși lucioasă, era lipsită de forță reflectorie. Undeva sus de tot, poate în stratosferă, se insinuase o zonă străină, invizibilă, absorbantă, care filtra cu asprime sîngele solar, reținîndu-i cuantele datorate pămîntenilor, lăsîndu-l să curgă mai departe, subțire, fără putere calorică, fără virtuți excitante. Și de aceea desigur, văzduhul de pe plajă se lungise deodată, flămînd de esența care i se refuza, rarefiindu-se la extrem, nemaifiind în stare să țeară albastrul lui sclipitor, lăsînd în relativă părăsire tot ce era jos : nisipul, inert ; mărăcinii, mineralizați ; trupurile omenesți, într-o neobișnuită răcoare tăcută.

De altfel, plaja era aproape pustie : două trei perechi care făceau nudism, iar mai departe, în direcția micului port, niște siluete, pescari care-și dregeau uneltele, muncitori sezonieri sau soldați care-și spălau rufe.

— E formidabil azi, Pitulice. Formidabil.

— Ce bine-mi pare că-ți place, iubitul.

Cei doi erau întinși pe spate, unul lângă altul. Vorbeau cu fața la cer, fără să se privească, cu pauze mari, ca și cum cuvintele

făceau întâi o lungă ascensiune pînă cînd să coboare la celălalt.
— Am un sentiment adamic. Sau edenic. Am aer în oase, ca păsările.

— Și ieri ?

— Ieri am fost altfel. Am fost... tropicali.

Brațul femeii se ridică rotindu-se încet și palma ei mică șovăi mult timp, căutînd gura bărbatului, apoi zăbovi acolo, vibrînd tot timpul ca o frunză sub adiere. După o vreme, el i-o luă cu blindețe și și-o puse pe pleoape.

— Azi e altceva. O pace curioasă. Dacă n-ar fi nebuna de-alături...

— Aș vrea o țigară, domnule ! se răsfăță ea.

Brațul liber al bărbatului se mișcă și pipăi în jur, ca un șarpe alb, gros și orb, care adulmecă. Cînd se auzi zgomotul mărunt al cutiei de chibrituri, femeia-și retrase domol palma de pe fața bărbatului. El se întoarse pe o rină spre ea, aprinse două țigări dintr-o dată și după ce o învălui din cap pînă-n picioare într-o privire amoroasă și indiscretă, apropié palma de gura ei. Fără să deschidă ochii, femeia luă țigara și trase un fum adînc, care-i bombă pieptul și pîntecele. Avea un profil tăios, calcinat, aproape dur în comparație cu masa de păr moale, pufos, platinată de soare, din care aceste se înălța. Trupul femeii însă, contrar așteptărilor după un asemenea profil, era cuprins într-o grațioasă alcătuire de curburi generoase, accentuate poate de totala destindere prilejuită de poziția dorsală în care se afla. Doar subțirimea elegantă, chiar fragilă, a gleznelor sau a încheieturilor mîinilor, amintea ceva din tăietura riscată a profilului.

Pînă la urmă, privirea bărbatului deveni probabil grea, căci femeia deschise ochii.

— N-ai voie să mă pîndești, zise cu umor și schiță un gest pudic.

— Nu te pîndesc. Te iubesc.

O sărută ușor pe tîmpla subțire.

— Ce-i cu nebuna ? zise ea, leneșă.

— Nu știu. Totu-i atît de liniștit aici și ea, parcă-i turbată. Uită-te și tu.

Față de acalmia de pe țârm sau poate tocmai din cauza aceea, marea era într-adevăr agitată. Conștientă de vidul relativ creat alături, pe uscat, masa de element lichid se zvîrcolea vizibil, căutînd s-ar fi zis, să sară din sine, să ocupe această poziție slăbită a eternului inamic. Pentru aceasta își mobilizase toate forțele : culorile de pe imensa piele verde-albastră luaseră tonuri mînioase, închise, valurile se formau departe în zare, cu legiunile, exersînd de mii de ori pe parcurs lovitura pe care aveau misiunea s-o dea malului (după cum arătau nenumăratele — prelungi și mișcătoare, efemere și renăscute — linii de spună din larg) iar plesnitura finală se însoțea de vuiet înfricoșător, neîntrerupt, bubuind nu numai în aerul

rărit, dar și subteran, cit putea mai departe în măruntaiele sedimentate ale pământului.

Cei doi, așezați ca un grup statuar — bărbatul în spate, cu toracele ușor scobit protejind omoplații femeii — cu capetele alături, timpla ei rezemându-se de maxilarul lui, priviră asaltul stereotip, masa de apă verde-lăptos înaintind încăpățînată, ridicîndu-se furioasă pe sol, apoi gonind în susul plajei scurte, întinzînd vicleană, cit putea mai departe, tentaculele de lichid înspumat, retrăgînduși-le în goană, tîrînd după ele nisipul, chiar pietrele, lovind cu ele patul dezgolit al pragului, rupîndu-i ici colo buza minerală cu această gheară întoarsă, care se transforma repede într-un genunchi murdar de apă nisipoasă, gata să susțină noul val, noua masă verde-lăptos care sosea din urmă, și se trîntea furioasă pe sol, gonind apoi în susul plajei... Mișcarea continuă ondulatorie din larg spre țarm, perpetua năvală din față, și așa obositoare pentru vedere, se interfera permanent cu alta, de deplasare spre sud, crestele înspumate goneau mereu spre dreapta, mușcate și devorate din urmă de monștri nevăzuți, și chiar valurile sparte pe plajă nu se recuperau decît douăzeci de metri mai jos, de aceea întregul spectacol avea un aer haotic, ultra complicat, amețitor, nu putea fi multă vreme îndurat.

— Observi? zise el, îngropînd țigara-n nisip. Valurile au triplat azi partea de plajă umedă. Față de cei trei-patru metri obișnuiți, acum sînt doisprezece. Asta, pentru că aici, la cîțiva metri apa-ți trece peste cap. Dac-ar fi un fund cu pantă lină, atunci de mult ne-ar fi udat. Ar fi trebuit să ne retragem tocmai acolo-n spate, lîngă grădini!

— Ce deștept ești tu, didactul meu iubit! zise femeia și-și întoarse fața spre el, așteptînd.

— Așa-mi trebuie, dacă-ncerc să-ți explic, murmură el și o sărută lung pe gură.

Apoi, epuizați parcă de peizaj și de îmbrățișare, cei doi se despărțiră și se lungiră iar pe spate, reintrînd fiecare în sarcofagul lui de aer.

De la un timp, vuietul necurmat dar neuniform al valurilor înflori în interstiții cu un alt soi de sunete, scurte, țipate, multe ca larva stridentă, exasperată a unui cîrd de păsări flămînde.

Bărbatul se sprijini în cot și privi în jur.

— Ce e? întrebă femeia.

— Niște copii. Se bălăcesc.

— Pe valurile-astea?

— Sînt din sat. Prăsiți pe malul mării, n-avea grijă.

— Totuși.

— Hai să ne udăm puțin și noi.

— Du-te tu. Și adu-mi și mie-n palmă. Da' să nu te bagi în valuri!

Bărbatul își puse slipul și porni spre mal. Era costeliv și nu prea înalt, iar mersul în picioarele goale prin nisip îi accentua zveltețea. Privirea femeii se lungi pe măsură ce el se depărta, ca fasci-

colul unui reflector, care-și urmărește, gelos și protector, vedeta. Numai când bărbatul dispăru o clipă sub trîmbele de spumă, femeia închise ochii. Apoi îl văzu pășind pe mal, cu vinele de apă încolăcindu-i-se în jurul picioarelor. Se apropiase de grupul de copii și gesticula. Îndată ce ghici că el avea să se întoarcă, își reluă poziția de plajă. Soarele îi plimba peizaje însingurate sub pleoape dar razele lui se odihneau fără putere pe trupul ei, mai degrabă vuietul neîntrerupt o apăsa din toate părțile, punctat cum era la răstimpuri de țipetele fragmentate ale copiilor, așa că nu auzi apropierea bărbatului. Stropii de apă sărați, reci și grei, o biciuiau și ea țipă de spaimă amestecată cu plăcere, rostogolindu-se pe cearșaf, într-un fel de apărare animalică.

— Gata ! Gata ! Ajunge !

El își trecea palmele prin păr, pe trup, le încălca de lichidul șiroind și apoi le scutura rîzînd asupra ei.

În cele din urmă se lungi alături.

— Ți-am spus să nu intri în valuri, îl dojeni ea.

— Nici n-am intrat. Ți s-a părut de-aici.

— De ce-ai fost la copii ?

— Le-am spus să aibă grijă. Că-i bat măr, dacă se bagă-n valuri !

— Și s-au speriat ?

— Eu știu ? E-o bandă întreagă. Și-o mare fericire pe capul lor.

— Da' tu ? Ești fericit ?

— Da, Pitulice.

— Și eu.

El o sărută scurt și repetat pe toată fața.

— Merităm noi ? întrebă ea, după ce el se retrase.

— Ce să merităm ?

— Fericirea asta.

— Cred că da.

— De ce ? Numai pentru că ne iubim ?

— Nu-i așa puțin lucru.

— Și-altceva ?

— Altceva ?

— Da.

— Altceva. Altceva ar putea fi... că avem amîndoi conștiința liniștită.

— Conștiința liniștită... repetă ea gînditoare.

— Da. Nu ?

— Ba da.

El se întoarse pe pîntece și-și ascunse fața între brațe. Ea rămase pe spate și palma ei se plimbă un timp pe spinarea rece a bărbatului.

Tăcură amîndoi.

Apoi ea i se adresa șoptit, aplecînd spre el, la nivelul nisipului, profilul ei calcinat.

- Ascultă !
- Ce s-ascult ?
- Ascultă !
- Bubuie nebuna, altceva n-aud nimic.
- Tocmai.
- Aha, copiii !

El se sprijini întâi în cot, apoi se ridică în capul oaselor.

- Ai simțit tu ceva, murmură, privind cercetător în jur.
- Ea vru să se ridice.

— Nu, zise el. Pune ceva pe tine. Puștii fac plajă p-aici.

Suna ceva curios în vocea lui. Nici nu se uitase la ea când vorbise, continua să privească în jur.

— Ce s-a-ntîmplat ? întrebă ea, în timp ce-și potrivea bikini-ul.

— Ai să vezi imediat.

Copiii ședeau risipiți pe plajă, dar dispuși totuși într-o vagă formație de semicerc, al cărei centru, destul de depărtat, era vizibil figurat de perechea matură. Mai toți goi, doar două fete de vreo zece ani purtau câte un vestmînt sumar, se tîrau pe jumătate îngropați în nisip, ca niște animale bolnave, nevolnice, lipsite de grai (chiar dacă-și mai spuneau câte ceva, tot nu s-auzea, păreau niște surdomuți din naștere) antrenate într-un joc bizar. Mișcărilor lipsite de scop, privirile iuți de un albastru apos care reveneau mereu pe furis la cei doi adulți, tăcerea în care ritul avea loc, toate dădeau impresia că îndată ce-ai fi întors capul, în spatele tău s-ar fi refăcut frontul unui adevărat asediu, bine organizat.

— Dar sînt groaznici, se sperie femeia.

— Da. Au ceva antipatic. Probabil, rușinea că i-am surprins i-a urîțit așa.

— Uite cum se tîrăsc !

— Poate să fie și-un fel de joc, un atavism, o liniști el. Știi că există o anumită voluptate să te tîrăști gol, în nisipul de pe plajă. Tu nu te-ai „îngropat“ niciodată în nisip ?

— Ba da.

— Așa că vezi. Pe urmă, sînt de la țară, poate n-au mai văzut nudiști. Știi ce curiozitate aprinsă au copiii pentru golicuinea maturilor.

— Gonește-i d-aici. Nu știu de ce, dar parcă se tîrăsc pe mine.

Copiii continuau să se miște în tăcere, ca o ceată de pigmei, sau de făpturi încă neîmplinite, fără blană, cu pielea roșie, doar creștetele le erau acoperite de păr țepos, zburlit, bălan, aproape alb. Aruncau mereu acele priviri iuți, din ochii mici, de sălbăticiune, comunicînd între ei după un cod semi-animalic, sau poate ascultînd de semnale invizibile, care declanșau acțiuni simultane: tîrîre, oprire, ridicarea capului, privire în față, la dreapta, la stînga, suris fix, cu dinți mici și puțini, fața-n nisip, iar tîrîre, oprire...

— Jucați-vă și voi mai departe, alt loc n-ați mai găsit^o le zise bonom bărbatul care se ridicase în picioare.

Își aprinse o țigară și făcu câțiva pași.

Tribul încremeni. Nu era o nemișcare de spaimă, ci o clipă de pauză, după care manejul continuă, de data aceasta însă cu un aer de neutralitate, în direcții variate, demonstrând pe tăcute că de fapt fusese greșit înțeles, că acțiunile, gestică respectivă, aveau cu totul alte țeluri, și nici nu era de mirare că un adult nu le pricepea. Ba, una din fetele mai mari se ridică jignită și se depărtă fără vreo direcție anume și fără să bage-n seamă pe cei doi-trei supuși care o urmară imediat, ca o măruntă suită de vasali.

— Au plecat ? întrebă femeia.

— O parte. Dar nu-i nimic. Poți să stai liniștită.

— Facem un șah ? propuse ea.

— Dac-așezi tu piesele.

— Tot eu mereu !

Jocul de șah era foarte mic, piesele trebuiau înfipte în cutie ca niște nituri minuscule. Părul femeii atârna deasupra, greu și galben ca mătasea porumbului.

— Nebuna bubuie înainte și totuși ce nemișcare curioasă, zise el. Îmi scot și eu slipul. Mă strînge.

— Hai, c-am jucat !

Cînd el se așază iar, capetele lor se atinseră. Creștetul lui era plin de vițe scurte, umede, castanii. Al ei lucea rotund în soare, ca alămurile.

— S-au dus iar în apă, anunță ea, într-un rînd.

— Da. I-aud, mormăi el.

Jucară mult timp în tăcere, concentrați asupra micului obiect de lemn dintre ei, ca asupra carcasei vreunui animal curios, zvir-lit de mare pe plajă. Dar numai capetele își păstrau poziția. Trupurile goale, neted și tutuniu al ei, vînos și slab al lui, se mișcau neîncetat. Scăpate de sub supravegherea obișnuită, trupurile intraseră într-o realitate a lor, o lume a lor străveche, executau neobosite figurile unui ritual, poate al primelor ființe amfibii, neîngrădite în acea agitație continuă a lor decît de nexul fix format de cele două capete aplecate asupra cutiei de șah. Erau mișcări bruște, care se stingeau încet, vibrînd tot mai slab pînă în extremitățile membrelor, sau alte mișcări lente, giratorii, mișcări de deschidere sau de destindere, marcate de topirea sau arcuirea extremă a liniei șoldurilor. Privite de undeva de sus, cele două trupuri desenau mereu aceleași și aceleași câteva semne hieratice, de milenară stilizare : o pasăre cu aripile larg deschise, valvele concave ale unei scoici uriașe, cele două pale ale unei elice primitive.

— S-a adunat tot cearșaful sub noi, observă el la un moment dat.

— Da. Și sîntem plini de nisip. Ne-am tăvălit mai rău ca ăia micii. Tot acolo sînt ?

— Tot.

El întinse cearșaful la loc, apoi se așeză din nou, de data asta în poziția scribului antic, care-i accentua îngustimea taliei și linia dreaptă a umerilor ascuțiți.

— Ești o căprioară. Ai șoldul înalt și plin iar glezna ca o coardă, gata să se rupă, zise el.

— Degeaba încerci să mă distragi cu complimente ipocrite! răspunse ea fără să ridice fruntea, dar întinzind în așa fel piciorul încît să prelungească cît mai mult dezmierdarea palmei lui.

— Șah! izbucni apoi, pătimașă.

— Te-ai gîndit bine? Ce-ai să muți pe urmă?

— Am să văd eu.

El o învățase jocul de șah și ea continua să ardă de dorința să-și dovedească maturitatea.

— Mă rog!

El puse mîna pe una din piese.

— A, nu! N-am văzut asta.

— Aha! Bine... Mută altceva atunci.

Clopotul părului ei acoperi iar micul pătrat de lemn. El privi îndelung în creștetul ei. Cînd își dădu seama că de mult nu mai vede părul cuminte, auriu, ci contemplă craniul ei imaginar, cu oasele lui albe, aproape translucide și că urmărește cu anxietate oscilațiile infinitezimale ale liniilor frînte care transcriu îmbucarea parietalilor, se sperie, își rupse privirea de acolo și puse palma lui mare pe capul femeii, așa cum o pui pe creștetul unui copil: semn de dragoste, de protecție dar și de realitate asigurătoare. „Cum îi iubesc și oasele!” se minună el în gînd și ochii lui pribegiră departe, spre micul port din zare, de unde se întoarseră încet, de-a lungul țărmlui, lunecînd vagi peste lucruri.

— Pitulice! rosti apoi, șuierat.

Ea ridică repede ochii verzi, întrebători.

— Ia uită-te-acolo. Parcă s-a-ntîmplat ceva, nu?

Începu să-și caute febril ochelarii.

— Da. E ceva, șopti ea, cu ochii la țarm.

Pe mal, valurile continuau sarabanda lor dezvățată, spectaculoasă, brutală și vicleană în același timp, iar copiii, copiii nu erau în apă, se retrăseseră pe plaja umedă, dar erau în picioare, se uitau toți spre mare, stăteau înșirați pe mai multe rînduri, neregulate și desperecheate, și mereu rîndul din față, cel mai aproape de apă, se spârgea, cei de-acolo treceau mai în spate, cu gesturi furișe, inexpressive, curmate la jumătate, și se întorceau iar cu fața la mare, siliți parcă de o forță străină, pe care n-o iubeau dar care-i atrăgea și de care nu se puteau apăra.

— Mă duc la ei!

Bărbatul sări în picioare, apoi se aplecă repede să-și ia slipul, reuși cu mare greutate să și-l tragă pe un picior și încheindu-și nasturii din mers, alergă din ce în ce mai iute spre țarm. Era o bună distanță, circa treizeci de metri și nisipul, întii fierbinte și

nesigur apoi rece și nămolos, îi îngreună pașii. Pe măsură ce s-apropia (copiii nu-l văzuseră încă, continuau să stea pe mai multe rînduri mobile, toți cu fața la mare, acum se zăreau chipurile conster-nate, cițiva mai mici plîngeau) simți cum îi urcă sufocant în bere-gată sentimentul catastrofei posibile.

Cînd trecuse de jumătatea distanței, un val ce părea uriaș se formă în dreptul copiilor (masa de apă ce se retrăgea dezgolind pragul adînc scobit se izbea de alta care venea din larg), un perete concav, verde-alburiu, translucid, se înalță pentru o clipă, și-n transparența lui turbure și mișcătoare, desluși sau i se păru că des-lușește o siluetă îngustă, negricioasă, unduioasă, un delfin subțire, o făptură arcuită din alge fluturinde, suindu-se închisă în chihlim-barul verzei, apropiindu-se ca în efortul unui salt suprem de creasta tot mai subțiată a valului și dispărînd odată cu prăbușirea acestuia în năvala clocotitoare, spumegîndă, tot mai pedestră, care se năpus-tea pe plajă, mușcînd în final, neputincioasă și rea, gleznele omu-leților muți și nemișcați de pe mal.

Sosirea bărbatului însufleți ceata încremenită, rîndurile pe care stăteau înșirați se învălmășiră, priveau toți cu frică la adultul minios care se apropiase în goană, pentru a se opri brusc, gîfiind, rămî-nînd înțepenit în mijlocul furioasei bolboroseli lichide, cu capul mult pro-iectat înainte pe gîtul aproape orizontal, nebăgîndu-i în seamă pe ei, supraveghînd cu o concentrare extremă, ce se ghicea dureroasă, suprafața în continuă agitație a apei.

Trupa nevîrstnicilor se grupă automat în spatele omului. Din strigătele și vorbele lor, lansate toate în același timp, pe jumătate înghițite de vuietul mării, bărbatul nu percepu decît o rumoare con-fuză, sunete despercheate, apaturi, justificări, învinuări, toate îmbrăcate într-o mare spaimă care pulsa înapoia lui: *ea n-a... un val... nu știm... acolo... noi nu... n-a mai...* Iar în față, îl sfida marea se-meată, amenințătoare, nelăsînd să se vadă nimic în lăuntru ei, muș-cînd mereu din țîrm, retrăgîndu-se ca o cățea flămîndă, năpustin-du-se vicleană și feroce, lingîndu-se tot timpul pe botul îmbăloșat.

Aproape două secunde omul rămase nemișcat, sinteză a mate-riei organice, o coardă albuminoidă rigidă de încordare, de frică și de ură, în fața elementului dezlănțuit, jucînd besmetic și orb pe străinele, recile și colosalele lui coordonate. Apoi, bărbatul acela costeliv, cu ochelari, făcu un pas înainte, ca și cum se hotărîse la ceva, după o scurtă chibzuială găsise punctul slab al adversarului. Descoperise acel loc mort al spațiului în care cele două voințe, cea mică, umană, zbuciumată, îndoită, a lui, s-ar fi putut întîlni și mă-sura cu cea mare, azoică, stihinică, monstroasă a mării.

Un strigăt răsună însă foarte aproape de urechea lui, n-avu nevoie nici măcar să se întoarcă, femeia-l apucase de braț. Ea-l urmase fără ca el să știe, alergase în urma lui, tălpile ei înguste se înfundaseră și mai adînc în nisip decît ale lui, trupul ei grațios pendulase cu regularitatea unui metronom dar nu rectiliniu ci tor-

sionat de mișcările necontrolate ale șoldurilor, ale sinilor și părului.

— Nu! Victor! Nu! urla ea cu chipul schimonosit, așezându-se în fața bărbatului, cu trupul ei tutuniu deodată scurt și vînjos, căci era tăiat oblic sub genunchi de apa nisipoasă.

Dar el nici n-o vedea, avea ochii exorbitați și reci ca ai sta-tuilor, urmărea posedat înaintarea unui val care se apropia încă ascuns, cu o mobilitate subcutanee, rea și încăpățînată. Spunea me-reu cu un glas aton, ieșit ca din ealmul mecanic și răgușit al unui magnetofon :

— Cred c-am văzut-o. Era-ntr-un val, Mariana. Era-ntr-un val. Poate-o mai scoate odată.

— Nu! urlă ea din nou, după care urmară o serie de fraze scurte, repezi. Înoți prost... Te îneci... Mai bine eu. Nu vreau. Eu înot mai bine. Nu te las. Nu vreau să știu... Nu... Nu...

— Poate-o văd! Poate-o văd, repeta el, cu aceeași voce cu totul nefirească, depărtată, pînă cînd înțelesul cuvintelor ei îl pătrunse venind cu iuțea din urmă și abia atunci o zări, simți pumnii ei bătîndu-l în pieptul slab, desluși fața ei sălbătică de teamă, de dragoste posesivă, răvășită de rugăminți și de umilință, dar și tume-fiată de furie și exasperare.

Apucă brațul femeii și aplecă asupra ei o privire, în sfîrșit omenească, ochii lor vărsară instantaneu unii într-alții un fulger comun, străin, vînat, crud, cosmic, un fulger care lumină condiția lor umană, precaritatea curajului și generozității lor, frica de moarte și rușinea lașității, fața ambiguă a dragostei lor, furia neputinței și durerea nimicitoare pe care o provoacă ireparabilul, greața la gîndul nenumăratelor, complexelor, chibzuitelor ipoteze ale rațiunii.

Nu se ținură așa, de brațe, ochi în ochi, îmbrăcați în vuietul mării, înconjuțați de bolboroseala insidioasă de la picioare, priviți de grupul de copii, mereu mișcător în aerul subțiat, decît particula infinitesimală de timp, cît fulgerul acela îi electrocută cu propria lor cunoaștere.

— Da... tu nu... sigur... totuși... dar... mormăia el.

Deodată țipă la ea.

— Nu mai urla! Cheamă-i p-ăia de-acolo mai bine. Cine știe? adăugă, mai blînd, pentru că femeia se chircise sub biciul cuvintelor.

Ea-ndrăzni să-i mulțumească, o flacăra din ochi, și izbucni în sus pe mal, strigînd neconținut după ajutor.

Cînd cei de pe plajă începună s-alerge spre locul nenorocirii, Mariana se întoarse în fugă la Victor. El continua să scruteze valu-rile, deplasîndu-se foarte încet spre dreapta, în direcția curentului de sud, umbla strîmb și cocoșat, înconjurat de siluetele plăpînde și scurte ale copiilor, ca un animal adult în restriște, urmat îndeaproape de un cîrd de cățelandri sperioși, debili, care i se încurcă printre picioare. Mariana nu îndrăzni să mai strige. Cînd ajunse lîngă el, îl atinse doar ușor pe biceps, cu un gest de recunoaștere, de bucurie nepermisă și umilită. El îndreptă spre ea o privire goală,

înghețată, dădu din cap cum că a zărit pe cei care alergau în ajutor, apoi își lipi din nou ochii de fiecare val care se spărgea la țarm, și nu și-i mai luă de acolo.

Veni primul sezonist, apoi un pescar, un al doilea.

Nimeni nu intra în mare. Se auzea doar cum fiecare nou venit punea aceleași întrebări pripite, copiii, deveniți vorbăreți, dădeau tot felul de răspunsuri, grupul se mărea mereu, începură explicațiile, comentariile lăaturalnice, chiar certuri.

Mariana stătea tăcută lângă Victor. La un moment dat îl luase de braț și el nu se împotrivi, continua să rămână nemișcat, surd la agitația din spate, cu fruntea încrêțită și cu ochii lipiți de fiecare val care se spărgea cu vuiet de mal. Se sprijineau împotriva mării, a morții, a vorbăriei din jur, a timpului care acum abia se țira, împotriva aceluia spațiu cu aerul poluat încă de dimineață, și unde echilibrul ființei omenești se dovedise mult prea șubred.

— Uite-o ! Vine ! Uite-o !

Dinspre grădini se apropia o femeie scundă, fără basma, alergând stîngaci, ca oamenii foarte munciți sau bătrîni.

— Să plecăm ! zise aspru Victor și Mariana se supuse.

El o luase înainte, tăcut, nu se uita îndărăt, trupul lui subțire lucra greu, fiecare călcătură îi urca descompusă pînă în șold. Totuși Mariana trebui să facă eforturi pentru a se ține după el.

— Nu pe-acolo, spuse ea într-un timp. Știi că sînt cioburi.

El nu răspunse, dar trecu automat pe cărarea îngustă, prăfoasă, care ducea la grădina gazdei lor. Ajungînd la gardul scund, scoase cercul de sîrmă ruginită care ținea porțița agățată de stîlp și rămase cu el în mînă, așteptînd. Mariana trecu în față. Cînd se încrucișară, privirile lor se întîlniră o clipă dar lunecară neputincioase mai departe.

După doi pași, ea se-ntoarse.

— Lucrurile ! Le-am lăsat acolo !

— Da, zise el și se răsuci încet pe călcii.

Porniră din nou, el înainte, ea urmîndu-l, cu capetele în pămînt, ca și cum își fereau frunțile de loviturile furibunde ale mării reapărute, pînă ajunseră la cearșaful mototolit, plin de nisip, în mijlocul căruia minusculul joc de șah strălucea auriu, absurd în părăsirea lui. El se aplecă imediat și începu să infunde lucrurile în sacoșa de plajă. Ea însă nu-și putu stăpîni privirile : jos, spre dreapta, grupul de oameni de pe mal continua să se miște, fără rost, ridicol, precipitat, ca-n primele filme mute. Se aruncă pe cearșaf, cu fața-n jos, piesele de șah se amestecară printre șuvițele blonde, și începu să plîngă în hohote. El se opri din strînsul lucrurilor, se uită la ea un timp, fără să intervină, apoi spuse :

— O văd mereu... cum se ridică în valul verde. Mereu o văd. Mereu !

— Ce țipi ? strigă deodată femeia și profilul ei ieși de sub părul răvășit, ascuțit de furie și de durere. Ce țipi la mine ? Nici-odată n-o să-mi pară rău că nu te-am lăsat. Niciodată !

— Nici nu-i vorba de tine, replică el, înrăit. Eu, eu n-am avut curaj. Știu că n-o găseam, că mă-necam. Dar o văd mereu în valul verde. O văd mereu.

— Doam-nee! Doam-nee! striga ea repetat, printre hohote, lovindu-se peste obraz, cașicum voia să ciobească liniile suprasolicitate ale profilului, cu micile piese de șah ce i se încrustaseră în pumni. Doam-nee! Doam-nee!

Iar el stătea nemișcat, tăcut, nu aștepta ca strigătele ei, gesturile ei convulsive să se potolească, era cu trăsăturile amorțite, nu părea nici s-o asculte nici s-o privească, abia într-un târziu observă că ea amuțise, zăcea prăbușită, și atunci reîncepu să îndese mecanic în sacoșă tot ce-i cădea sub mîini. Cînd încercă să adune piesele de șah, ea se trezi, avu un tremur ca de repulsie în întregul trup.

— Ooh! gemu, cu o mare lasitudine dar se ridică și scutură lung cearșaful, din care curgea nisipul și pietricelele albe și negre ale figurinelor de șah. Îl împături de multe ori și punîndu-și-l pe gît, ca pe o pedeapsă albă, se îndreptă pe drumul spre casă. Cînd el o urmă, apăru ca silueta încărcată și șovăitoare a unui mare și bolnav animal de pustiu.

De data aceasta ea fu aceea care deschise porțița. Lăsă cercul ruginit să spînzure stingher pe stîlpul lui și, fără să se uite îndărăt, o luă cu pași mici și împleticiți pe poteca din mijlocul viei, căci asta era grădina lor, un petic lung de vie.

Nu observară, nici unul nici altul, că, foarte repede, văzduhul devenise moale în jur, aerul era gustos, aburînd, și că soarele, acum la zenit, turna vertical singele lui auriu, gras și fierbînte, peste riul verde al viei, un riu terestru, cu ape puțin adînci, răcoroase și întunecate, ascunzînd cu greu în sînul lor poporul roșu, brumat, dionisiac, al ciorchinilor.

Ei continuau să pășească pe cărarea foarte îngustă, jumătate ascunsă de paroxismul vegetal, ca pe o sîrmă suspendată la mare înălțime.

Abia cînd mai aveau zece metri ca să iasă din riul verde al viei, femeia se opri, se întoarse, bărbatul se opri și el, se priviră un timp fără nici o vorbă, apoi bețele de cort, sacoșa, halatele de baie lunecară de pe trupul lui, jugul alb al cearșafului se desfăcu din jurul gîtului ei, toate aceste obiecte dispărură înghițite de marele gazon al viei, și nu rămaseră deasupra decît torsurile lor incolăcite, al ei neted și tutuniu, al lui încordat și ușor vioriu, unite într-un grup statuar policrom, de care peisajul din jur n-ar fi vrut poate să se despartă vreodată.

Și nici unul din ei nu se gîndi atunci, în focul acelei albe înlănțuiri, și nici nu află mai târziu de-a lungul vieții, dacă tăria dragostei lor fusese aceea care le ajutase să ingere absurdul, sau dacă tocmai suflul tragic, din altă lume, al acestuia, sudase omenescul lor cuplu.

tauromahie

*Dacă îți iese taurul înainte, ia-l de
coarne și dă-l jos.*

Prima și singura reprezentație. Circul special amenajat pentru acest spectacol.

Imperios dominat de arcatura vâluită, în formă de lamelibranhiată, cu cea mai mare deschidere din lume. Publicul a ocupat locurile, cu o zi înainte. Afară, lume gîrlă, comasată pe cele o sută de hectare ale parcului cu perspectivele închise de ansamblul blocurilor în formă de farfurii zburătoare. Speranța unui bilet în plus, oferit de *aficionados*? Poliția a prins un grup de imberbi cu plete care speculau bilete la prețuri fabuloase. Lumea a ținut să fie lingă enormele ecrane de proiecție pentru retransmiterea imaginilor televizate, trăind din apropiere lupta dintre om și taur.

Panouri multicolore scot în evidență spada matadorului Escondido — cu nume interminabil — alături de ochii și coarnele celui mai frumos taur din istoria tuturor corridelor :

Taurul SPURYUS vă așteaptă!

Se zvonește că a ucis optzeci și patru de matadori și toreadori, iar fiara a fost rănită grav numai de optsprezece ori și pînă acum a scăpat cu viață. Cînd a trecut frontiera continentului, a spart femurul vameșului. Într-o stație a rupt pîntecele unui cal pur sînge. Chiar în gară a împuns, printre gratii, angajatul de mișcare; iar aici a omorît pe tînărul picador Sebio, elev al matadorului. S-a aflat... nu din sursă sigură, că Spuryus, deși rumegător, se hrănește cu carne de cal: bea pe zi zeci de canistre pline cu whisky amestecat cu sînge de puma. Toate sînt exagerări, desigur.

Acum o jumătate de minut delegatul trustului de artă plastică m-a anunțat că reproducerea în serie, pentru vînzare, a tablourilor miniaturale *Corrida și Banderillos* de Pablo Picasso a ajuns la 500.000 exemplare. Multe înainte. Dar s-a ivit un concurent serios: Muzeul mondial de arheologie a reușit să-și creeze fond suplimentar

vinzînd numai în două săptămîni, 448.500 de copii în gips după basorelieful frigan care reprezintă jertfa taurului mithriac, și cam tot atîtea copii după friza cu taurii care trag la carul Selenei — luna.

Ce face publicul ? Și noi, vizitatorii străini, le-am căpătat identitatea. Aproape că nu ne mai interesează dacă Brazilia mai cîștigă campionatul mondial la fotbal ; aproape că nu ne mai interesează situația internațională. Ochii hipnotizatori ai taurului Spuryus au polarizat preocupările noastre multiple ; toată lumea trăiește această corridă în plenitudinea ei derulată ; prezența taurului Spuryus marchează un eveniment la fel de important ca apropierea de pămînt a cometei Halley ; toată lumea trăiește cu inima pe cercul magic al arenei cercului dînd lupta cu neînvinsul taur. Fără doar și poate că trebuie să parafrazăm : Taurul este neînvins dar nu este invincibil !

Pe cîte știm, pînă acum, programul cercului se desfășoară de ieri în continuare, pentru a face mai agreabilă așteptarea spectatorilor. Turul porumbelului misterios și evoluția fachirului adormit pe tigri bengalezi, au devenit acum locuri comune. S-a încheiat și numărul cu *salto-mortale* la care n-a murit nimeni ; numărul prezentat de artiștii liliput ? — al unor simpli străini rahitici ; *pyrophagul* din munții Anzi parcă minca înghețată ; virtuozitatea artiștilor de comedie a determinat pe unii să se întrebe, cum de au ris ca proștii, pînă acum. Arlechinii și dansatoarele contorsionate s-au fisticit ca niciodată ; bagheta magică a iluzionistului Maphyni i-a deziluzionat pe toți ; turul de forță al scamatoriei cu *Arderea Romei* și *Moneda filozofă*, au ajuns de risul copiilor. La drept vorbind, a lipsit lupta directă ! În această seară, spectacolul de circ își profilează funcționalitatea tradițională prin coordonatele lui cristalizate în orînduirea sclavagistă greco-romană-bizantină. *Panem et circenses!* — exclamă Juvenal. Nu jocuri de circ, nu petreceri gratuite pentru plebe ! Nu distracții. Nu hecatombe. *La fiesta brava* — sărbătoarea curajului ; o lovitură de corn și te va scoate pe viață din arenă — și un altul îți va lua locul, așa cum se lamentează Charles Aznavour, acum, pe ecranul de televiziune. Curajul care învinge și viața și moartea. Lupta ! Acesta cred că era sensul. Totul este curaj în lumea asta.

Acum, de bună seamă că privim numai bagheta cinstită a dirijorului care va da semnalul magic și straniu.

Un amănunt important ; porumbelul misterios a zburat în zona acrobațiilor și a rămas pe inelul tehnic de sub o cupoletă. Bun augur ! — spun spectatorii.

Semnalul !

Aria toreadorului ! Clovnii năvălesc în arcnă, fac ghidușii, pantomime pregătitoare mării pantomime, , în timp ce manipulanții montează o cușcă pe întreaga circonferință a arenei centrale. Tevi cît închietura mîinii.

Ochii tuturor, pironiți pe ușa cu gratii de unde își va face apariția taurul, din clipă în clipă.

Spectacolul începe. Nu mai este nevoie de obișnuita defilare, desfășurare de forțe, ca în operete. Intrăm direct în luptă !

Liniște dureroasă, spartă cu allegro fortissimo de tobă — ca în momentul execuției unui condamnat la moarte. Apoi liniște spațială. Și iar muzica irumpe, dar în surdină, cu talere lovite. Dintr-o pată de întuneric taurul Spuryus calcă grav, ca un animal de dresură, plin de majestate, în tactul tobei mari! — sau un *om de dresură*, prin toba mare, se ia după tactul impus de pașii taurului!? — pe fond de nobilă sarabandă. Blana-i deasă de un negru mătășos și ochii fosforescenți, amintindu-ne de *cadejo* — fanaticul animal din Costa Rica? Fără doar și poate, se simte mirosul specific de sălbăciune.

Deci să încercăm să-l descriem cu amănuntul pe acest *toro bravo*:

Ochii, fișci, injectați în sînge scînteietor de scorpie din basme. Simbol greoi dar elegant al forței unei jumătăți de tonă colosală. Piept masiv — platoșă din carne de oțel cu păr lung ca la bizonul american, sau zimbrul polonez. Copite grele cu stanțe de dimensiuni suprarealiste. Cocoloșul unui *zebu* indian. Riscăm să frizăm naturalismul, dar să dăm bărbăției ce-i al bărbăției și Venerei ce-i al Venerei. Tauriile lui Spuryus par ale unui ministru îngrășat și scăpătat între cele două războaie. Urechile, atente, ciulite. Și deasupra tuturor acestor detalii taumorfice, coarnele! te îngrozesc, privindu-le. Taurul pictat în peștera *Altamira* sau în peștera *Lascaux*, pare un bivoliț. Nu te mai impresionează bicornul unui rinocer sau coarnele preistoricului *triceratops*. Coarnele lui Spuryus îți impun respectul, teama, groaza! Încă nu-ți dai seama dacă aceste coarne sînt frînte sau involte. Par în continuă mișcare spiralată. Coarne! Podoabă... exclusiv animalieră! Animal fantasmagoric al sălbăciunii stepelor și pădurilor antice, coborît din mitologia tuturor popoarelor! Trofeul energiei cinetice și în același timp potențiale! Cumulul forței absconse gata de a fi deslănțuită! Coarnele taurului, reductibilă armă. Se știe că idolul războiului, la japonezi, are coarne de taur.

Cînd eram flăcău, în Dobrogea, iarna, îl colindam în termeni eufemistici... *Cu coarnele cînite / cu nările zugrăvite / chicerele potcovite / cu chicerile trecea / și cu botul grohăia...* Cu coarnele amenințînd și cu botul, cercetător și vînător, iată monstrul viu în fața noastră. Baza cornului măsoară cît discul discobolului lui Miron din Crotona. Cînd își va sumuți acum coarnele, totul va fi sfîrșit pentru totdeauna. Matahala nu va lua numai toreadorii, matadorul, în coarne; taurul ne va lua pe toți pînă-n bolta cercului, în coarne.

Să nu hiperbolizăm, încă. Tocmai acum, pe fondul muzical al unui cîntec vechi — vi-l mai amintiți? Tradus și în limba noastră? *Toro i-un taur mare/ toro i-un taur care/ numai la Corrida s-a luptat!...* Taurul Spuryus a început un tropot reținut, grav. Căutînd o ieșire — fără să vrea, în locul matadorului, face turul de onoare al arenei! — pozează în cert învingător? Lumea îl aplaudă. A ajuns de unde a plecat. Publicul este cufundat total în întuneric. Iată că

acum Spuryus bate pe loc cu copitele. Din arenă se ridică praf de rumeguș. Un spectator a greșit însă : taurul calcă în picioare o pungă cu castane calde. Își proptește picioarele în pământ, lasă capul în jos, pufăie pe nări ca o locomotivă, împrăștiind rumegușul din dreptul botului. Acum își declanșează cerbicele puternic și arcul șirei spinării de quasimodo taurin, încruntându-se spre picadorul care năvălește călare. Spuryus privește demn și rece ; în goana calului înzăuat cu paiete de protecție, picadorul îmbrăcat în albastru și roșu, ciorapi albi, încearcă să înfigă între omoplații taurului, acoperiți cu o mică manție aurie fluturîndă, săgeți lungi, și harpoane de cite aproape un metru. Dar, toate săgețile cad pe rînd, la picioarele lui Spuryus. Ropote de aplauze. Iată însă că în loc de *banderilleros* nelipsiți din orice *cuadrilla*, apare și un fel *valet d'épées* care profită de atacul picadorului ; imediat lancea ornată ca o *banderilla*, abil mînuită de micul *torero*, își găsește ținta. O dată împlîntată în greabăn, declanșează din ea cocarde galbene, în aplauzele nestăvilite ale spectatorilor. Micul toreador scoate o muletă de-un galben-murdar pe care o tot flutură taurului ; il poartă încoace și-ncolo, să-l obosească, să-l ațîțe. Taurul nu mai face nici o mișcare ; doar hîrnie — auziți ? hîrr, hîrr ! Micul toreador vrea să-l întărite mai mult, fluturînd zeci de batiste galbene. (O raritate : sîntem datorî să vă mărturisim de la început că taurul Spuryus, nu se știe din ce cauză, reacționează numai la culoarea galbenă, deși taurii nu sînt mai sensibili la roșu decît la altă culoare — taurii sînt sensibili la *obiecte* în mișcare). Abia acum taurul se scutură ca apucat de friguri, și cade lancea cu coarde — spre decepția spectatorilor. Socotînd că acum este inutilă intervenția lor, micul toreador și picadorul părăsesc arena, aruncînd în public sute de batiste galbene — răsplătiți cu sincere aplauze — pentru ca publicul să pretindă unui imaginar prezidium remiterea, pentru matador, de *urechi și cozi* de taurine ucise.

Muzica tace. Taurul așteaptă. Lumea așteaptă. Sarcină grea pentru matadorul nostru.

Din nou clipă solemnă. Un taler de aramă răsunătoare străpunge vacarmul. Taurul sfidează lumea. Ochiul unui reflector cu lumină neagră pentru efecte de luminiscentă în întuneric, explodează prin lumina albastră-verzuie. Matadorul ! — cunoscutul matador *Escondido Sacha Schorh* — *Schur Ubu* supranumit și *Lady-killer*, recompensat de nenumărate ori cu *urechi și cozi*, își flutură demn tunica-i galbenă de pe umeri.

Torero ! Torero ! Ollé ! cîntă lumea, acompaniată de orchestră, fluturînd batiste galbene. *Escondido* salută publicul, zvîrle tunica la picioarele taurului, se duce agale și o ridică. Taurul așteaptă proptit pe copitele din spate — *Espada* lui Vaszary — să sară ca un tigru. Matadorul foarte înalt, piept lat, uscățiv, tras ca prin inel — spunem noi, românii — născut pentru a fi matador : popou de copil, agilitate și mers de felină. O siluetă înaltă, desprinsă din pinzele coridelor lui Picasso. Din muleta galbenă desfășoară cu smerenie o sabie de

Toledo, pentru ultima lovitură de grație. Taurul așteaptă cu coarneau — simbol al forței masculine — în nemișcare. În acest timp Escondido zărește în dreapta lojei oficiale, o femeie frumoasă care poartă o imaculată blană de urs polar. Publicul îl îndeamnă și matadorul nu întirzie să se îndrepte spre frumoasa și eleganta spectatoare. Escondido scoate pălăria *monTERS* de pe cap, face câteva reverențe demne de salonarzii Luvrului :

— Dedico questa corrida in onore della donna vestida de blanco !

Abia rostește această formulă cu ecouri sacramentale, și-i și aruncă pălăria — tricorn. Însoțitorul spectatoarei a prins-o cu dexteritate.

— Gracias, señor ! îi răspunde ea, emoționată.

Se zvonește că toate corridele Escondido le-a dedicat numai acestei femei care-l urmărește din țară în țară, din corrida în corrida. Cîțiva vecini îmi șoptesc că ea este o veche iubită a lui, din tinerete — cînd el era funcționar la o primărie și apoi, nu se știe de ce, s-a născut în el toredorul de astăzi și de mîine.

Tunete de aplauze. Taurul așteaptă.

Lupta abia acum începe. Diafanizată. Aria trubadurului.

Matadorul face turul de onoare. Vocea lui se aude difuzată de pe banda de magnetofon la stația de radioficare, în toate limbile pămîntului :

— Viața trebuie s-o trăiești la 440 de volți !... La vita... La vie... Jizni... Das Leben... The life... I zoi... E greșit să lași un pește mare în schimbul unei jumătăți de rimă ! prieteni !...

Citeva cîntărețe, împreună cu publicul, cîntă însuflețite : Torero ! El matador ! Ollé ! Ollée ! Olléee ! Viva el matador ! ...Bătaie cu flori. Opereta pariziană Andalusia.

Frumoasă urare, mai ales că pericolul se apropie. Taurul așteaptă, incremenit înainte de irumpere.

Pe dată orchestra atacă un cîntec popular din cele două sate veșnic rivale, din apropiere de Toledo, în care El torro de Candelada a prins în coarne un caleran, amintindu-i parcă lui Spuryus că trebuie să-l ia mai degrabă în coarne pe lady-killer Escondido... Dar matadorul nostru, în plină taurobolie, a căpătat la această corridă trăsături și gestică sacerdotală vrînd să ne stropească cu singele celui mai fecund taur, în onoarea fecunde zeițe Cybela.

În schimb Taurus vrea să sfideze mitologia, sfidează totul. Ochii lui fișii se adîncesc mitic, unul pînă în grupul ploioaselor Hyade, altul pînă la grupul trezelor Pleyade din constelația cu semne puse în versuri de Ausonius.

Circle e cufundat în lumină predestinată, zodiacală.

Hé Torro ! — strigă Escondido — trăiește-ți viața la 440 de volți ! Cît despre mine, te rog să mă crezi ! — și-i flutură capa pe dinaintea ochilor. Taurul tremură, numai mușchi, crupe. Își lungeste gîtul și botul roșu, înainte. Din moment în moment speră să vezi un menuet, sau o atît de elegantă mulineta din cadrilul... corridei, dansat de ine-

xorabilul Escondido împreună cu taurul extins din resorturi de oțel rece ca gheața. Spațiul psihologic e bine calculat, în așa fel ca matadorul să se apropie de taur cu spada, exact atît cît îți dă voie spaima reținută, prudența. Trăiesc Corrida lui Mascherini — materie în spațiu, numai prelungiri draconice, ascuțite, la om și la taur, pînă și muleta-i agitată în unghiuri pline de tragisme ascuțite. Simt că mă înțepă mii de prelungiri plasmatiche acute.

E rîndul matadorului să aștepte. Dar, a aștepta mult înseamnă a amîna moartea pentru mult mai tîrziu. Din clar-obscur intră încet-încet, neîncrezător, în cornul luminii, o pată neagră, cocoșată. Escondido nu are un simț în plus. Mai de grabă se ghidează în mod inconștient. Dacă ar interveni conștientul, i-ar fi frică... Gata! Matadorul se lasă puțin pe spate, trage aer în piept, respiră adînc, umbra lui se proiectează de la bust în sus prin reflectoarele arenei, tocmai pe cupola circulară, umbră gigantesc prometeică. Matadorul își elevează torsul, silueta i-a fost supradimensionată de un imaginar El Greco în pictură vie.

Stupoare. Taurul încă nu vrea să atace. Se joacă sarcastic cu nervii lui Escondido. Calmul va învinge. Sau nu! Stăpînire de sine, în perfidă expectativă, ca prin surprindere să-ți dobori adversarul. Agită capa. Agită muleta. Nimic.

Cu tot aerul condiționat, căldură ca în baie. Scaunele metalice tapisate cu dermatină, freamătă, se agită în nemișcare. Escondido ridică mîna stîngă, pocnește din degete imitînd castagnetele, să-i atragă atenția lui Spuryus, iar cu dreapta prelungită de spada acoperită cu pînză, îi atinge botul. Din ce-l necăjește, taurul e mai irascibil și numaidecît inimile amfiteatrului au încetat să bată. Un muget asemănător celui de trompetă răgușită clocotește sub cupolă speriind porumbelul misterios, care ațipise. Taurul boncăluiește ca o sirenă în timpul războiului, înfiorînd totul. Masă de mușchi, aramă coclită și păroasă! înfuriată! diformă! otova! cocoșată! fibre de oțel pe care tronează coarnele unui memento tragic, se reped spre capa galbenă. În fugă, forța taurului în cap i se adună! Muleta în dreapta! — o desfășoară! — și, pe neașteptate, matadorul mlădios, mladă de răchită, atacă; a încercat un prea timpuriu *estocado* de toată frumusețea, sau vrea să se joace cu taurul, cu publicul. Rateu; totuși, aplauze. Taurul exacerbat dă iar năvală. Neașteptate rateuri în lanț, năvală, se degajează, se degajează, cere capa, năvală, în fine o veronica! intervertituri de planuri paralele, reciproce; lumea izbucnește în urale. Singele sărat va țîșni, cu siguranță. Cere muleta. Regal de spectacol. Cupola cercului se rotește odată cu matadorul, și taurul și spectatorii în sărată amețelală. Clipele de flux și reflux emoțional aternează în nesfîrșire. Escondido Sacha Schorh-Schur Ubu supranumit Lady killer jonglează în același timp și cu viața și cu moartea. Își dă seama însă că e stăpîn pe situație. De fapt Spuryus nu e decît un șoricel la discreția voinței și gesticei sale. Extraordinar! Pivotal Escondido a intrat în pasă bună! Execută o mulinetă de cadril și în același timp cu

spada în aer face *mulineta*! Veritabil cadrul. Marele matador aruncă apoi sabia și muleta în brațele micului toreador care a apărut iar, în mod surprinzător, coborînd de pe o parîmă în mijlocul arenei. Apoi deodată, ca un mare vrăjitor, micul toreador i le înapoiază, se apropie de taur, plimbă palma dreaptă cu degetele desfășurate, în apropierea ochilor taurului, îi prinde cu palma, botul, și — aceasta este realitatea — taurul, cuprins de un statism imanent fără speranță de trecut, a înțepenit la bariera magică a inerției. Îndobitocire? Copitele, bine înfipite în stratul de rumeguș al arenei. Nemaîntîlnit! Taurul rumegă! Își face siesta. Spuryus ațipește? — ce-o urmări? — animalele rid oare? — îl descoperă pe Escondido? Îngenunchează, picotește de somn? — expunîndu-și majestuos spatele chiar spre donna vestida de blanco. Publicul contrariat de această ipostază, aplaudă în extaze rotitoare. Deodată, la un semn al matadorului, se face liniște. Și iar se aude glasul lui Escondido, muștrîndu-l pe taur:

— He! toro! E greșit să lași un mare matador în schimbul unei jumătăți de rimă! — strigă el arătînd spre micul toreador.

Micul toreador — pentru vre-un rol comic? — are acum mască de clown trist și, nu știu, dar ne pune pe gînduri.

De acest hiatus profită și captivantul nostru Escondido. Lady-killer îmbrățișează cu privirea pe donna vestida de blanco în loja devenită prezidențială. Taurul a îngenunchiat acum și pe picioarele din spate, torcînd ca o bunică din caier inebranlabil. Atît a așteptat micul toreador! Se repede la taurul imobilizat și îi *telefonează* — adică îl scarpină pe creștet, veritabil prestidigitator, vîră în nările taurului o *cruceta* — pumnal mare în formă de spadă — și-i scoate din nări, într-o sită, bănuți sunători și cocarde galbene. O binevenită destindere pentru public. Micul toreador de factură comică e răsplătit din plin cu aplauze. Toreadorul acum scoate pumni de bani din nările lui Spuryus. Și banii curg ca grîul prin silozuri portuare. Năvălesc artiștii liliput — saltîmbanci; taurul toarce mulțumit, iar liliputanii se încalără care mai de care să-și umple cu bani căușul palmelor și să-i care înapoi în culise. Se pare că Escondido, gelos, nu prea este de acord cu această scamatorie; și pentru el poate că este o surpriză; iar de la intervenția liliputanilor dă semne de vădită enervare.

— Mai lăsați fornăiala! strigă un spectator îndrăzneț, căpătînd aprobarea clară a mulțimii.

Publicul prinde curaj. Taurul încearcă anevoie să se ridice. Binele trebuie să învingă răul? Care este binele? Care este răul? Cine a fost umilit?

— Ia-l de coarne!... Ia-l de coarne și dă-l jos! i se strigă micului toreador.

Iertați-i de-aceste ultime digresiuni în arenă și nu îi învinuiți de tauromanie sau de pseudotauromanie.

Iată că micul toreador, la un semn categoric al lui Escondido, se apropie de taur, îl mîngîie, îi vorbește, se dă peste cap pe spinarea taurului! și, stupoare! vrea să-i scoată bani și de sub coadă. Taurul

s-a trezit brusc din toropeala ineluctabilă. Liliputanii au dispărut ca prin farmec. Taurul se scutură, bate din copite, tremură, boncăluiește, chemînd pe Escondido la luptă. Ca o culminație, Spuryus sfidează totul și se ușurează încoași-ncolo, în aplauzele vesele ale publicului. Muzica atacă marșuri din ce în ce mai belicoase. Matadorul flutură capa cu degetul mare și degetul arătător, ca și cînd ar ține o batistă la menuet. Se pregătește să-l primească, cu spatele! pe taur. Spuryus bate din copite, galopează, forțează amenințînd cu coarnele-i gigantice. Frațiunea de secundă a și trecut. Pasa de bază — o veronică — elegantă mișcare de corp și de capă! cornul taurului s-a scurs, — s-a prelins pur și simplu ca un melc cu viteză supersonică — pe lîngă vintrele matadorului. Excepțională tehnică în demonstrațiile de capă și muletă. Spectatorii ovaționează în picioare. La donna vestida de blanco, pare o antică *Veronică*, în loc de maramă albă lasă să-i cadă o batistă galbenă; abia căzută, Escondido se repede s-o ridice, o sărută, o străpunge cu sabia și se pregătește minuțios pentru o unică lovitură de grație. Iese înaintea taurului care galopează. Încă o veronica. Tunete de aplauze. Sanitarii au de furcă; cîteva spectatoare au leșinat, altele s-au umezit pe ele de bucurie. În acest timp taurul dă iar să-l străpungă. Escondido așteaptă cu un genunchi în pămînt. Botul taurului aplecat spre dreapta, cornul înainte. Capa. Coarnele! o demi-veronica! Escondido dansează acum numai cu moartea. Desigur că — în mod logic? — spada matadorului va triumfa; însă taurul acesta va fi un învins glorios, pentru că și-a păstrat tăria și demnitatea unui virtual neînving. Imobilitate relativă ca în *La Corrida-essai des capes* a lui Bernard Buffet. Iar luptă; ritmul! iată cheia acestei bancale și lirice și sumbre bătălii estetice. Circul freamătă, ca în această iarnă viforită crengile copacilor albiți de promoroacă. Taurul atacă. Dans de *sarabandă*. Taurul atacă. Dans de *tarantulă*. Taurul atacă. Ah!... Un singur ah! se aude. Escondido a ratat o veronica, și cornul iar a trecut numai la un centimetru de coapsele matadorului. Taurul atacă. O perfectă veronica. Unic spectacol tauromatic; dar, de obicei toreadorul știe că aici nu trebuie să riște — trebuie să cîștige, iar după acest cîștig nu există pentru el somn pe laurii triumfului, ci dovedirea mai departe a curajului și măiestriei. La donna vestida de blanco, strigă, aproape leșinată: Escondido! Dar Escondido mereu înlătură primejdia, învinge primejdia, supune primejdia, va omorî primejdia!

Și un singur nume se aude acum scandat de întreg amfiteatrul cuprins în întuneric, scandat și de publicul aflat în imediata apropiere a circului: *Es-con-di-do! Viva el matador!* Acest matador care va fi cîntat și el de marii poeți ai lumii!... Mai vestit decît *Juan del Monte*, decît *Manolete*, decît... *Es-con-di-do!* Bătăi ritmice din palme, fluturări de batiste — publicul încă de pe acum cere să se ofere o ureche a taurului pentru marele matador al lumii. Numai că la aceste invocații, însoțitorul donnei strigă: Spuryus! Spuryus!... Mițul toreador ride cu tristetea pe față.

Acum amfiteatrul s-a împărțit în două tabere : strigătelor înalte, Escondido, li se răspund cu strigătele guturale, Spuryus! Se nasc două focare vii cu ecouri ce se rotesc vertiginos în arena cercului proiectându-se pe hiperboloidul de rotație al intradosului amfiteatrului! Taurul atacă. Veronica. La donna vestida de blanco este eroina neîncoronată a acestei corride. Desigur că toate femeile îl divinizează pe Escondido. Cred că doar la donna trăiește însă dragostea ei din tinerețe și îi e teamă de viața lui Escondido, nu de viața matadorului Escondido. Bărbații lor sînt triști. Femeile lor se visează că gata-gata sînt străpunse de cornul furios, și-l așteaptă pe Escondido ca, dintr-un resort, să doboare matahala. Unele înecate în concupiscente, — ca și celebra înaintașă care s-a vîrît într-o piele de vacă, — se visează fecundate de zeul din taur. În afară de curaj, mai trebuie și fantezie. O nouă veronica. Escondido jonglează acum cu muleta, cu coarnele taurului, jonglează cu moartea. Viața trebuie însă trăită măcar imaginar la 440 de volți, alături de Escondido. Însoțitorul donnei este tot mai îngîndurat și crede că acest spectacol nu se va mai termina niciodată. Probă evidentă, încă o veronica. La drept vorbind, în mitologia noastră, românească, globul pămîntului e ținut între coarne de un taur. Cînd taurul va îmbătrîni și va muri, o să moară și pămîntul, globul se va sparge. La donna vestida de blanco și celelalte femei nu cunosc această credință! Un colind de la noi din Rasova spune că taurul, între coarne bourești, în locul pămîntului, poartă un leagăn de mătase. Dar în leagăn cine-mi șade? Șade Leana cea frumoașă, — acum, pentru mine, donna vestida de blanco... *Lin, mai lin, bour de ciine / Lin, mai lin cu notătura! să nu smintești cusătura!...* Bineînțeles, o nouă veronica. Escondido invocă, rînd pe rînd, cu glas puternic, numele celor mai mari matadori : ...Manolete! ...Romero! Arapicio!... Camino!... Viti!... El Cordobes!... Bienvenido!... Tragicul cu solemnul merg mină în mină, ca un destin hipnotic. De fapt, pentru multe femei, Escondido și taurul sînt unul și același. Metamorfizare reciprocă : Escondido s-a prefăcut în taur și neimblinzita fiară s-a prefăcut în Escondido. Încă o veronica... și, în torsala executată, matadorul comite din nou un gest irreverențios, frecîndu-l cu sabia înfășurată în muletă, pe sub coadă — gest dezaprobat de o parte din public...

Într-adevăr, pentru public, acesta este cel mai mare eveniment al anului. Taurul vede numai galben mișcător înaintea ochilor. Tremură ca scuturat de friguri. Tresare din toată ființa. Spumegă cu bale la gură. Mugește. Mugește aproape metalic, dureros de parcă vrea să răzbune toată specia taurină omorîtă în corride. Vrea să ia totul în coarnele lui apocaliptice. Își ține coada-n sus și-și bate cu ea crupele. Tauriile injectate sînt supuse unei hipertrofii spasmodice. Bate din copite. Tropotește. Sare ca pe arcuri. Pare că a căpiat, înțepat de mii de tăuni, gonit de roiuri de strechii, atacat ca și Hercule de un nour de muște columbace, mușcat de mii de *tarantule* care agreează doar

roșul și verdele, mâncat de hociătoare *solpuga* — viermele cel fermecat din sudul stepelor ruse. Lumea a amuțit. Taurul, orb de mînie. În mod cert *Jupiter-Tonans* s-a metamorfozat în taur vrînd s-o fure, din nou, pe zeița *Europa*. Liniștea de moarte nu te trezește la viață. Da! Micul toreador vrea să intervină, — i-e milă de taur? dar nu mai e timpul compasiunilor și ghidușiiilor vesele sau triste, pentru că matadorul Escondido se repede la micul toreador, îi dă o palmă, și-l obligă cu spada întinsă să părăsească arena sărind peste gratii, îi dă brînci. Micul toreador a căzut! — lîngă loja *donnei vestida de blanco*. E imposibil, cred, să fi fost prevăzut în programul corridei, aceasta. Micul toreador a dat dovadă de insolență. Dar gestul a fost brutal. Micul toreador și-a luxat, cred, piciorul. Nu vrea să părăsească loja. A primit pe loc îngrijiri medicale. În arenă și taurul își pregătește lovitura de grație. Aleargă, zăbăuc, în jurul arenei, pînă se oprește în fața culoarului de ieșire, față în față cu matadorul. Totuși se ciocnesc două forțe egale. Orchestra a încetat de mult să mai cînte; nu mai era cazul. Taurul galopează ținînd coarnele aproape de rumeguș, tropotînd cu copitele din spate. Va ataca în disperare. Disperarea este cea mai bună școală a curajului; taurul se baligă, spre stupoarea gîtuită a spectatorilor; vrea să ia între coarne nu numai bolta cercului, bolta cerului vrea s-o ia în coarne. Prea de tot! Trebuie lovitura de grație. Marele matador se ridică pe virfuri. Acum! — da! — electrizant! Estocada sau moartea! Numai așa taurul va fi scos din luptă: spada în colțul lui *Antonio Ordonez*, maestrul maestrilor — cea mai frumoasă lovitură de spadă — fără ca spada să înlînească un os! Sacrosanctul spațiu psihologic este excepțional calculat. Implacabilul destin jubilează. Loviturile nu mai sînt de evitat. Năvală. Salt. Gata! Aaah! Spada s-a înfipt subit între omoplați? s-a rupt? dar în același timp și cornul drept al taurului a străpuns burta matadorului!... Om și taur sînt una. Taurul aleargă prin culoarul de ieșire, împleticindu-se, cu Escondido în coarne. Lupta s-a terminat. Un alt Grenero. Nici un tur de onoare cu noi remiteri de *urechi și cozi*... Jertfă umană în loc de jertfă mithriacă. Vacarm...

Pe rumegușul călcat, au apărut pînă la culoarul de ieșire două dire de sînge. Dire paralele. N-am văzut o cădere mai dureroasă — prin muțenia ei — decît prăbușirea marelui matador pironit pe creștetul taurului. O neașteptată ieșire din viață și o demnă intrare în moarte.

La *donna* leșinase.

Vă rog să aveți certitudinea că, de acum înainte, de cîte ori voi privi la tabloul lui Manet, *Le torero mort* cu o mîină pe piept și sabia lîngă el, îmi voi aminti de crudul, mîndrul, superbul matador Escondido... Un tablou — toreador mort, alături de un taur mort, nu am văzut încă.

A coborît rumoarea, apoi liniștea de moarte. Cine mai îndrăznește oare să strige acum *Viva el matador? Spuryus sau Es-con-di-do!?* Sanitarii nu mai prididesc cu ajutoare date unor spectatori, să-și revină.

În această liniște de reculegere care a astîmpărat și dorințele de sînge, iată că porumbelul misterios coboară de sub cupoleta cercului și face cîteva volute albe, grațioase, pe deasupra publicului. Acum se așează, — ca un semn ? — în fața doanei vestida de blanco. Porumbelul ciugulește cîteva boabe de porumb pe care i le întinde micul toreador. Publicul aplaudă. Dar ce semn o fi acesta ? După cîte se știe, corbul este mesagerul soarelui care aduce porunca deucidere — în iarnă — a taurului *Mithra* !...

Aproape toți medicii aflați în sală și-au oferit serviciile, atît pentru Escondido, cît și pentru taur.

— De data aceasta i-ai purtat rău augur, la donna vestida de blanco : — șoptește micul toreador. Ar trebui să-i trimiți pălăria, ride el. Toredorul trebuie să fie înmormîntat cu propria-i pălărie și cu propriile lui cozi și propriile lui urechi. Publicul ar fi trebuit ca, de această dată, să ceară să se dea taurului — drept trofeu — o ureche a matadorului.

Bucurie ! Lumea respiră, mai liniștită. La stația de radio se aude vocea aproape stinsă a lui Escondido — mulțumește în esperanto medicilor cercului și medicilor din sală — știe că orașul acesta a avut întotdeauna medici de talie mondială — dar are medicul lui propriu, ca și taurul Spuryus. Se aude acum vocea medicului care într-o spaniolă repezită, roagă publicul să nu-și mai facă griji, — Escondido trăiește și i s-a adus microfonul lingă el ; el și taurul Spuryus sînt destul de grav răniți ; probabil vor scăpa cu viață... În această situație, reporterii să nu fie supărați că nu pot fi primiți. Mulțumește pentru ospitalitate și pentru daruri. A rividerci ! Adios ! amici ! Saluti con tutti auguri !... Ce se mai aude ?... Polentario !... Polentario !...

— A rividerci ! ne spune micul toreador — Polentario, — îndreptîndu-se spre culise.

În fine, amfiteatrul se destinde. Se aprind luminile.

Porumbelul misterios zboară în voie pe umerii spectatorilor care se grăbesc spre ieșire, în această memorabilă seară, memorabilă. La revedere ! Viața trebuie s-o trăim la 440 de volți ! prieteni !

epilogul sfîrșitului

Ce a urmat, poate că nu era lesne de închipuit. Ca și ceilalți spectatori, plecam de la corridă cu un fel de regret, o stranie senzație de nemulțumire — începînd cu clipa semnalului magic și straniu. Acest turneu, lipsit de un anumit ritual sărbătoresc — în așa fel ca să pot deosebi o corridă de un sport oarecare ; nu știam unde să-i gădesc cheia ; în faldurile muletei ? în conștiința matadorului ! sau a spectatorilor ? Nu îmi dădeam seama ce anume ar fi trebuit să se adauge în mod firesc unghiului obtuz al acestei corride, pînă la adiacența unei linii orizontale, normale, de plutire.

Și eu parcă mai eram dator cu ceva, publicului spectator ? și publicului telespectator din țară ? mie ?

Programul a fost retransmis prin Intervizion, Eurovizion, Mondialvizion, iar posturile străine mi-au remarcat relatarea originală degajată de închistările inerente emoției, cunoștințele redade spontan, fără pretenția unei erudiții care vrea să epateze.

Două aforisme — precepte destul de interesante — precum și frumoasa dar stereotipa dedicație și, pe deasupra, chipul de clovn trist al micului toreador, parcă îmi cereau mie unele explicații.

Pentru că nici donna încă nu părăsise sala, m-am dus cu basca în mină, la loja *vedetei albe* a corridei, m-am prezentat și, imitînd cît m-am priceput mai bine pe marele matador Escondido :

— Dedico questa corrida in onore della donna vestida de blanco !... Viața trebuie s-o trăiești la 440 de volți !... E greșit să lași un pește mare în schimbul unei jumătăți de rîmă ! prieteni... Nu sin-teți de aceeași părere ?

La donna lăcrimează ; plînge.

— Ce am învățat de la această corridă ? Viața este o continuă luptă ; dar pentru Dumnezeu ! nu numai în sens biologic, o luptă pentru existență...

— Da, interveni și însoțitorul ei. Viața este un mod de existență ! Ce fel de luptă ? Ce fel de existență ? Dar să nu încercăm evoluționismul cu o corridă... preistorică. Nu știu, plec cu impresia că am asistat, totuși, la o luptă inegală, paradoxală.

— Pentru mine, viață înseamnă dragoste — încerc eu să deschid un drum către secretul inimii doamnei.

Ușile inimii, pentru adevărul ce vreau să-l aflu, sînt închise :

— Vă veți mira, nu sînt de acord cu matadorul, preciză donna. El a încercat la început să prelungească puțin viața taurului, apoi să-i grăbească moartea. Și asta l-a costat viața.

— Doamnă, filozofez eu timid, clipa morții este cea mai ridicolă clipă din viața unui om ; poate că și cea mai inutilă... Totul este să nu știi cînd mori și cum mori, numai așa probabil că viața va continua, și pentru tine, și prin tine.

— Mă iertați, pentru mine, viața nu este o luptă — aproape că strigă micul toreador apărut ca din pămînt, sprijinindu-se de brațul doamnei. Viața este o poartă care poate să nu ducă nicăieri ! — și nu mă îngrijorează asta — dar mă îngrozește gîndul că te poate duce oriunde !... Vă veți convinge singuri.

Însoțitorul doamnei încearcă să-mi explice prezența tînarului și micului toreador de factură comică :

— Doamna și-a manifestat dorința firească să mai vadă o dată pe marele matador — sub pretextul invocat de Polentario, de a i se înapoia pălăria.

— Și dumneavoastră ?

— Să vă spun sincer, vreau să mîngîj furiosul taur. Dumneavoastră ?

— Nu știu de ce, cu amindoi vreau să dau ochi, deodată!

— Ce lună frumoasă! asta ați uitat-o! don Porumbesco! — spune *la donna* coborînd treptele de marmoră ale foaiерului.

Coarnele lunii par coarnele taurului, — aurite ca în colindele noastre — aruncînd... toreadorii în înaltul cerului...

— Să-l căutăm pe Escondido la cabinele actorilor?

— Nu, la *donna* vestida de blanco! — zîmbi micul toreador — toți știu că este la grupul sanitar, unde nu primește pe nimeni. Luați-o pe aici, *Maja vestida!* ne vom strecura prin vomitorium în subsol și pe sub corpul de legătură vom ajunge în spatele unei boxe de la menajerie, să-l vedem pe Lady-killer. Intrarea în boxă este păzită de personalul matadorului. În special pe dumneavoastră nu vrea să vă vadă, niciodată.

La începutul spectacolului aveam în față *Tauromahia* lui Richier: toreadorul ține taurul de corn ca și cum ar ține de mîină un copil — din taur este prezent doar capul! Acum văd altă sculptură, capul taurului cum ține toreadorul înfipt în corn!

— Am spus eu că-i găsim în menajerie?!

— Nu faceți zgomot! Pe aici, *Maja desnuda!* Dar să nu afle nimeni, nimeni. Nimeni.

Odată ajunși, micul toreador făcu o simplă scamatorie și scoase de la pieptul meu un pumnal — *cruceta* — pe care-l vîrîse în nările taurului, ca să curgă bani. Răzui ușor vopseaua proaspătă a unui geam de aerisire. Privirăm înăuntrul boxei.

Escondido, medicul și taurul. Escondido, sprinten, tocmai lua taurul de coarne, îl zgîlții de cîteva ori, îi smulse coarnele de cauciuc rămînînd cîteva clipe cu ele în mîini; apoi le zvîrlî într-un lighean mare cu apă aburindă. Împreună cu medicul, desprinsе mantia aurie și o pătură de sîrmă fină, de pe cerbicele taurului. Escondido îi deschise botul și-i scoase un muștiuc de trompetă. Medicul îmbibă într-un burete puțin gaz și-i șterse botul de vopseaua roșie ca sîngele, apoi îi scoase din orbitele ochilor cîte o lentilă fosforescentă. Taurul privea acum cu ochi triști, spălăciți cu albeață. Din urechi îi scoaseră sîrme și urechile s-au pleoștit, clăpăuge. Îl descălțară de copite. Îl eliberară și de sufixele augmentative. Escondido îl trase de coadă lăsîndu-i o ciozvirtă. Așa că Spuryus a rămas cum era — taur, în stare de inofensivitate, în prag de senectute. Apendicele-i false, din cauciuc sau material plastic, i le-au aruncat în lighean, să le spele.

Astfel, vestiții tauri cu care Escondido s-a luptat în toată lumea, Toro, Taurul Fornesean, Taurul Ax, Taurul din Taurida, Taurul din Creta — amantul Pasphei, Taurul Buffalo First, Minotaurul din Creta — fiul Pasphei, Maître Taureau, Mithras, etc. erau întruchi-
parea taurului supranumit acum Spuryus.

Săracul Spuryus! medicul îl ungea cu vaselină pe sub coadă, ca să-i treacă usturimile, de cînd a fost frecat în timpul luptei cu benzină, ca să căpieze.

— Polentario!... Polentario!... auzim vocea bine dispusă a lui Escondido. Era și timpul. La *donna* îi dădu pălăria; micul toreador,

emoționat, iar făcu o scamatorie și-i oferi doanei o floare. Șopti înainte de a fugi :

— Nu mă rușinez astăzi că am participat la o luptă artificială ; deplorabil spectacol de circ ; mi-e rușine că, pentru prima oară, îmi dau seama că nu este artificial mediul în care această luptă se desfășoară.

Am continuat să privim prin fereastră. Polentario intră în boxă. Scoase din buzunar o sticlă cu coniac și o dădu lui Escondido care, cît timp se va demachia, o va da gata. Micul toreador se apropie de taur, îl mîngîie și-i întinse zahăr tos, ca în arenă. Spuryus dădu mulțumit din ciotul de coadă ; avea și el o slăbiciune : îi plăcea zahărul tos. Docil, în timpul desfășurării programului, se apropia și de Escondido, se bucura ! se juca ! pretinzînd în felul lui zahărul tos, cu naturală legitimitate. Escondido își lepădă pieptarul, rămînînd slab ca un maț — mai subțire de cît Don Quijote. Polentario mai dădu taurului un pumn de zahăr, îl mîngîie pe creștet. Pe creștetul taurului două cioturi noduroase de coarne aproape putrezite.

— E timpul să plecăm !... La donna vestida de blanco zîmbi trist însă cu cele mai dureroase și mai stinse hohote, și lăsă aceeași floare pe prichiciul ferăstruiciei.

Abia facem cîțiva pași, cînd auzim, printre ziduri : „Polentario !...“

Ne înapoiem iar la geamul nostru de observație. Micul toreador înfipsese cruceta în inima taurului și-și spintecase și el inima.

Iau floarea și o dau din nou doamnei. Este o narcisă galbenă, artificială.

Mergem spre ieșire, călcînd pe rumeșud și baligă.

Aer curat, firesc — să respire în voie lumea toată.

Luna este lună.

Lumină pe cer, zodiacală. Pentru mine, de mult căzuseră stelele căzătoarei *Tauride*.

Doar *Aldebaran* strălucește și pentru bietul taur.

Trecem prin mulțimea care încă mai comentează *corrida* — *corrida* văzută din amfiteatru. Cîțiva tineri și tinere fac pe taurii, pe toreadorii veseli, sub lumina electrică — tensiune normală.

Afișele ni se par că nu mai sînt aceleași : în locul taurului cu ochi și coarne ucigătoare, plînge disperat un pensionar daltonist, fost profesor corect de științele naturale. În locul marelui matador rîde un sever pensionar fost funcționar perfid cu manșetă de Primărie.

Pe un panou proaspăt, a apărut însă un nou anunț : excursie la munte...

Donna rîde sincer, bine dispusă.

Acolo, cine vrea, va avea ocazia să-l mai vadă o dată pe marele matador Escondido Sacha Schorh — Schur Ubu — Lady-killer. Din panou taurul își îndreaptă spre noi coarnele lui uriașe : Taurul Minos — Fiul Europei, vă așteaptă !

Noi distingem, bine, pe creștetul taurului, două excrescențe, două cioturi noduroase de coarne aproape putrezite, cariate, fărîmîțate, rotunjite de vremuri și de rușine, două globuri celeste în interacțiune viermănoasă.



Corneliu baba *Studiu de portret*

debuturile moderniste ale lui geo bogza

Geo Bogza, al cărui scris a ajuns să capete în ultimii douăzeci și cinci de ani ceva din amplitudinea suflului poetic al lui Walt Whitman, fiind deopotrivă solemn și hiperbolic, începe prin a se afirma ca un modernist, cu violența unui inconformism radical. Primul autor, de care face caz în epoca anilor de teribilism juvenil, are să fie Urmuz, ale cărui proze deconcertante, bătând în absurd, cu un stil de reprezentări fără precedent la noi, apăruseră în bună parte în 1922, publicate de Tudor Arghezi în revista „Cugetul Românesc”. La vârsta de optsprezece ani, încercând să scoată pe cont propriu o foaie de avant-gardă literară, într-o urbe ca Bușteni, o intitulează ostentativ „Urmuz”. În 1930, cu prilejul strîngerii într-o plachetă postumă a tot ceea ce a rămas de pe urma singularului Urmuz, îl vedem că publică în revista „Unu”, în prima pagină cu un portret gravat de Perahim, care reconstituie halucinant masca fostului grefier de la Curtea de Casație, niște impresii demne de reținut, pentru sensul mai adînc, pe care acuta sa intuiție de tînăr cu sensibilitatea exacerbată de sufocarea în tiparele existenței primite, îl descoperă în cazul reprezentat de autorul lui „Is-mail și Turnavitu”. „Pe Urmuz mi-l închipui în viață — mai ales în viața socială de mizera-

bile conveniențe — ca pe un copil încuiat de părinții lui într-o cameră. Acolo, singura lui acțiune conformă e o răsturnare a ordinii apăsătoare, o schinguire și o schimbare a sensului utilitarist al fiecărui obiect cu care a fost închis... La fel Urmuz, prizonier al unei vieți lamentabile, în scrisul lui a făcut același lucru. Trăind printre oameni, de cari îl despărteau prăpăstii de sensibilități, s-a amuzat — exasperat și tragic — să înșurubeze unuia un capac la spate, altuia un grătar de fript pește în barbă — operații care dacă la suprafață par facile, adîncite, se desvăluiesc a fi fructul unei inteligențe ascuțite, al unui spirit de observație deasupra obișnuitului, al unei largi înțelegeri a oamenilor și al unei laborioase munci de frământare și de aerisire a stilului, a logicei și a vocabularului — iar cînd toate acestea au fost terminate, și-a umplut țeastă propriului cap cu gloanțe de plumb. Tragedia lui e poate tragedia fiecărui dintre noi”.

La „Integral” sau la „Unu”, unde începe să publice versuri, Geo Bogza se manifestă turbulent ca toți ceilalți extremiști, însă nu cu incoherențe sau excentricități formale. „Jurnal de sex” (1929) ne pune în fața unei poezii articulate realist, care face scandal prin sexualismul ei vehement. În „Poemul invectivă” (1933), sub șocul influenței lui Tudor Arghezi din „Flori de mucegai”, brutalitatea crudă a viziunii priapice a autorului se configurează în niște forme de o îndrăzneală voit ultragiantă, cu un material anecdotic de domeniul patologiei sexuale. În frenezia orgiacă a reprezentărilor, avînd uneori ceva de-a dreptul apocaliptic, nuditatea verbului poetic nu scapă însă totdeauna de primejdia rămînerii în trivial. Geo Bogza, care ajunge să fie în epocă victima unor acuzații aberante de atentat la morală publică, găsește prilejul să aducă niște precizări deosebit de interesante în legătură cu adevăratele semnificații anarhice ale „Poemului invectivă”, într-un articol publicat ca răspuns la o anchetă literară, privind arta și pornografia. „Fără îndoială, „Poemul invec-

tivă" este un spectacol violent. Dar între el și pornografie e deosebirea de substanță și de tensiune dintre un fulger și o furturie cu dulceață. Dacă pornografie e să pictezi o femeie goală într-o poziție lascivă, atunci „Poemul invectivă” e o femeie jupuită de vie într-o sală de disecție, unde se mai găsesc și alte cadavre de femei cu măruntaiele scoase afară, cu oasele sfărâmate oină la măduvă... Nu e pornografie „Poemul invectivă”, nu e atentat la bunele moravuri. E un atentat la liniștea și confortul spiritual al lumii”. Editat în 1945 însă conceput încă din 1930, „Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte” vine să exprime simfonic, în niște versete de un lirism eruptiv, în care nu mai persistă nimic din prozaicul realismului senzational al notațiilor din „Poemul invectiva”, conștința febrilă a unui „tînăr neîmblinzit, haotic, revoltat mai întii de desti-nul biologic al lumii”. Autorul, atinge aici, cu un dramatism delirant limita de sus a experienței sale poetice de natură modernistă.

În ipostaza de militant în micile echipe efemere ale avangardei literare de la noi, nu îl vedem pe Geo Bogza că se lasă mistificat ca alții de formele de impostură ale noutății. Luciditatea critică îl face să adere entuziast, ca atunci cînd s-a întîmplat să aibă revelația lui Urmuz, numai la ceea ce este cu adevărat autentic în manifestările insolite ale modernismului. Trebuie să i se recunoască astfel meritul de a fi determinat publicarea în volum a „Întîmplărilor în irealitatea imediată”, excepționalul jurnal de notații intime ale halucinantului M. Blecher, care are aproape ceva kafkian în straniul reprezentărilor sale de senzitiv morbid, de a fi scris primul despre el. Pentru structura de spirit a tînărului Geo Bogza, este revelatoare într-un fel înțelegerea simpatetică denotată pentru o carte „de obsesii și coșmaruri”, avînd „drept material svîrcolirile cumplite, singeroase aproape, ale unui adolescent neconformist, revoltat în primul rînd de condiția lui biologică”.

Începutul activității de reporter dă prilej scriitorului nostru să își facă un alt debut, de astădată cu consecințe definitive pentru desti-nul său literar. Cu ceea ce publică în volumul „Țări de piatră, de foc și de pămînt” (1939), genul reportajului capătă o nouă semnificație și valoare, depășind obișnuita platitudine realistă. Între alte particularități, trebuie să semnalăm mai întii că ancheta reporterului nu este legată de niște evenimente, cum se întîmplă aproape totdeauna, ci privește fizionomia anumitor locuri: Munții Apuseni, Delta Dunării etc. Prin aceasta, să nu se creadă însă cumva că reportajele lui Geo Bogza se circumscriu în limitele literaturii turistice, cu o tradiție deschisă la noi de Al. Vlahuță în „România pitorească”. Reprezentările din „Țări de piatră, de foc și de pămînt” au ceva dramatic și sînt de-a dreptul halucinante. Pentru a exemplifica nota lor vizionară, să luăm la întîmplare un peisaj din țara Motilor: „Cum vii din jos, pe măsură ce te apropii de Vidra, muntele de peste apă se încruntă mai tare, își ascute crestele, crește întunecat spre cer, încît ziua devine vînată. În fața casei lui Avram Iancu, haotica întrecere a stîncilor a atins apogeul. Creste tăioase, stînci goale, încruntate și războinice; prăpăstii uscate, văi adînci, zgrunțuroase, dureroase pe retină ca o rană de cuțit în carne... Ceva crește acum dinăuntru tău, amar și dirz, aspru, încruntat și nemilos. Și cînd privești a doua oară muntele, ai poftă să strîngi pleoapele peste ochi, să-ți strecoți privirile afară, subțiri și metalice, ca într-un duel de săbii cu natura”. Pe lîngă acuitatea retinei, găsim la Geo Bogza o deplină permeabilitate psihologică la obiect, ceea ce ne face să îl simțim de fiecare dată integrat organic în atmosfera locurilor călcate de el. Viziunea sa este intensă, de o expresivitate violentă. Geo Bogza nu se oprește la suprafața lucrurilor, nici nu caută pitorescul. El urmărește în primul rînd să surprindă tragicul ascuns al unor forme de existență, ajungînd cu acest prilej să ne dea o imagine aproape fantastică a aspectelor pe

care poate să le ia mizeria umană, în funcție de teribilele adversități ale naturii, fie că se întâmplă să fie vorba de piatra stearpă a țării Moților, de solul ars al toridului Cadriater, într-o epocă de înapoiere înspăimântătoare ca aceea persistând încă în unele regiuni de la marginea țării, în anii dintre cele două războaie mondiale. Pe Geo Bogza îl atrage apoi senzaționalul geografic în sine, reporterul apare dublat în cazul său de un poet vibrând puternic la ceea ce este fabulos în natură. Nici o mirare ca atare, dacă îl simțim atingând plenitudinea artei sale, când scrie despre Delta Dunării. „Această perpetuă devorare a animalelor între ele se va fi petrecind în toate părțile pământului, dar aici, în Deltă, în smîrcuri, în umezeală, între mătasea broaștei, ea capătă o semnificație și mai adîncă... În pământul gras care chiftește de apă, aleargă pe dedesubt, se înnoadă și se desface o profuziune de rădăcini, la ale căror subsiori, coropișnițele galbene beau seva dulce a pământului... Aici, fiecare rază de soare, oricît de fierbinte, răscolește în fundul nămolului milioane de vieți și le cheamă la viață. Vieți mărunte, de infuzori, de moluște, de păianjeni care împînzesc Delta și o fac să colcească un imens cadavru intrat în descompunere... E poate ca acum citeva milioane de ani, în preistorie, cînd pe malurile calde ale oceanelor se făceau primele tentative de a se crea Viața... Dar parcă pământul din Deltă, în esența lui, nu e tot putreziciune? Cu citeva trunchiuri de copaci smulse din altă parte și puse de-a curmezișul, cu citeva cadavre mai mari și cu nămolul gros în care s-au topit miliarde de cadavre de moluște, Dunărea va construi chiar în gura ei o nouă insulă, pe care o vor acoperi îndată pădurile de stuf. Toamna, uscate de vînturi și de frig, ele se vor aprinde cu ușurință de la chibritul unui pescar tînăr, și timp de o noapte întregă o catedrală de flăcări va pluti pe ape, ca într-un vis, ca într-o poveste religioasă a unui lipovean mistic“.

Reportajele din volumul „Țări de piatră, de foc și de pămînt“, chiar dacă nu ajung la dezarticularea prozei făcute să țină pasul cu poezia de avangardă și nici nu se leagă prin stil de maniera suprarealistă, ies în orice caz din tiparele tradiționale, revelînd la autorul lor, prin ceea ce au mai inedit, o optică de pictor expresionist.

În procesul de evoluție a scrisului lui Geo Bogza, etapa modernistă ia sfîrșit cu citeva bucăți apărute mai întîi în „Viața Românească“ din 1940, între care deosebit de interesante sînt „Înmormîntări“ și „O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil“. Evocînd vidul existenței provinciale burgheze, pe premisele celei mai anodine realități, autorul izbutește să comunice de la un moment dat o impresie de absurd atît de pronunțată, încît paginile sale capătă ceva neliniștitor, de natura efectelor ciudate pe care le creează întreaga literatură a lui Kafka sau, la noi, „Întîmplările în irealitatea imediată“ ale lui M. Blecher. Dincolo de datele tabloului realist, configurat cu o exasperare surdă, îl simțim acum pe Geo Bogza nu prea departe de stările de transă ale existențialiștilor. Din tot ceea ce urmează să scrie mai tîrziu, numai o năvălă ca „Sfîrșitul lui Iacob Onisia“ mai denunță, prin fulguranța viziunii, ca și a decupajului epic, pe artistul de avangardă din epoca tinereții. Reconstituind cinematic, din perspective mereu schimbate, împrejurarea limită pe care o trăiește un miner rămas în gerul nopții de Crăciun, la întoarcerea spre casă, cu vagonetul funicularului oprit în gol, deasupra prăpăstiilor dintre Petrila și Aninoasa, autorul prinde tragicul uluitor al întîmplării cu o pregnanță extraordinară, în niște pagini care constituie fără îndoială capodopera sa.

De la „Cartea Oluului“ (1945) încolo, proza lui Geo Bogza capătă tot mai mult accentul unei grandilocvențe poetice. Maturitatea face din tînărul frenetic de odinioară un rapsod plin de majestate.

arta romanului la hortensia papadat bengescu

Prin originalitatea viziunii, Hortensia Papadat-Bengescu se înscrie în rîndul valorilor de prima mărime din literatura epocii, fiind alături de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și ceilalți, unul din ctitorii romanului românesc modern. Camil Petrescu nu dăduse nici unul din romanele lui, cînd Hortensia Papadat-Bengescu marca, în 1927, prin *Concert din muzică de Bach*, una din culmile romanului de analiză. De la introspecția fină din *Ape adînci* pînă la fresca revelatoare din ciclul Hallipilor evoluția denotă un efort continuu de auto-depășire în sensul deschiderii largi către lume. Tentația pseudojurnalului putea sfîrși într-o literatură lipsită de suportul faptelor, accentuat reflexivă și îmbibată de subiectivism. În romane, interesul pentru misterul sufletesc și sondajul moral se păstrează, dar orizontul lărgindu-se, accentul cade pe descifrarea relațiilor multiple dintre indivizi. Vorbînd în spirit structuralist, romancieră concepe ciclul Hallipilor ca o frescă a relațiilor specifice, racordînd tablourile într-o unitate organică reprezentativă. Fragmente de felul celor descrise erau la îndemîna multora; numai Hortensia Papadat-Bengescu le-a dat o structură în care socialul, eticul și psihologicul dobîndesc re-

zonanțe estetice. În esență, ciclul Hallipilor oglindește într-o mare sinteză o comunitate intersubiectivă, cu psihologia ei de grup.

În opțiunea prozatoarei pentru o literatură citadină se observă consecvența unui program literar. Metamorfozele vieții rurale fuseseră obiectul a numeroase opere de la Slavici pînă la Sadoveanu și Rebreanu, creatori de lucrări monumentale. Romanul provinciei, prin Sadoveanu, Cezar Petrescu și ceilalți, își avea, de asemenea, partea sa. Iată de ce Camil Petrescu preconiza un roman citadin, motivînd necesitatea explorării unor teritorii noi. După primul război mondial venise momentul sincronizării literaturii cu realitățile moderne, în spiritul emancipării de trecut. Teza lui E. Lovinescu avea adepți numeroși iar literatura promovată în cenaclul *Sburătorului* a însemnat mai mult decît un experiment, — demonstrația prin exemple valoroase a unei necesități. Întregirea teritoriului național și creșterea rapidă a orașelor, ca reflex al noilor realități economice, determinau o altă optică decît pînă atunci. Hortensia Papadat-Bengescu se pronunță hotărît pentru deprovincializare, remarcînd în hotarele orașului figuri, coliziuni și scene necercetate. E un oraș-teatru. În diversitatea mozaicală de aici frapează atenția ființe rău conformată, cu stigmată patologice, oameni cu infirmități sufletești felurite. Paralel cu destrămarea boierimii, reprezentății burgheziei, înfruntînd mitul singelui albastru, își dispută privilegiile celor deposedați. În literatura interbelică, tendința arivismului e o temă constantă: la Camil Petrescu în *Suflete tari*, la Gib I. Mihăescu în *Donna Alba*, la Hortensia Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor. Unii au descris cu precădere burghezia în drumul ei către un scop; Hortensia Papadat-Bengescu are în vedere mai ales burghezia ajunsă, care-și permite voluptățile luxului, jubilînd satisfăcută sau dedîndu-se vicilor.

Schimbînd ceea ce e de schimbat, ciclul Hallipilor e o *Saga* românească de tipul renumitei *For-*

sythe-Saga a lui Galsworthy, în care fiziologia luminează psihologia. Nimeni, în literatura română, n-a dat un tablou mai complet al parvenitismului cu tente de distincție și snobism. Dacă la Brătescu-Voinești, la Camil Petrescu și Cezar Petrescu fenomenul de inadaptare era o formă izolată a protestului antiburghez, la Hortensia Papadat-Bengescu adaptabilitatea e o condiție a parvenirii. Lenora devenită moșiereasă Hallipa, doctorul Walter traficându-și tinerețea în schimbul unui palat somptuos, „diafana” Coca-Aimée, fascinată de același edificiu, nu au scrupole. În existența lor primează viața imediată iar adaptarea la mediu suplinește o filozofie.

Deși ciclul Hallipa reprezintă o rețea de relații între indivizi, stabilind o structură socială și psihologică, mai toți protagoniștii sînt niște singuratici. Nu izolați în genul înfrinților descriși de Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu și ceilalți, ci indivizi aplecați asupra propriei lor vieți, într-un monolog interior impregnat de egoism. Constituți în familia care gravitează în jurul Lenorei Hallipa, a Elenei Drăgănescu sau a brunei Ada Razu, a „ilustrului profesor Rim” sau a doctorului Walter, nimic nu confirmă soliditatea legăturilor celulare dintre oameni. În *Rădăcini*, însingurarea e aproape totală. căci surorile vitrege Nory și Dia Baldovin, locuind un timp sub același acoperiș, își sînt străine.

Chiar cînd nu au stigmatе psihopatologice, eroii Hortensiei Papadat-Bengescu, indiferent de pătura socială, sînt mai mult caractere decît tipuri. Fiecare din ei reprezintă un caz, avînd ceva de ascuns vederii ascuțite. Ajunsă la punctul culminant al dezvoltării ei, lumea lui Hallipa, Drăgănescu, Walter e totodată la începutul unui epilog. Dramele, cîte sînt, nu au profunzime, fiind lipsite de sînge. Nici o răbufnire, nici un cataclism moral nu tulbură mersul lucrurilor. Nu apare nici un mare neliniștit, nici un căutător de alte orizonturi. Verticalitatea nu e impulsul lor. Plati-

tudinea aurită dă nota specifică mediului în care, printre bărbați și femei, sînt apariții monstruoase. Analiza psihologică infinitezimală coincide în ciclul Hallipilor cu critica virulentă a societății burgheze. Fixați în situații caracteristice, protagoniștii romanului formează un Muzeu Grévin mai expresiv decît celebrul muzeu de ceară.

Cu toată abundența de fapte, în ciclul Hallipilor e mai puțină acțiune decît s-ar părea. Zeci de pagini sînt lipsite de mișcare, acțiunea fiind înlocuită cu analiza. Dacă cineva ar înlătura comentariile — un fel de *a parte*-uri ample — aproape două treimi din ciclul Hallipilor ar fi sacrificate. În unele episoade autoarea însăși, în altele vreun *raisonneur* practic monologul interior. Un tablou oarecare, un cuvînt, un gest formează obiectul examenului mental. În sufrageria „mare și umbroasă” a conacului de la Prundeni, Mini (un alter-ego al prozatoarei) meditează ca pentru sine. Prezența celorlalți intră într-un con de umbră. În acțiune se produce o pauză, gîndul oprindu-se asupra mobilelor de stejar lustruit.

A găsi relațiile intime dintre oameni și mediu e una din voluptățile scriitoarei. Față de nevroza crescîndă a Lenorei, în casa boierească de la Prundeni, scriitoarea se întreabă dacă obiectele nu percep ceva din tulburarea oamenilor: „E păcat că nu se poate ști în ce fel obiectele, în acel vestigiu de viață care e închis în inerția lor, sînt agitate de agitația oamenilor. Ce fel de impresii primesc prin moleculele lor și ce efect are către rațiunea lor geometrică spirala incandescență a nebuniei omenești”. Stările succesive ale Lenorei se reflectă în dezordinea progresivă a interiorului Hallipa și chiar în părăgînirea grădinii. La un moment dat, „uscăciunea sufletelor” din casa Hallipilor are „un ce material care mîlpește atmosfera din jur”. Ca mijloc de apărare împotriva uscăciunii, Mini simte „nevoia permanentă să atingă lucruri netede și reci...”

Modernă prin interesul pentru dinamica interioară, Hortensia Papadat-Bengescu subordonează des-

cripția analizei, propunându-și să descrie ereditatea și impulsurile temperamentale. Romanul devine, în cele din urmă, o colecție de reconstituiri complexe. Se poate spune că aspirația scriitoarei nu e atât de a construi cât de a afla și, mai ales, de a demonstra. Într-un loc, Mini vorbește de „funcția tactilă a vederii”, pipăind totul, cu ochii, „pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau de oameni”. Contururile sînt amplificate spre a fi văzute cît mai precis. Nory „purta o lupă în ce privea pe sora ei”. Întrucît la Drăgănești, lui Mini i se pare că „gîndurile au densitate”.

La Proust, personajele sînt de fapt stări sufletești organizate superior. Cum fondul lor sufletesc e flou, misterios, pe ecran apare mereu personalitatea difuză. Hortensia Papadat-Bengescu are tentația explicărilor raționale, neacordînd atenție subconștientului. O singură dată numai, într-un comentariu despre dereglarea psihică a Lenorei, intervine o explicație de alt gen: „în acea patimă nouă” era „cine știe ce tainică și sașie meșteșugire a inconștientului” (*Fecioarele despletite*). Întrînd sub reflector, individualitățile sînt dezintegrate metodic, operația continuînd în serie pentru a expune vederii turpitudinii și diformități multiple. Creatoarea ciclului Hallipa tinde spre o precizie științifică, în stare să exprime inexprimabilul. „Cînd oare instrumentul muzical pe care îl purtăm, își va avea claviatura tot așa de bine cunoscută cum era aceea a pianului mare din hol, atunci cînd dezvelind capacul, anatomia lui îți apăsă cu fibre și vine de oțel!... Ce coarde vocale anume sînt puse în mișcare de anume simțiri?... dar, mai ales, cînd oare, pe plăci minunate, Mini va putea privi structura deplină a trupului sensibil! Va vedea coardele și tastele substanței sufletești acum impalpabile?” (*Fecioarele despletite*). Lumina intensă se concentrează asupra portretelor individuale sau de grup în care scriitoarea excelează. De la *Cucoana Ileana* din *Romanță provincială*

pînă la *Dia Baldovin* și *Madona din Rădăcini*, portretistica — „gen care pasează pe literat, ca și pe pictor”, cum îi mărturisea lui Ibrăileanu — constituie o trăsătură de continuitate. Numai trilogia Hallipilor conține aproape douăzeci de figuri memorabile. Portrete întitulate: *Prințul Maxențiu*, *Lică Trubadurul*, *Doru Hallipa*, *Coca-Aimée*, *Doctorul Walter* au și fost tipărite inițial ca pagini răzlețe, în *Sburătorul* (1926—1927).

Pentru Hortensia Papadat-Bengescu un profil reprezintă locul geometric al unor atitudini psihice studiate meticolos. Un portret e o modalitate de a defini prin reluări concentrice, subliniind din ce în ce mai apăsător, trăsăturile esențiale. Lenora e amorul-pasiune, Hallipa ordinea perfectă iar Walter omul care „confundă senzația cu simțirea”. Cadrul social rămîne estompat, astfel ca interesul să cadă asupra datelor sufletești și morale. Descripțiile de decor sînt destinate să potențeze reliefulurile umane. Ceea ce la Sadoveanu, ca fundal, era natura, la Hortensia Papadat-Bengescu e strada, salonul, concertul, hipodromul, sanatoriul. Relațiile sociale sînt în primul rînd relații psihologice, orașul fiind cadrul experimental pentru studierea *cazurilor* de tot felul. De la țară „decorul shakespearian al tragediei” lui Hallipa se strămută într-un București de dimensiunile Parisului. (De observat, dealtminteri, că protagoniștii din ciclul Hallipilor călătoresc nu la Paris, ci la Viena și în Elveția). *Coca-Aimée*, ființa de „porțelan rece și alb”, nu-și poate juca rolul de „frumusețe inaccesibilă”, decît într-un mediu citadin. „De la început, visul ei fusese să primească toate notabilitățile artistice, științifice, politice și mondene. Vroia ca asistența să fie la înălțimea decorului și gazdelor; ambiție destul de nobilă. În criteriul ei de alegere nu ținea totuși seama decît de valoarea exterioară a oamenilor; aleșii erau acei care ocupau un loc de seamă și cum cei care reușesc sînt cei care nu și-au ales «mijloacele», publicul pe care Aimée îl

pregătea palatului Efraim, era cam de aceeași esență cu locul și cu stăpînul locului. Aveau să se adune învingătorii în templul Victoriei...“ (*Drumul ascuns*). Iată corelația dintre personaje și mediu, văzută cu o autenticitate balzaciană. Portretul Cocăi-Aimée prinde viață progresiv, în ambianța specifică, ambițioasă definindu-se ca o Salomee modernă, lîngă languroasa Irodiadă Lenora.

Consecință a structurii cerebrale, analitice, în centrul atenției stă neconținut omul în cadrul adecvat. Cum eroii romanelor aparțin mediului citadin, natura e ca și absentă. Hortensia Papadat-Bengescu nu are sentimentul fragilității omului în fața naturii, sentiment devenit un loc comun filozofic. „În orice om, zice ea, e un contrabalans al firii întregi. Natura singură a pus în el atîtea elemente minunate încît îi poate face cum-pănă și împotrivire“ (*Fecioarele despletite*). Cînd înregistrează impresii din natură — descriind călătoriile „bunei Lina“ sau ale lui Mini la moșia Prundeni — emoțiile sînt intelectualizate, cu înclinație către sinteză. În trăsură, noaptea, Mini contemplă firmamentul cu senzația unei purificări. După momentele tulburi din casa Lenorei, „Clarul de lună în seara aceea era pal, delicat, difuz. Treptat, de la regiunile înalte, prăfuite de lumină, nisipoase ca o plajă scînteietoare, atmosfera se albăstreă pînă cînd albastrul se adîncea în tonuri calde și profunde, ce singure indicau pămîntul“. Sub lumina difuză, o mi-riște netedă pare o „lagună liniștită“, fantezia croind realități impalpabile: „Ce bine seamănă cu apa! Dar impresia predomină difuziunea lunară și înșela simțurile cu totul, și o percepție amăgitoare făcea ca Mini să fie mai convinsă că e chiar o apă decît pare. Legea atmosferică triumfa asupra oricărei alte realități“. Iluzia optică se încheie aici. Nimic din panteismul romanticilor; nici un fior metafizic. Impresiile se succed muzical, o înserare coborînd „fină, melo-

dioasă“. Vastitatea spațiului sugerează o constatare echivocă: „Era enorm de mult cer afară“.

Dar feminitatea e numai surdinizată, nu absentă, căci reflecțiilor le urmează detalii ce scot în relief sufletul femeii. Descrierile de interioare somptuoase sînt făcute cu un ochi feminin foarte avizat; lî fel referirile vestimentare. În casa Elenei Hallipa, scaunele, tablourile, consolele sînt, ca și edificiul, de dimensiuni mari; predomină „nucul ars și pielea de Cordova cizelată“. În palatul Walter un „*bahut Empire*“ se învecinează cu statuete și gobelinuri; Lenora și partenerii joacă „Room“. În ungherul unei draperii, pe o „coloană de onix, zveltă, fragilă“, stă un „bust de copil orb“. Coca-Aimée apare succesiv în rochie de „taffetas“, în „fai“ alb, sugerînd „un joc de lumină“ sau într-un „ansamblu de Kasha alb cu polo alb pe capul de păpușă“, împodobită cu bijuterii și strasuri. Abundă brocatul, firul aurit, diademele. Agitata Nory poartă cu dezinvoltură un „*gamin*“ tineresc. Una din surorile Persu apare într-un „*tailleur*“ de „kasha negru“. Discuțiile despre modă și costume sînt insistente, căci în saloane „o pătură dictatoare“ tinde să-și identifice „regimul de existență“ cu acel al snobilor din apus. Imitația urmează un drum ciudat: „A adopta întîi, a se adapta îndată, a se pătrunde pe urmă“. Persistă din etapa „*feminităților*“ un delicat sensualism, ca în acest portret al lui Lică în cadrul autumnal: „Cu vîrfurile ghetelor roșii, voit mai strîmte, totuși decît cerea moda, — lui Lică îi plăcuse totdeauna gheata strînsă pe picior — Lică împraștia în drum spre casa Rimilor, mor mane de foi uscate: unele cîntau ca o chitară cînd le zdrobea, altele putrede ca un covor de Smirna și toate vopsite la fel cu rochiile femeilor, care nu mai vroiau să poarte decît culori de aur textil, proaspăt ori vechi, și culori de rugină“. Registrul expresiv demonstrează astfel pendularea de la abstract și cerebral pînă la metafora plasticizantă și feeria cromatică.

Dacă talentul analitic atinge virtuozitatea, arta de a construi an-

sambului e în suferință. Piesele studiate la microscop sînt mai de preț în ochii scriitoarei decît viziunile ample. Caracterizînd-o cu vorbele lui Pascal, la Hortensia Papadat-Bengescu domină „spiritul de finețe”, nu „spiritul de geometrie”. Fragmentarismul din *Rădăcini*, intervenirea planurilor și cronologiei arată un fel de indiferență pentru arhitectură. Destine paralele și destine ce se încrucișează, se confruntă în climate diverse. Complicarea eroilor romanului corespunde complicării societății moderne, reflectînd o metamorfoză de anvergură neobișnuită. Tehnica retrospectivă, aplicată pe larg de Proust, pare a o interesa și pe autoarea *Rădăcinilor*. Ajunsă la un punct înaintat al expunerii, prozatoarea se oprește, privind înapoi, pentru a relua momente biografice cu mult anterioare. Episoade întinse evocă prima copilărie a lui Nory, la „Conacul doi”, lîngă aleile de trandafiri „Mareșal Niel” plantate de Dinu Baldovin. Asistăm la înmormîntarea Trinei în cimitirul de la Gîrla de Jos, prilej de a sublinia impresiile copilei despre moarte. Sînt rememorate vacanțele elevei Nory Vasiliu, zisă Baldovin. Filmul documentar reactualizează scene din existența Diei și a Madonei, din biografia lui Baldovin (în „așa de multe ediții”), a lui Deleanu, a lui Caro și celorlalți. Întrebîndu-se cui seamănă Elena Hallipa, Nory „lunecă iar înapoi în trecut”, bănuind mistere ale eredității. Dia o caută pe răposata Madò „în memorie, în cuvintele pe care și le spuneau în viață, în scrisori, în carnetele de notițe rămase pe urma ei”. Poate că Madò „trăia în timpul incomensurabil”, ca „un spirit pur... o amintire sau o idee abstractă...” Portretul lui Lică Trubadurul, îmbătrînit, „trimite prezentul departe în trecut...” Punct cu punct, „*devenirile*” de odinioară ale oamenilor solicită cîte o explicație cu substrat social sau psihologic pentru a deschide perspective „*devenirilor de apoi*”. După legături întrerupte mulți ani, Nory „anchetează la fața locului *devenirea*” menajului Caro-Madona. În ultimele fraze din *Rădăcini*, Nory se opune tacit timpu-

lui calendaristic, înfruntînd „timpul cel împărțit arbitrar, deci revizibil”. Nu vrea să accepte convenționalul 1 ianuarie 1929. Împotriva senzației de „destrămare”, imaginează un timp subiectiv; negare himerică a realității, a timpului ce-o impresioară, totuși, „sub legea lui...”

Mai toți cîți s-au referit la stilul prozatoarei, îi reproșează insuficiența grijii pentru acuratețea frazei, împovărată de elemente parazitare, uneori prea abstractă, alături cu un aer de prețiozitate. Se simte adesea ceva de prisos, abundența lexicală sfîrșind în prolixitate. Deși lucrările definitive, destinate tiparului, reprezintă variante rescrise de cîteva ori, Hortensia Papadat-Bengescu nu parvine să elimine plusul de materie. Nu cultivă „pieptănarea” stilului, în felul lui Caragiale, de exemplu, care a și creat expresia. G. Călinescu îi recunoaște arta incisivă a portretului și forța analitică, dar nu omite lacunele elocutiunii: „Hortensia Papadat-Bengescu nu cunoaște limba română și se pot scoate din orice pagină exemple distractive de stîngăcie. Lucrul este secundar, atîta vreme cît romanul merge direct la substanțe”. Într-o sinteză asupra ciclului Hallipilor, Șerban Cioculescu vede în Hortensia Papadat-Bengescu o „romancieră a continentului moral neexplorat”, subliniind însă, totodată, „nenumerabilele construcții galice, contrare duhului limbii noastre” și alte imperfecțiuni verbale. Pe o altă poziție se situează, înaintea celorlalți, E. Lovinescu, argumentînd că, în lumina „principiului relativității prin raportare la fond”, problema stilului la autoarea *Femeii în fața oglinzii* „se rezolvă de la sine”. Explicația are în vedere aspectul funcțional al stilului, adecvarea la obiect. „Abundența de senzații, dar mai ales puterea de incizație a observației iau la această scriitoare porțiuni ce-i condiționează și forma. Pletoric prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism și exuberant prin lirism, — stilul d-nei H.P.B. poate fi lipsit de calitățile obișnuite

ale clarității și sobrietății; raportat însă la bogăția fondului și la ritmul sufletesc, e nu numai un stil necesar, ci și unul perfect, prin armonie și echilibru intern.”)

Firește, afirmația lui E. Lovinescu despre stilul perfect al scriitoarei conține multă exagerație, dar e adevărat că stilul acesta acopere în mod adecvat un fond caracteristic. În mediile patronate de Elena Drăgănescu-Hallipa sau de Dia Baldo- vin, ca și în palatul Walter, stilul intelectual se îmbină cu poza. Indecența însăși poartă vâul onorabilității. Există și un alt stil: al lui Lică Trubadurul, al vulgarei Ninon Dragu din *Logodnicul* sau al imbecilei Aneta Pascu din *Rădăcini*. Comportamentul personajelor dintr-o categorie sau din cealaltă variază, stilistic, în funcție de circumstanțe, încît nerușinata Ada Razu mimează stilul monden sau își dă pe față trivialitatea, după cum Lică schimbă fracul de deputat cu ținuta de cuceritor de periferie. Ceea ce caracterizează ca grup social pe protagoniștii ciclului Hallipa e pronunțatul mimetism stilistic, devenit mod de viață. „Subt aparente în-tortocheate, suflete simple se trudesesc să ducă un trai complicat”, remarcă scriitoarea în *Fecioarele despletite*. Indivizii se grupează după criterii de avere, dar și după criterii psihologice, parveniții de după primul război mondial ținînd să se delimiteze de latifundiarii din „la belle époque” prin rafinamente de tip intelectual, prin concerte și colecții de artă în palatele proprii. De altfel, marea burghezie fără trecut, figurată prin Doru Hallipa, Drăgănescu, Walter și ceilalți evită să vorbească de epoca dinainte. Ridicîndu-se tacit împotriva vechilor mituri sociale, ei lucrează organizat pentru propria lor mitologie.

Sînt, de fapt, două stiluri: unul exterior, concretizat în maniere împinse pînă la snobism (protocol, valeți în livrele) ca la Elena Drăgănescu sau la palatul Walter, și un stil interior, de natură psihologică și etică, adesea în dezacord cu ce-lălalt. În vechiul roman psihologic, de tipul *Forsythe saga* al lui Galsworthy se insistă asupra stilului exterior, urmărindu-se comporta-

mentul, expresia vizibilă a sentimentelor. Comportările eroilor, văzute din afară, erau descrise rece și exact. Scriitoare din familia analiștilor moderni, Hortensia Papadat-Bengescu urmărește consecvent relațiile dintre viața de la suprafață și cea din adînc. Tropismele sufletești sînt văzute în modificările pe care acestea le imprimă fizionomiei externe. Sau invers: dincolo de faptul exterior, analiza radioscopică descoperă în toată nuditatea „trupul sufletesc”. Altfel spus, analiza psihologică stăruie asupra momentelor de tranziție, cînd (în limbajul astăzi la modă) se produce *deconectarea* sau *reconectarea*.

Efortul analitic se concentrează asupra corelațiilor dintre viața de la suprafață și viața profundă, în manifestările lor ascunse, care pen-tru ochiul comun rămîn invizibile. Dacă la unii, fizionomia reflectă mai limpede cutele unui suflet în-firm sau vicios, la alții legăturile de la exterior către interior sînt tăiate. Dizgrațioasa Sia (fiica „bunei Lina”) sau „pocintania de Mika-Lé” (fiica Lenorei) nu ridică probleme dificile, în timp ce doctorul Walter, rafinat și descompus, e un sfînx aproape impenetrabil. Intră în acțiune investigația psihanalitică, și atunci comportamentul onorabil apare în contradicție cu mobilul real. La Elena care-și disprețuiește soțul, la Maxențiu care-și frinează impulsurile de minie împotriva Adei Razu, la profesorul Rim cu aerele lui de puritan, la doctorul Walter cu masca lui corectă — disimularea, dacă nu refularea, constituie o trăsătură a vieții duble. Portretul psihanalitic vizează disocierea acestei vieți duble în elementele componente, scalpelul pătrunzînd în zonele tenebroase. Limbajul vorbit și monologul interior alternează într-un joc de lumini și umbre ce pune în valoare duplicitatea. Într-o mare tensiune modernă, Hortensia Papadat-Bengescu caută absolutul acestui limbaj, propunîndu-și să sugereze cititorului „expresia fizică a sentimentului”. Hotărîre ambițioasă, la care partizanii „Noului Roman” subscriu și ei. Stăpînită de obsesia sincerității, Nathalie Sar-

raute și-a intitulat o povestire *Conversație și subconversație*, înțelegând să reliefeze coordonatele autentice ale gândirii. În locul concordanței normale dintre gândire și cuvînt, se ivește un fel de contrapunct psihologic. Scena din *Concert din muzică de Bach* (cap. V) în care „bruna Ada Razu” i-l prezintă lui Maxențiu, bolnav, pe Lică Trubadurul, amantul în perspectivă, e caracteristică. După „audiiența” formală, Lică e angajat ca specialist în cai de curse. Dialogul și subdialogul, într-o mișcare de-a v-ați ascunselea, emană ceea ce se numește umor de idei.

Între propoziții sînt pauze pentru gândire, utilizate tactic : „Lina a fost arăguță că n-a uitat înainte de a pleca la Paris... și d-l Petrescu a fost foarte amabil, că n-a uitat nici el...”

Pe cînd în confesiunile debutului scriitoarea cultiva grațiosul, afirmîndu-și gustul decorativ, plăcerea pentru volute și curbe muzicale, de astădată stilul e adecvat analizei precise. Tentația de a consemna stenograma gândirii o determină să pună pe același plan semnificația și expresivitatea cuvîntului. Nu interesează magia cuvîntului, rezonanțele ascunse, ci capacitatea aproape științifică de a surprinde adevărul. Chiar și în *Rădăcini*, roman sub nivelul ciclului Hallipa, fragmentele revelatoare artistice nu lipsesc. Între simpatia pentru Dia și datorita de sol al Madonei, jovialul doctor Caro face un joc dublu. Explicația e de cea mai mare finețe psihologică : „Odată schimbată vorba despre Dia, Caro redevenea sincer, reintra din nou adînc în preocuparea lui pentru sănătatea Madonei. Boala era încă legătura lui cea mai strînsă cu ea. La început piedica opusă de sănătatea ei delicată, fusese un stimulent, se confundase cu voluptatea... Cînd pasiunea obosise, rămăsese o simțire morbidă, apoi un interes nesatisfăcut, alimentat de mister... iar acum în urmă același interes întreținut de indignare... Numai prezența senină, echilibrul perfect al Diei, îl făcea să scape de obsesie”. Dar admirabila pătrundere în psi-

hologia mărginitei Aneta Pascu, ce mostră de dexteritate oferă ! „Își reține mersul, fabrica în grabă minciunile, plămădea vocea plîngăreață care va uleia cuvintele neadevărate și da alintare tonului cerșetor. Astfel îngăimate, vorbele nu vor avea preciziune... Să fie și să nu fie... Să afirme fără să afirme... Să ceară fără să ceară... Să poată la nevoie trage cuvintele înapoi pe lunecușul salivei în spre gitlej...” Șiretenia și imbecilitatea alcătuiesc aici un joc psihologic cu alte trăsături. Psihologia disimulării e urmărită magistral.

Grija permanentă pentru exactitatea nuanțelor duce la cumulusul de adjective. Lui Maxențiu, Ada îi apare odată ca „femeia avară, adulteră și criminală”. După sinuciderea lui Ghighi, Elena e „crispată, congelată, pusă la frigider de atîtea ore de durere, de umilire, de înfrîngere”. Nory își amintește de un „Ghichi stingaci, rușinos, sălbatic și delicat”. Aplicat cu consecvență, epitetul de tip homeric tinde să sensibilizeze o trăsătură definitorie, pozitivă, echivocă sau negativă. Astfel în loc de „Priam cel înțelept” sau de „Minerva cu ochi albaștri”, Hortensia Papadat-Bengescu scrie : „frumoasa Lenora”, „frumoasa Elena”, „buna Lina”, „bruna Ada”, „feminista Nory”, Lică „trubadurul”, „pocitania” de Mika-Lé.

De la constatarea că opera prezintă neglijențe de limbă și pînă la afirmația că Hortensia Papadat-Bengescu „nu știe românește”, e mult. Cînd limbajul scriitoarei e în stare să surprindă reverberațiile fine ale subconștientului și zigzaguri psihologice aproape insesizabile, cum poate fi vorba de necunoașterea valorilor lexicale ? În ciclul Hallipilor, printre rînduri se găsesc reflecții ingenioase despre cuvînt și limitele lui : „...Încă nu sînt destule vorbe” pentru a da expresie tuturor dramelor umane ; „atîtea senzații nu și-au coagulat încă sunetul”. Inteligenta Mini, care rostește asemenea observații în numele autoarei, are în vedere chiar și *terapia* cuvîntului : „Unele vorbe fac bine. Sînt erupții igienice care curăță” (*Fecioarele despletite*). Ten-

dința de a crea noi valori expresive nu trebuie ignorată. Hortensia Papadat-Bengescu, reprezentantă a unei literaturi de aspect intelectualist, scrie altfel decât s-a scris pînă la ea. Observația lui Alain, că „o proză frumoasă“ constă din „idei comune, exprimate în cuvinte comune“, nu i se potrivește de loc. Toată creația scriitoarei nu e decît o campanie metodică împotriva locului comun. Autoarea *Concertului din muzică de Bach* se angajează parcă să elimine judecățile gata făcute, aplicate mecanic. Atît analizele cit și limbajul său reclamă un efort de adaptare, de aici rezistența publicului față de o operă care cultivă înălțimea. Aproximarea fără prejudecăți de această operă este răsplătită.

Supără, desigur, utilizarea frecventă a unor cuvinte străine, neologisme sau termeni curat francezi, care sună strident. Faptul e curios, cu atît mai mult, cu cît, făcînd procesul snobismului, autoarea ciclului *Hallipilor* lasă să se vadă micul ei snobism. În scrisorile către Ibrăileanu găsim termeni ca: „family home“ pentru „gospodărie“, „nuvelă“ pentru „noutate“, „o idola“ („une idole“) pentru „idol“. Scrisorile în franceză ale Adei, „princesse Maxentiu“, către Elena („stil clar și concis“) au o justificare estetică, definind un climat psihologic. Sint motivate, de asemenea, prețiozitățile Cocăi-Aimée, care discută proiectul unei *Garden-Party* în parcul Walter, „rulează“ într-un *Rolls* elegant și face vizite la hipodrom. Despre Lenora, Coca-Aimée lămurește că are „pasiunea homului“. În limbajul cotidian al snobilor pot fi auziți termeni ca: *lunch, gourmet, pergola, sleeping, dancing, shimmy, rimpante, music-hall*. Pentru efecte de contrast, „țigancă“ Ada e gata să rostească „o ocară în argot“; lui Nory o discuție despre spirit și materie i se pare „vax“.

Nejustificate sînt formulările pedante, destul de numeroase, aparținînd autoarei; atrag privirile termeni și expresii de tipul: „vestitul *shampooing* al lui Pilat“, cu sensul de „a se spăla pe mîini, a se con-

sidera neutru“; „*sac de mînă* — adaptare după „*sac à main*“; „*dog-cart*“ — înlocuind forma consacrată: docar; „*ceruse grafiere*“, după francezul „*demandeur grăce*“; Walter apucase „*ramura telefonului*“, după modelul: „*la branche du téléphone*“; „*Aimée privea defileul* (defilarea) cu satisfacție“; „*autoul oprise brusc pe un fel de teren vag*“ („*terrain vague*“ = maidan); „nu mai putea fi vorba să planteze pe domnișoara“; „singurul bec de lingă *buvard* pe masa de scris“ („*papier-buvard*“ = sugătoare). Improprietăți și forme forțate se adaugă: „*Lenora îl chiar rugase*“; „*camera unde lucra uvriera*“; „*Lică se conținea abia, furios și decis*“; un concert „*pentru care se luase atîtea osteneți*“; „*Hilda se afecționase de Lenora*“; *Marcian „și-a concediat apartamentul din Geneva*“; „*prezentul reprezentat prin sora ei Dia*“; „*cel mai principal personaj*“; „*un personaj nebinelămurit în atribuții*...“ În formulări ca: *Rimul* și *Simeonul* intră însă o nuanță de ironie, oamenii fiind asimilați cu obiectele: „*Rimul era cit se poate de moralist*...“

Dincolo de umbre ca acestea, creația autoarei *Hallipilor* e o scriitoare mare, a cărei experiență a contribuit substanțial la dezvoltarea romanului românesc. Împreună cu Camil Petrescu, cu Anton Holban, Gib. I. Mihăescu, Henriette-Yvonne Stahl și ceilalți, Hortensia Papadat-Bengescu reflectă procesul de integrare într-o direcție estetică europeană. Axată în direcția noii investigații psihologice, literatura cu subtile antene intelectualiste a Hortensiei Papadat-Bengescu are sunetul ei unic, național. Este expresia unei forțe creatoare originale, care unește într-un fascicול pătrunderea analitică și sensibilitatea. Tudor Vianu observă cu finețe că Rebreanu a creat „*stilul zguduitor*“ iar Hortensia Papadat-Bengescu „ne oferă pe acela scormonitor“.

Timpul simplifică și păstrează numai memoria marilor construcții, făcînd ca un creator să devină o operă: Leonardo da Vinci devine Gioconda, după cum Cervantes e

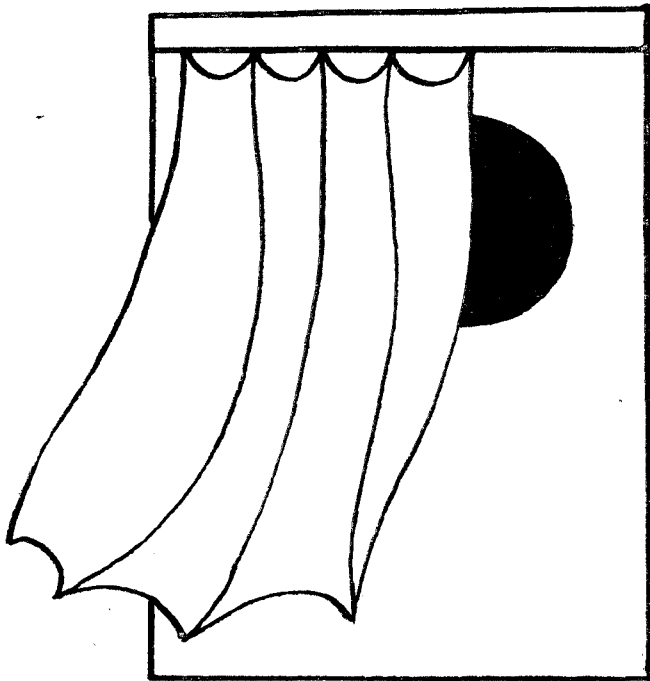
Don Quijote și Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*. Cu timpul, Hortensia Papadat-Bengescu va fi *Concert din muzică de Bach*. Peisajul citadin și lumea lui intră, prin Hortensia Papadat-Bengescu, într-o creație de factură modernă, din cele mai durabile. Amplă *fiziologie* neobalzaciană, ciclul Hallipilor se integrează viziunii contemporane prin acuitatea analitică, prin profunzime și atitudine. Autoarea *Concertului din muzică de Bach* a realizat un mare film panoramic, complex și subtil, ridicând analiza la o culme greu de atins. Ciclul Hallipilor înfruntă

comparația cu romane de tipul *Climats* de André Maurois, *Thérèse Desqueyroux* al lui François Mauriac și *Les grandes familles* al lui Maurice Druon, devenite celebre. Situându-se pe unul din soclurile înalte ale literaturii epocii, Hortensia Papadat-Bengescu mai trebuie să câștige și notorietatea pe care o merită.

¹⁾ *Istoria literaturii române*, Fundația pentru literatură, 1941, p. 655.

²⁾ *Revista fundațiilor*, 1938, nr. 11, p. 19.

³⁾ *Critice*, VII, p. 29—30.



acesta a fost urmuz

cum a devenit urmuz personajul principal al numărului din revista „akzente“ închinat ficțiunii non-ficțiunii?

În numărul din decembrie al revistei „Akzente“ — ultimul care a mai fost condus de eseistul Walter Höllerer — proza lui Urmuz își face o senzațională apariție: Pilnia și Stamate, Gayk, Algazy & Grummer. Nu lipsesc nici Rapaport cel drăgălaș, Fuchs și cele trei grații (în întreaga lor montură „în patru părți“).

Este, după cite știm — cea mai amplă prezentare a lui Urmuz peste hotare — și încă într-o revisită de prestigiu.

Urmuz apare în acest montaj nu ca un personaj real, ca un autor identificabil, ci sub formă de mit. Întreg scenariul prezentării sale a fost semnat de Eugen Ionescu, într-o asemenea formă, încât, în introducere, chiar directorul revistei, Höllerer, se întreabă: „personajul acesta, Urmuz, alias Demetru Demetrescu-Buzău a existat într-adevăr, sau a fost inventat de Ionescu?“ (De fapt Ionescu demonstrează, dimpotrivă, că Urmuz a existat cu o asemenea intensitate că l-a ucis în posteritate pe individul concret, Demetru Demetrescu-Buzău, că i-a „înghițit“ biografia. După cum Urmuz a fost demonul intern al lui Demetru Demetrescu-Buzău, nimeni nu ar fi putut să bânuiască — vorbind la figurat — că D. Demetrescu-Buzău este un travesti al lui Urmuz.

De fapt, Ionescu este foarte „serios“, este foarte „sociolog“ și concret, atât de concret încât cei de la „Akzente“ cred că au fost trași pe sfoară. Scria W. Höllerer: „Eugen Ionescu reportează (sau inventează?) povestea (the story) existenței scriitorului român Urmuz — care este în același timp funcționarul de justiție Demeter Demetrescu-Bouzau“. Numele lui Urmuz este pus între ghilimele și astfel granițele ficțiunii și non-ficțiunii sînt șterse sau, cum spune Höllerer, „sînt de nerecunoscut“, căci există între ele „o zonă de graniță cel puțin confuză“ deschisă de Eugen Ionescu. Dintru bun început, Ionescu se îndoaie (sau ne face să ne îndoaie) de legitimitatea definirii exacte a

unor asemenea granițe". Ideea că Ionescu i-a jucat o farsă îl obsedează într-un asemenea grad pe Höllerer, încît într-o altă parte a revistei, într-o scrisoare de rămas bun către cititori, cu prilejul plecării sale de la conducerea revistei „Akzente” scrie: „L-am publicat pe Ionescu, l-am publicat începînd cu „Pietonul aerului” și Manifestul de la Berlin din 1962, terminînd cu „Urmuz” (iarăși ghilimele!).

Nerecunoașterea limitelor dintre ficțiune și non-ficțiune. Aura de ambiguitate însoțește pretutindeni numele lui Urmuz. Pentru orice eventualitate, editorul ține să fie exonerat: fie în ipoteza că Urmuz există, fie că este o ficțiune.

De fapt, Urmuz ni se prezintă în ambele ipostaze. În acest fel, prima masivă prezență a lui Urmuz în străinătate se desfășoară pe trei planuri:

În primul rînd în textele sale, prin creația sa propriu-zisă; în al doilea, ca personaj care — în proza lui Ionescu — a înghițit existența concretă a lui D. Demetrescu-Buzău; ultimul, însă, pe de altă parte, nu este chiar atît de nebulos, de vreme ce Ionescu, în sociolog conștiințios al literaturii, ne previne pe diferite lungimi de undă — că Opera lui Urmuz este expresia lucidă a revoltei față de societatea burgheză, că Urmuz este nu numai „un anarhist care a descoperit jungla societății, adică ura dezintegratoare, prostia, lăcomia omului social ca și asocial”, dar și un dadaist, suprarealist, un precursor și un deschizător de drumuri. Și a insistat atît de mult asupra calităților obiective și obiectuale ale lui Urmuz, încît postura imediată a lui Ionescu în calitate de sociolog al cunoașterii artistice și calitățile magistrale ale lui Urmuz însuși în sfîrșit, înrudirea evidentă dintre Urmuz și Ionescu au trezit suspiciunea editorilor asupra identității lui D. Demetrescu-Buzău.

Mai ales că, în epilog, înseși nevestele lui Algazy urcă pe scenă...

Frazele lui Ionescu își au savoarea lor numai în montajul paralel, un montaj în care se produce de data aceasta sincronia ficțiunii și non-ficțiunii. Din lipsă de spațiu, a trebuit să renunțăm la imagine — adică la prozele lui Urmuz — și să dăm cu unele prescurtări și, într-o ordine modificată, numai coloana sonoră: textul lui Eugen Ionescu.

H. BRATU

În 23 noiembrie 1923, la ora șapte dimineața un polițist a descoperit în pavilionul unui parc din București cadavrul unui bărbat de aproape patruzeci de ani, îmbrăcat exemplar. Moartea, care survenise cu cîteva ore înainte, era consecința unui glonte de revolver cu care mortul își sburasese creierii. Raportul comisarului preciza că era vorba de

un funcționar de la justiție pe nume Demetru Demetrescu-Buzău, nume care sună pe românește exact precum Jacques Dupont, Maisons Alfort în franțuzește sau Hans Maier Freudental în nemțește. Demetru Demetrescu-Buzău, judecător de primă instanță, fusese transferat de la un timp la Curtea de Casație, unde îndeplinea funcția de grefier.

În al cincisprezecelea sau al șaisprezecelea an al carierei sale, Demetrescu nu frapa pe superiori sau pe ierarhici prin nimic deosebit și conduita sa părea colegilor întotdeauna normală, fără nici o fisură. Originar dintr-o familie burgheză, fiul unui medic, el însuși era un judecător imparțial: un burghez onorabil. El nu a lăsat niciodată să se întrevadă ceva asemănător unei revolte, de exemplu împotriva societății, și nu există nici un temei să presupunem că el ar fi crezut în legile pe care le aplica și că de fapt le execra.

Ca adolescent a dus o viață retrasă, aproape ascetică. Nu juca cărți, nu bea, nu avea nici un viciu. Nu există nici o dovadă că ar fi avut o metresă; era un frate bun și un fiu bun. Chiar și serviciul militar și l-a îndeplinit, ba chiar a terminat războiul din 1916—1918 cu gradul de sublocotenent. Cu adevărat un om al ordinii, un om „comme il faut” și încă învîrtindu-se totdeauna în cercuri convenabile. Cu atât mai inexplicabilă — sinucide-re-a.

În cursul cercetărilor care au urmat, cumnatul, care și el era un funcționar onorabil a declarat că nu a putut observa nimic straniu în conduita sinucigașului, în afara unei pasiuni exagerate pentru muzică, pe care acela obișnuia s-o audieze cu fata îngropată în mâini. El uită să adauge — ceea ce de altfel nu ar fi contribuit mult la lămurirea lucrurilor — că Demetrescu petrecea de fapt ore întregi la pian, că făcea deseori lungi plimbări nocturne și că îi plăcea să-i facă pe copii să ridă, citindu-le mici povestioare comice, pe care el însuși le fabrica.

O împrejurare, totuși, aruncă o lumină de-a dreptul surprinzătoare asupra figurii lui Demetrescu: câteva zile după moartea lui, o doamnă necunoscută întrebă dacă nu se găsisse cumva în hîrțile decedatului un pachet de sesizări care-i aparțineau. Acestea sînt faptele. Dosarul lui Demetrescu-Buzău a fost clasat, omul bine îmbrăcat a fost



Urmuz, văzut de Perahim

uitat. Dar se deschidea, totodată, un altul. Își făcea, brusc, apariția, cazul Urmuz. În literatura și metaliteratura română.

Pînă și Stamate (roman în patru părți): „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă și giamlic și sonerie.

În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în ciarciafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine”, un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținînd în mîna o sintaxă și... 20 de bani bacșiș...”

Urmuz, antiburghezul, dușmanul tuturor societăților constituite, cel care a scos la iveală neantul, nimicnicia de sub deșertăciunea și convenționalismele juridico-moralelogice ale „realității” în care credem că trăim și în care ne sufocăm; Urmuz, anarhistul, care a dezvăluit

adevărată față a acestei „realități”, a arătat exact pe această față dinții și ghearele ei de fiară, apoi acele ființe singeroase și rapace care fac ravagii sub învelişul inofensiv al așa zisei civilizații; Urmuz care ne-a demascat jungla societății, adică ura care desfigurează, prostia, poftele lacome ale omului atât social cit și asocial; Urmuz, scriitor al absurdului, protagonist al „umorului negru”, care a fost dadaist înainte de Dada, suprarealist înainte de suprarealism; Urmuz, predecesorul unanim recunoscut pe care-l revendicau toți moderniștii, integraliștii, suprarealiștii români, cu ziarele lor de avangardă și care, cu toată certitudinea, a fost una din figurile decisive ale acestei mari răscoliri artistice, care se vădea în mod clar încă de la Rimbaud și care a culminat în suprarealism, și, oricât de mistificator ar părea, Urmuz, rebelul, nu a fost altul decât Demetrescu-Buzău, funcționar și roțiță a juridicului. De aici se explică și sinuciderea lui Demetrescu-Buzău: Urmuz l-a ucis, demonul său interior l-a înghițit. Urmuz, care în realitate nu era decât un alter-ego a lui, mai esențial, eliberat din învelșuri și ridicându-se din ele.

Dar se găseau cițiva care să aibă încredere în acest alt eu al lui Demetrescu, un mic grup format din artiști și poeți care, independent de colegii lor europeni, au făcut aceleași experimente ce aveau să ducă, ca de pildă în Franța, la suprarealism. Primele fragmente ale operei urmuziene au fost publicate în 1921—22, aproape împotriva voinței autorului lor. Scriitori sau artiști ca Sașa Pană, Ilarie Voronca, Victor Brauner și Arghezi, care au fost nașii literari ai acestui debut, știau atunci (și probabil că-și amintesc și astăzi) că Demetrescu-Buzău compunea poeme ciudate în proză; poeme care se deosebeau prin cel mai extremist nihilism intelectual, poeme antipolitice și antiliterare, pentru că el disprețuia — ne-a adus el la cunoștință — literatura și stilul frumos. Aceste poeme în proză datează din 1913, poate chiar din 1907 sau 1908... În acel moment, autorul era judecător de pace

unde va în fundul Valahiei, steno-gramele proceselor și ale sentințelor judecătorești îi furnizau materia primă pentru acele rinduri pe care el le numea „bizare” și a căror însemnătate revoluționară n-o realiza nici el în întregime. Totuși, roțiță în aparatul Justiției, URMUZ creștea și căpăta formă; în procesul acestei creșteri a văzut Demetrescu mai împede destinul său și opera pe care acesta o cerea. În iulie 1914, viitorul sinucigaș înălța un astfel de imn al distrugerii și al fatalității pe care el le proiecta simbolic în imaginea revolverului: „Stăpîn al Lumii, în fața ta mă aplec. Nu are oare divinitatea nici un sens fără un creier care s-o explice? Tu însă, tu ești stăpînul care poți să dispui după plac de acest creier. De aceea ești cel mai puternic Dumnezeu”.

În 1922, cînd, cedînd presiunii prietenilor săi se declară dispus să-și publice opera sub numele de Urmuz, Demetrescu proiecta să preceadă ediția cu o introducere „Pentru o mai bună orientare a cititorului în materie”, cum spunea el. Ar fi fost un manifest al urmuzismului. Moartea autorului ne-a privat însă de acesta. Totuși, imnul către revolver este un manifest. Moartea lui este un al doilea.

De altfel, nu este oare Urmuz cel care s-a înălțat ca o pasăre ciudată din cenușa judecătorului, cel mai bun manifest al acestei opere? Urmuz pare într-adevăr să fie incarnarea aceluși „Tueur” pe care-l anunțase Rimbaud: el încorporează distrugătorul ordinii și în același timp ordinea care se anihilează, torsionindu-se sub ochii noștri, prefăcîndu-se în fîndări și murind.

Existența unui Urmuz în România este un fenomen extraordinar, aparent inexplicabil. În 1914, România era un mic regat agricol. 90% din locuitorii ei erau țărani îmbrăcați în costume folclorice atît de frumoase și pitorești. Restul populației se compunea din meșteșugari onorabili, polițiști onorabili, funcționari onorabili, judecători onorabili (Urmuz era unul dintre aceștia), dar mai ales din ofițeri onorabili care, în timp de război, erau soldați atît de viteji, decorați, încălțați cu

cisme, împodobiți cu aur, costumați, cu sabia la sold. După unele opinii, s-ar fi căutat în zadar la dinșii un moment în care să se debaraseze de toate acestea cu prevederea necesară. Și totuși, sau tocmai de aceea, mijlocesc ele un sentiment de securitate. Tocmai asemenea figuri ne prezintă Urmuz, puțin restructurate, însă de recunoscut după săbii, capete și ciocuri; atât de ușor recognoscibile, încât întreaga lume de la un timp încoace ne apare într-o lumină urmuziană.

La prima vedere, totul pare stabil, solid. Scriitorii oficiali exprimă sentimente nobile. Pictorii creiază tablouri raționale; morala e respectată, profesorii severi; elitele se știu elite, iar toți se indoapă cu cîrnăciori prăjiți și cu țuică de prune care nu e deloc proastă. Sînt „timpurile de demult“, bunele, timpul „bătrînilor noștri“, o societate cu adevărat patriarhală, o societate ca toate cele așa zise burgheze sau anti-burgheze, în care oamenii se bat reciproc pe burtă, se mîncă unii pe alții, cu și mai multă poftă decît mîncă cîrnații, dar fără să fie conștienți de ceea ce fac, căci toată această treabă se petrece fără violarea moralei și fără depășirea unei legalități respectabile.

Pentru a vedea că morala nu face altceva decît să ascundă o junglă, că ordinea nu este nimic altceva decît un haos „festivalizat“ (verfestigt) — trebuie să fii foarte clar-văzător.

Pentru a prevedea că organizarea atât de comodă va exploda, trebuie să fii un iluminat. Urmuz era lucid și iluminat. Opera sa este o radiografie și o profeție și are valabilitate nu numai pentru acel colț de Europă ci pentru „civilizație“. De bună seamă nu era Urmuz singurul pe care să-l fi sesizat ideea naufragiului. Dar el îl presimțea ca poet, adică simțind și gîndind totodată: de aceea este atât de judicios (intelligent, comprehensiv) mesajul lui, atât de permanent actual ca un coșmar — oricît de burlesc ar putea apărea, în același timp.

Metoda literară a lui Urmuz este simplă. El a zvrile într-o singură

oală („pălărie“) elemente de gîndire și sistemele corespunzătoare — membri ai organismului social-juridic, profiluri umane, aripi și ciocuri de păsări, unități psihologice singularizate, creștinism, raționalism, principii dialectice, logică și limbaj, amestecă totul, le clatină bine și apoi scoate fragmentele la rînd. Ordinea în care le compune din nou ne poate părea capricioasă, dar ea este cu desăvîrșire posibilă fiind tot atât de arbitrară ca și oricare alta și — în afară de asta — mult mai edificatoare (instructivă, concludentă): „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate“ („Ismail și Turnavitu“) — „Cică niște cronicari/ Duceau lipsă de șalvari./ Și-au rugat pe Rapaport,/ Să le dea un pașaport./ Rapaport cel drăgălaș/ Juca un carambolaș/ Neștiind că - Aristotel/ Nu văzuse ostropel./ „Galileu!, O, Galileu!“/ Strigă el atunci mereu —/ „Nu mai trage de urechi/ Ale tale ghete vechi“/ Galieu scoate-o sinteză./ Din redingota franceză/ Și exclamă: „Sarafoff./ Servește-te de cartof!“ MORALA: Pelicanul sau baba“ („Cronicari“ — Fabulă).

Sașa Pană și redactorii revistei suprarealiste române „Unu“ vād în Urmuz un predecesor al „revoluției în artă“ și sînt de părere că opera și metoda sa ar fi deschis drumul lui Tristan Tzara. De fapt, Tzara a făcut cu cuvinte tot atât de arbitrar extrase din pălărie, același lutru ca și Urmuz, care a procedat însă cu elemente de bază ale ordinii logice, cu toate simbolurile civilizației noastre, într-o manieră și mai plină de consecințe și semnificații. Urmuz reprezintă și el un Rebus (Puzzlespiel).

Tristan Tzara, care a părăsit România în 1915, pentru a se stabili în Elveția, unde a făcut să apară curentul dadaist, aparține celor puțini care l-au cunoscut pe Urmuz încă din perioada în care acesta nu renunțase a fi Demetrescu, deși pusesese bazele a ceea ce s-ar putea numi „urmuzismul“. Tzara rămîne totuși puțin împotmolit în procedee mecanice, care pentru Urmuz n-au constituit niciodată un scop în sine.

Dacă Tzara duce totul spre năruire, lichidînd gîndirea, Urmuz, dimpo-trivă, se menține ferm la o semnificație: la el simbolurile vorbesc. Fuchsiada (în 4 părți): „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, cînd a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs cînd a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavînd deloc ureche muzicală...

După aceia Fuchs se duse direct la conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întii trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în cîteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvî cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alternîndu-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă — cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Mai tîrziu, la pubertate — zice-se — îi mai crescui lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tînără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decît cel mult o frunză sau o floare...”

Nu e o iluzie. Într-un înveliș inofensiv, dedesubtul suprafeței unui joc neastîmpărat și incoherent, sub deghizarea unui șir de farse absurde, fără însemnătate, Urmuz ne dezvăluie totuși această societate umană care se prăbușește din motive incompreensibile, se dezagregă, devine stupidă (anostă, fără duh). Urmuz a recunoscut, încă din 1914, că civilizația contemporană nu mai poate dura; arbitrarul, inautenticitatea ei ieșeau adesea la lumină; această lume dezrădăcinată care se prezintă ca o construcție sterilă, su-cită, absurdă, este dezgolită pe dinăuntru, găurită în miez, sfîșiată, tocată, zdrobită, măcinată, corodată, roasă de acele creaturi profund

simbolice cu ciocuri ascuțite, cu bărbi întinse pe grătare, cu funduri de lemn, de acești agenți ai unor principii diabolice sau zelești, dar în orice caz îngrozitor de nimerite pentru a scoate din țîțini sistemul social; de către aceste creaturi neomenești în care recunoaștem totuși omul, în care trebuie să ne recunoaștem pe noi înșine, cu trăsăturile noastre dezumanizate. Ele reflectă propriile noastre pofte, insatisfacția noastră cronică; forțe străine, misterioase și în același timp noi înșine, aceste caricaturi devin caractere. „Algazy este un bătrîn simpatic, știrb, zîmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuit cu sîrmă ghimpată...

Algazy nu vorbește nici o limbă europeană... Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici: Bună ziua, Algazy! insistînd mai mult pe sunetul z, Algazy zîmbește, iar spre a-și manifesta grațitudinea, bagă mîna în buzunar și trage de capătul unei sfiori, făcînd să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră... Deșurubat grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și liniștea casei...” (Algazy & Grummer).

Opera lui Urmuz este expresia unui faliment, același care a declanșat în Franța răscoala suprarealiștilor, futuriștilor și tuturor apostolilor revoltei spirituale. Și acest faliment își are rădăcinile în contradicția dintre spirit și natură, în omul care se urăște și se neagă singur. Este falimentul limbajului, destrămarea oricărei legături de dependență, dar Urmuz nu se mîrginește să indice această bancrută, prăbușirea, sfărîmarea tuturor formelor civilizației, de fapt falimentul anticipativ al oricărei civilizații posibile; el îl dorește, îi pregătește drumul... Ca un critic al civilizației, Urmuz aruncă peste bord balastul oricărei constrîngerii și se eliberează, batjocorînd (ironizînd) orice ordine stabilită cu mijloace de farsă.

Cred că nu avem de ce să ne ferim a interpreta o operă în termeni contradictorii, doar omul este

în esența lui o ființă contradictorie. Poate chiar că este unica posibilitate de a înțelege o operă mai complet. Dacă ne-am apuca să căutăm nu știu ce însușire, și dacă ne-am crampona de ea pentru a avea un punct de plecare al unei idei generale, nu am face decît să deviem de la analiză, să simplificăm nepermis, să înțelegem — în cel mai bun caz — doar un singur aspect.

Pe de o parte avem în Urmuz — un provocator al dezordinii: ansamblul vieții sociale îi pare absurd, și așa îl și dorește. El ne desvăluie organizarea socială ca un haos încremenit, structura socială ca pe un „ce“ arbitrar, ireal și mistificator, întreaga ordine ca pe o ficțiune.

Pe de altă parte, s-ar părea că el tinjește după o altă societate. Tocmai de aceea o consideră pe a sa proastă sau rea, fiindcă ea nu este de fel o societate ci doar o junglă.

Societatea în care trăim noi oamenii este, după el, — în același timp — antisocială (în măsura în care există în genere o idee a societății pe care s-o putem îndreptați ca atare) și aceasta deoarece această societate nu este în stare să desăvîrșească imblinzirea instinctelor, atît a celor care exprimă natura omului, cît și a celor „antinaturale“. Și deoarece aceeași societate se străduiește totuși cu îndărătnicie să le domesticească, lumea este sfișiată de contradicții. Nu există decît fragmente de sens, căpății incoerente care nu mai sînt în stare să lege nimic, fundături, ulicioare care duc în impas.

Așa dar, trebuie să vedem în Urmuz un profet al nefericirii timpurilor noastre. Dar nu este deloc imposibil ca să vină la rînd și constelația unor profeti ai fericirii, căci tot ce s-a profetizat pînă acum

în materie de catastrofe s-a realizat între timp. Numai ultima, catastrofa finală, nu s-a împlinit încă și poate că ea nici nu va avea loc (și chiar dacă va mai avea loc nu vom afla nimic despre ea!) Cel care se face acum heraldul „mesajului fericit“, vestitorul unei noi primăveri a omenirii, al unificării spiritului și naturii, al ordonării instinctelor dezlănțuite, al sfîrșitului tuturor contradicțiilor, ar fi un inspirat, dacă nu chiar un iluminat; el ar avea șanse să-și vadă prezicerile împlinindu-se în viitor. Cu ce drept am susține atunci că lumea e rea, absurdă și sfișiată, dacă n-am avea în noi, obscură dar vivace, amintirea unui model al non-absurdității binelui și coerenței? Dar cu acest argument se consolează optimiștii de cînd lumea, încă de la Platon.

Pe străzi însă mai întîlnești desperați. Tuturor aceluia care, asemenea lui Demetrescu-Buzău, refuză să devină păsări de pradă sîngeroase sau stupide păsări domestice, nu le rămîne altceva decît sinuciderea.

Pe viitor, oamenii nu vor mai putea trăi fără o explicație absolută a universului și a propriei lor existențe. Cunoașterea trebuie să irumpă în noi, acum, în clipa asta, — ori niciodată. Să pornim deci în căutarea unei bune inspirații cerești și totul se poate din nou aranja..

„A doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un șanț, aruncate de ploaie, un grătar cu sîrmă ghimpată și un mirositor plisc de lemn... Autoritățile fură anunțate, dar mai înainte ca ele să fi sosit la fața locului, una din soțiile lui Algazy, care avea formă de mătură, apărură pe neașteptate și... dînd de două-trei ori, în dreapta și în stînga, mătură tot ce găsi, la gunoi...“ (Epilog la „Algazy și Grummer“).

motive existențiale în opera lui anton holban

Anton Holban a rămas în peisajul literaturii române un scriitor delicat, păstrându-se regretul morții sale pretimpurii. Atributul comun este de „analist“, cu remarca imediată că nu are profunzimea observației lui Camil Petrescu și nici pronunțata notă de critică socială a acestuia. Sînt necesare cîteva precizări!

Este oare însuși Camil Petrescu un analist în adevăratul sens al cuvîntului? George Călinescu credea în 1933 în cronica la „Patul lui Procust“, publicată în *Viața Românească*, că proustianismul lui Camil Petrescu este închipuit, plîsînd romanul în tradiția balzaciană. Salutînd romanul, el scria: „La d. Camil Petrescu nu există introspecție, ci creație obiectivă. Am luat pagină cu pagină și, în afară de unele considerații amuzante asupra mobilierului modernist și asupra modei bărbătești, n-am găsit nici un caz interior. Ochiul autorului e mărit spre cunoașterea lumii externe, adică spre creația obiectivă. Și analiza nu e dusă nici măcar la exces, la distrucție. Oamenii trăiesc prin vorbele și prin actele lor, teatrale, autorul mărgînindu-se să le comenteze intrările și ieșirile. Dar

și mai mult. Departe de a fi proustian, e reprezentativ pentru societatea românească“¹⁾. Mai departe Călinescu cerea lui Camil Petrescu să creeze opere asemănătoare, indiferent de eticheta pe care i-o vor aplica amatorii de filiații. Posedăm astăzi indicații asupra felului cum luau naștere personajele camilpetresciene. Observația caracterologică era esențială. Eugen Jebeleanu a văzut chiar „dosarul“ lui Nae Gheorghidiu²⁾. Pentru *Ladima*, autorul însuși mărturisește că a observat patru poeți contemporani. Scriitorul care în Noua structură și opera lui Marcel Proust declara: „Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîia“³⁾ a creat un artificiu de construcție în *Patul lui Procust* pentru a se putea conforma acestui postulat. În acest roman avem însă nu mai puțin de patru personaje caracterizate obiectiv. Proustianismul este inautentic, memoria involuntară convertindu-se în investigație polițistă. Tehnica romanescă specifică se justifică prin viziunea proprie, în afara ei este caducă. Camil Petrescu a simțit inaptiludinea sa pentru analiza psihologică și în mărturisirea făcută lui Eugen Jebeleanu spunea că a

vrut nu un roman de analiză, ci: „unul substanțial, în sensul unei reconstituiri prin cunoaștere“⁴). Nu l-a înțeles de altfel pe Joyce, considerându-l arbitrar. Analiza lui Camil Petrescu se circumscrie unei zone senzoriale. Personajele sale roșesc, simt cum le cade cerul pe cap, îngălbenesc etc. Din perspectiva celor câteva decenii trecute de la moartea sa, chiar Proust ne apare mai puțin important prin metodă. Este ceea ce-l făcea pe Gaetan Picon să-l declare, prin creația de tipuri, drept apogeul romanului secolului al XIX-lea, în Panorama de la nouvelle littérature française, susținând apoi, în studiul scris pentru Encyclopédie de la Pléiade, impersonalitatea lui je. „Le je qui soutient la narration d'un bout à l'autre est un je impersonnel, et ce livre où l'on a vu l'épopée de la solitude est bien plus encore l'épopée de l'attention par laquelle l'être subjectif s'ouvre au monde“⁵). Despre analiză: „Il est pourtant inexact de voir dans la puissance analytique le trait fondamental du génie proustien. Loin de fonder la grandeur de l'œuvre, il arrive même qu'elle le menace“⁶). Această interpretare era de altfel anticipată de Garabet Ibrăileanu în Creație și analiză când spunea: „Analiza lui este sui generis. Ea este creație, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alții (în realitate pe el, în diverse posturi morale trăite ori ipotetice, cum face orice scriitor, când „redă“ tipuri, — dar vom vedea, cu alt rezultat decât la alții“⁷). „Analiza psihologică“ în literatură este consecința unui veac pozitivist și trebuie observat că ea apare după marile revoluții în psihologie: intuiționism, freudism etc.

Literatura înseamnă însă mai mult!

O a doua precizare trebuie să facem arătând că Anton Holban se integrează unei categorii de scriitori care nu sînt „creatori de literatură“, cît creatori de „personaje“, opera lor fiind legată adică foarte strîns de persoana creatorului ei, explicîndu-se prin acesta. Autorul își domină opera. Așa este de pildă Camil Petrescu sau chiar Călinescu. Euri foarte intense, cu o mare suprafață a experienței, nerăspunzînd unei vocații createoare de lumi, ci mai mult uneia confesive. Ei puteau să fie tot atît de bine aventurieri (vezi cazul colonelului Lawrence), oameni politici, savanți fizicieni etc. Semnificativ este cazul lui Călinescu pentru care totul a fost „subiect“ al personalității sale sau al lui Camil Petrescu. Cealaltă categorie se poate exemplifica prin Rebreanu de pildă. Opera sa trăiește independent de autor, îl domină chiar, ea nu trebuie explicată prin acesta. Amintindu-ne de cuvintele lui Thomas Mann despre Tolstoi, putem spune și despre Rebreanu că este însăși natura într-o nouă ipostază a ei. De altfel Tolstoi este un exemplu pentru aceeași categorie pe plan universal. După cum Kafka sau Proust pentru cealaltă. Distincția noastră nu se suprapune aceleia dintre „creație și analiză“. Joyce este ceea ce s-ar putea numi un „analist“ și în același timp un creator de lume. Kafka creează parabolic și totuși eul său se confundă cu opera.

Anton Holban nu este un analist. Investigația sa nu vizează zone ascunse ale conștiinței umane și nici nu definește stări psihologice. Scrierile sale se mențin într-un plan de generalitate a psihologiei în care un

adevărat analist n-ar putea trăi. Drama sa este lucidă, intelectuală, nedeterminată de o conformație psihică, ci de o problemă. Abia de aici începe să acționeze circumstanța psihică. Tot așa cum Ivan Karamazov nu este un caz psihologic, ci unul intelectual⁸⁾. Care este problema lui Anton Holban?

În O moarte care nu dovedește nimic, Anton Holban spune la un moment dat: „E greu de trăit în mijlocul oamenilor, mai cu seamă pentru că nu poți fi niciodată absolut sigur de ei. Mereu cu alte gusturi, alte obiceiuri. Și, cu atât mai dureros, cu cât inspiră siguranță. Ca lutul întărit de pe marginea lacurilor, pe care mergi fără frică pentru ca deodată, la un loc identic cu cel de mai înainte, să ți se afunde piciorul. Și nu poți conta pe nimeni. I-aș prefera, pentru mai multă liniște, să fie mașini. Să le pui în mișcare anumite gânduri sau gesturi după butonul pe care apeși“⁹⁾ Sandu era chinuit de incertitudinea în care îl aruncase lipsa de vești de la iubita sa, Irina, și de bănuiala infidelității ei. Tot romanul este ecoul acestei incertitudini. Dar încă din primele pagini Sandu ne avertizează că Irina este un personaj plictisitor, că legătura lui cu ea a fost mai mult un capriciu. Ne-am aștepta ca vestea unei rupturi să-l bucure, uneori chiar el ne spune că o îndemnase la așa ceva. Este de ajuns însă cea mai mică bănuială că ea ar fi putut fi a altuia pentru ca o suferință atroce să ia naștere în eroul nostru. „...Mereu cu impresia că-mi sacrific tinerețea într-un mod neinteresant“¹⁰⁾. „Am crezut întotdeauna că n-o iubesc“¹¹⁾, dar cel mai mic motiv de neîncredere stârnește

o lamentație continuă și cuvintele cele mai aspre pentru iubita necredincioasă. Se poate vorbi de gelozie? Chiar unii comentatori avizați au crezut că da, introducând din nou comparația cu Camil Petrescu. Pentru Paul Georgescu, Anton Holban face monografia unui gelos, spre deosebire de Camil Petrescu care ar realiza-o pe aceea a geloziei în general.

Drama eroului lui Holban provine, în orice caz, numai de la gîndul că iubita va fi sau a fost a altuia, nu de la acela al pierderii ei definitive. Moartea ei este preferabilă, iar în eventualitatea sinuciderii Irinei nu-l înspăimîntă decît motivele pe care nu le-a putut bănuî. Artificiozitatea personajului este extremă, bineînțeles, dar ea ne va da sensul problematicii scriitorului nostru. Sandu nu acționează ca un îndrăgostit. Demersurile sale nu au căldura sentimentului, ci răceala experimentatorului. Cît cunososc și este deci al meu din Irina, iată prima certitudine pe care o caută Sandu. În acest stadiu, scriitorul crede într-o unitate a existenței, la a cărei creație dorește să participe. Efortul este de a pătrunde în conștiința intimă a iubitei. Să amintim de pildă momentul în care o trimite pe Irina la țară cu primul gînd de a se îndepărta astfel de ea, dar mărturisindu-și apoi că de fapt pentru a-i crea la reîntoarcere o stare de repulsie față de alții. Numai el trebuie să existe în eu. Este suspect orice gust sau gest în care nu se simte prezența sa. Orgoliul este de asemenea permanent amestecat în atitudinile lui Sandu. Dorința sa teribilă de a o stăpîni pe Irina este mărturisită peste tot. La un moment dat spune: „Nu știu dacă tot chinul meu

se numește dragoste sau amor propriu¹²⁾.

În Ioana, singurul demers rămâne închegarea celuiilalt. O realitate teribilă se face simțită: lipsa de consistență a celuiilalt, Ioana este și nu este. De fiecare dată este. Ioana e îndrăgostită, capabilă de orice sacrificiu pentru sentimentul ei. Ioana e bună și tandră, frumoasă și inteligentă. Ioana este rea, urită, fără profunzime și nu-l iubește. Ioana l-a înșelat, Ioana nu l-a înșelat. Toate acestea sînt realități. De aceea Ioana nu există. Ceea ce face și ce spune este la fel de neadevărat și de inexistent. Ii spune că l-a înșelat, apoi îi mărturisește că n-a fost a celuiilalt.

Dacă ne întorcem la primul nostru citat vom explica o mare obsesie a lui Anton Holban: celălalt. Inconsistența celuiilalt îl însingurează. Salvarea ar fi certitudinea pe care și-o poate da participarea la existența celuiilalt. Experiența este fără îndoială relativă. Reușita ei depinde de dominarea celuiilalt. Orgoliul nu mai e o trăsătură de caracter. Orice distanță reprezintă moartea mea în cealaltă. Depărtările o influențează pe Irina direct proporțional, constată Sandu. „Nu mă asculta decît de aproape. Puterea mea asupra ei se pierdea la depărtare și după un timp mai îndelungat¹²⁾. Irina trebuie să fie a mea pentru ca să o cunosc. De asemenea o cunosc numai în măsura în care este a mea.

Drama nu provine din prezența celuiilalt. Altul este suportabil. Durerioasă este incertitudinea pe care o generează. Ce este altul? Numai celălalt? Dar celălalt nu există. „Așu cred că era ea, incapabilă să reziste unei rugăminți din partea altora. În voia tuturor întocmai cu-

tiei de bomboane cu floricele albe pe care o arunc în mare¹⁴⁾.

Cealaltă este în primul rînd în funcție de altul. Un lanț de incertitudini. Fiindcă dacă mă apropii de altul, el devine celălalt. De ce am nevoie de altul? Pentru ca să exist eu. Dar celălalt nu există! De ce? Fiindcă indeterminatul nu poate determina. Fiindcă eu nu exist. De ce? Fiindcă celălalt nu există. Aici Holban a fost oprit. Probabil că inautenticitatea experienței celuiilalt l-ar fi dus la un alt sistem de referință al eului sau la excluderea oricărui sistem. O compensație vom găsi în tema morții. Dar cum sînt eu în funcție de celălalt sau în propriile mele observații? „Îmi dau seama în sfîrșit că nu eram în stare de nici o hotărîre definitivă¹⁵⁾. Irina este exasperată de hotărîrea lui Sandu de a se căsători cu ea. Și aceasta nu era o problemă banală: „Irina nu a fost niciodată convinsă că eu țin la ea¹⁶⁾. Nici el nu există pentru celălalt. Ioana crede că nu o iubește. Apoi crede că o iubește. El însă poate spune despre el dacă o iubește sau nu pe Irina sau pe Ioana? Desigur că nu! Poate că dragostea nici nu există. În legătură cu cel care a fost amantul Ioanei, Sandu spune: „Nu-l iubea, îi fusese numai un motiv¹⁷⁾. Pentru Ioana ei amîndoi există însă în același raport, indiferent dacă s-a întors pînă la urmă la el și indiferent de explicațiile pe care le caută el acestei reîntoarceri. Ioana mărturisește deseori această atitudine, cu reacții diferite din partea lui Sandu. Important este că în acest fel și Sandu devine un motiv pentru Ioana. Dragostea lui Holban devine mai mult decît un sentiment. Eu sînt celălalt de

asemenea. Adică incertitudinea. Pentru mine sînt la fel. Altul nu poate spune nimic despre mine, eu nu pot spune nimic despre altul, dar nici despre mine. Tot așa cum altul nu putuse spune nimic definitiv despre sine. Totul va deveni un sistem de relații. Irina este complice cu el față de alții și cu alții față de el. Este constatarea cea mai dezolantă care se face în O moarte care nu dovedește nimic. Acest relativism duce la fărîmîțarea cadrelor tradiționale ale povestirii. Nu mai există caractere, nici dramă, fiindcă neexistînd oameni nu există nici un conflict. Nu mai există nici psihologie și încercarea lui Călinescu de a caracteriza pe Ioana și pe Sandu în Istoria literaturii române este un eșec. Operația sa este oprită de altfel la jumătate, cînd constată că pe această bază nu se pot justifica acțiunile „personajelor”. Holban creează deja o altfel de literatură decît cea cu care ne obișnuisem.

Astfel Anton Holban se plasează într-o ilustră serie de gînditori și scriitori obsedați de instabilitatea celuiilalt, fără a avea patetismul și grandoarea lor, dar punînd uneori problema în termeni inediți.

În general această temă filozofică este considerată la noi de sorginte sartriană, deși nu e nimic mai fals decît a o atribui exclusiv scriitorului francez. Kierkegaard o abordase în celebra *La Maladie mortelle* atunci cînd discuta disperarea după factorii de sinteză ai eului. Filozoful danez stabilea în acest sens două categorii de disperare, cea a infinității și cea a finitului. O formă primară în cadrul celei de a doua categorii este dorința de a fi celălalt,

acesta fiind o prezență care subjugă.

La Dostoievski, problema celuiilalt apare deja cu caracter de experiență. Nathalie Sarraute o definește în termenii Katherinei Mansfield ca dorință de „contact” cu celălalt, analizînd-o în întruparea lui Feodor Pavlovici. Proust introduce marea revoluție. Personajele sale se văd unele pe altele și deci există numai unele în funcție de altele. Celălalt devine tiranic și nesiguranța sa creează vertigii. Influența lui Proust a fost de altfel hotărîtoare asupra lui Holban în ceea ce privește punerea problemei.

Însă, fără îndoială, Sartre dă acestei teme cea mai mare extensiune literară și filozofică. Ne vom opri puțin asupra unor considerații sartriene, fiindcă ele sînt în măsură să releve contribuția specifică a lui Holban. Nu vom expune tema în general, mărginindu-ne la implicațiile posibile în contextul de față.

Sartre constată în primul rînd inautenticitatea comunicării dintre mine și celălalt în situația cea mai comună, cînd eu îl văd și el mă vede. Se postulează însă solipsismul, experiența fiind în permanență de la subiect la obiect, fie că celălalt este obiect pentru subiectul meu, fie că eu sînt obiect pentru el. Celălalt este cel pe care îl văd și cel care mă vede. O comunicare autentică nu este posibilă decît în relația de la subiect la subiect. Celălalt ca subiect iar eu ca obiect pentru el, reprezintă pentru mine primejdia, anularea libertății mele. De aceea, credem noi, de exemplu, că Sartre neagă virtualitățile de libertate ale morții. După moarte nu mai există decît pentru ceilalți, inautentic. Sartre caută un remediu, o modalitate de a mă apă-

ra de celălalt. Intre acestea, la un moment dat analizează dragostea. Pudoarea fusese defensivă, bazată pe disimulare. Dragostea este activă și constă în destrămarea puterii tiranice pe care o are celălalt asupra mea prin condiția lui de privitor. Dar dacă nu mă stăpânește ca privitor, în dragoste nu poate fi redus nici la condiția de obiect fiindcă astfel nu poate provoca nimic. Dragostea trebuie să fie o posibilitate de a fi a celuiilalt ca subiect pentru mine. Deci un teren al autenticității¹⁸⁾.

Pentru Holban eul nu există ca dorință de a fi celălalt. Dimpotrivă. „Nu mă interesează prin ceea ce semăn cu alții ci prin ceea ce diferă“¹⁹⁾. Se stabilește totuși o relație și aceasta este torturantă. Dar în această relație eu nu sînt decît prin celălalt și aceasta dă irealitate eului. Holban a insistat asupra esenței relaționale a existenței. Pentru el, subiectul nu există ca entitate. Un vid permanent definește personajele sale. Acesta se traduce în mecanicizarea existenței. „Cu toții spunem fraze inutile și goale de milioane de ori“²⁰⁾. Dragostea este dorința de posesiune prin transformarea celuiilalt în eu. Eu trebuie să particip la celălalt și astfel el nu mai este altul, dar nici un obiect pentru mine, ci este eu. Deziderat imposibil de realizat, dar el stă totuși la baza tuturor tentativelor iubirilor eroilor săi.

Rareori a fost realizat în literatura noastră mai pregnant golul imens pe care-l reprezintă existența. O lume de fanteze populează cele două romane ale lui Holban. Personajele sale nu au nici o realitate, dar credem că este fals a pune această trăsătură a literaturii lui pe

seama unei neînregistrări de a crea tipuri, cum face Călinescu, care nu concepea altfel de roman decît cel în buna tradiție realistă. Holban însuși probează calitățile sale în acest sens. Să amintim de pildă de familia Irinei, așa cum o cunoaște Sandu într-o vizită, cu Madame Cléo, Madame Aspasia, Michel Tătăl, Grégoire, Riri și Coca, de un grotesc desăvîrșit. Lectura aceluiaș pasaj a produs desigur clipe de satisfacție creatorului lui Hagienuş. Lumea lui Holban este așa cum este din motive pe care ne-am străduit să le lămurim mai sus. Mai mult decît la alt scriitor, pentru Holban celălalt este moartea mea. Prin el eu nu exist și dragostea este o experiență inautentică.

În O moarte care nu dovedește nimic cineva îi spune la un moment dat lui Sandu că i se pare straniu ca un personaj preocupat de marile probleme ca viața și ca moartea să detalieze la înfinit o ființă atît de penibilă ca Irina. Complicarea iubirii devenea acum pentru Holban o dovadă a lipsei de sensibilitate metafizică. Singura problemă demnă de interes este moartea. „Păsări nebune, oameni imbecili... În fiecare clipă avem prilejul să surprindem neantul și totuși continuăm a trăi nepăsători, ne bucurăm sau ne supărăm pentru lucruri neînsemnate“²¹⁾. Moartea este a doua mare obsesie a lui Holban. Se poate spune că nu există pagină scrisă de el în care să nu se simtă prezența morții.

Există întîi ca ceva. Ceva nelămurit, dar propriu fiecăruia. Cel mai adesea provoacă un fel de trivialitate. Așa se întîmplă cu Sandu și cu Ioana după îmbolnăvirea lui Viki. Intervine cochetăria celui care își dă seama că poate asista la ceva

grav. Lumea trăiește spectacolul înmormintării cu același sentiment.

În romane, în O moarte care nu dovedește nimic și în Ioana, moartea este numai o neliniște în existență, mereu prezentă, dar fără un conținut precis, nu devine o experiență reală a autorului. Nu avem de a face aici cu un sentiment propriu-zis al morții. Ceea ce frapează totuși este baletul dizgrațios al oamenilor în fața singurei certitudini care este neantul. O bună parte din romanul Ioana este consacrată tocmai falselor gravități care o înconjoară pe Viki bolnavă. Nota de sarcasm și grotesc a autorului se cuvine să o subliniem în altă parte. Remarcăm aici diferența față de Proust. Holban a analizat de altfel, într-un fragment din studiul consacrat scriitorului francez, reacția personajelor proustiene în fața morții²²). O discreție artificială caracterizează prințesele și ducesele lui Proust. La Holban, moartea satisface gustul pentru spectacol. Lipsa de sensibilitate se convertește în ritualul trivial și fastuos al înmormintării.

Holban nu găsește cuvinte îndeajuns de severe pentru categoria celor care, cum ar fi spus Kierkegaard, nu sînt „decît repetiția în plus a unui zero etern“²³). Este existența satisfăcută în sine, fără închietudini, în stare de eu degradat, tipul social al burghezului. O stare amorfă, de non-spirit, o definește. Eul se atrofiază și se pierde în îngustimea cotidianului. Kierkegaard definea această stare ca desperare prin finitudine. Din aceeași categorie face parte negustorul lui Sartre din La Nausée, care pe patul de moarte îi spune soției care l-a îngrijit douăsprezece nopți că nu-i mulțumește deoarece nu și-a

făcut decît datoria. La Holban, trășătura distinctivă este lipsa de vibrație în fața morții și exaltarea spectacolului ei.

Dar nici conștiința imperativelor de intensitate și adevăr nu este suficientă. Eroul lui Holban se poate mistifica tocmai din dorința de a trăi conștient. „...Poți fi sigur că eu, în momentul morții, voi fi mai puțin mediocrul? În orice caz, voi fi atît de curios să mă văd cum sînt, că sentimentele mele nu vor fi spontane. Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi artificial“²⁴). În toate demersurile sale există efortul de a căuta semnificații. Orice intră în raza experienței e interpretat și apreciat. Astfel se introduce însă un coeficient de falsitate. Totul, chiar și moartea, devine nenatural, artificial. Orice există prin conștiință este incomplet. Conștiința mea își construiește adevărurile care nu există decît în raport cu ea. Intimitatea mărește falsul, reduce și mai mult adevărul. Măreția adevărului meu constă în posibilitatea de a-i da o întruchipare obiectivă. Ignorarea acestui postulat avea repercusiuni asupra întregii opere a lui Holban. Descoperirea lui ne-a dat mica sa reușită totală care este Bunica se pregătește să moară.

Dacă definim angoasa drept percepția drumului nostru către moarte, Anton Holban este un angoasat. În ceea ce trebuie să numim, de circumstanță, nuvele, avem întîi o viziune grozavă. Iată un fragment din Scatiul și stăpînul său: „Boris, umilă pasăre, nu știe de haosul de unde am pornit și de haosul care ne așteaptă. De morțile care ne înconjoară și fac din ființe, fantome. De succesiunea celor mari și celor mici, care se împing mereu,

ca să se înlocuiască. Și tu, omule, știi toate acestea. Vezi alături, pe cine ai iubit mai mult, dispărind ca și când n-ar fi existat niciodată. Te uști în oglindă și constăți zilnic transformarea și distrugerea. Ițiții iubita în brațe, încordată de spaimă, tremurând toată, fierbinte, și deodată se înțepenește, nu mai are nici o vibrație la apropierea ta, poți să-i frămînți carnea în voie și locurile ascunse, ceea ce o amețea odinioară, acum rămâne insensibilă, iar după câteva zile miroase așa de rău că trebuie să o azvirli sub jărînă²⁵). Holban prefigurează un univers de goluri care se resorb. Senzația este a unui proces general și permanent. Lumea este universul morții. Singura încercare de salvare este dragostea. Holban simte acut două realități antinomice: extincția și actul vieții. „Și peste tot, în cocioabe și în palate, cu aceeași frenezie, posesia se înfăptuiește²⁶). Moartea înseamnă în primul rînd putrefacție. Carnea este prima și cea mai sigură realitate. De aceea senzualitatea devine o trăsătură a vieții. Chiar moartea provoacă senzualitate în raport cu viața. La un moment dat este imaginată ca o fecioară împlinită, capabilă să trezească simțurile. Viața și moartea se confundă în voluptate. Dar voluptatea nu există decît pentru mine. S-ar părea că nici viața și nici moartea nu sînt, ca moduri, independente. Dar moare celălalt. Irina. Cum poate muri Irina? Putrezește. Nu mai poate fi pedepsită în carnea ei. Apoi nu mai poate fi gîndită, inconsistența crește. Nici o realitate care s-o privească pe Irina nu mai poate fi căutată. Iubitul încearcă să reconstruiască forma corpului Irinei după mormîntul ei. Apoi eternul demers,

recompune ființa ei din amintiri. Dar în amintiri cu atît mai mult nimic nu e real.

O observație. În romane, dragostea nu era implicată esențial. Am putut observa ce înseamnă acolo gelozia; cine și ce este celălalt. Niciodată Sandu nu spune că o iubește și că-l chinuie infidelitatea ei fiindcă n-o putuse bănuși. În nuvelele din „ciclul Irinei“, cum l-am numi, dragostea este însă o prezență. Sandu a iubit-o pe Irina și ea i-a fost necredincioasă. Ce este esențial pentru amîndoi în dragoste? „...Care din doi va muri mai întîi? Nu se poate, în clipa unei posesii, în care amîndoi își dăruiesc toată ființa în cea mai puternică clipă de fericire, să nu plutească această întrebare primordială²⁷). Viața poartă în sine, în orice ipostază, moartea. Cine știe ce cuvinte aruncate la întîmplare sînt germeii unor cataclisme viitoare. La sfîrșitul legăturii lui cu Irina, Sandu își dă seama că acest sfîrșit fusese prefigurată de mult. Holban folosește aici comparația cu răul care este la început ca un punct imperceptibil pe un fruct pentru ca apoi să-l cuprindă pe de-a-ntregul. Pe fața unui om sănătos citește destrămarea. Dar ce este viața atunci? Viața este moarte. Dacă despre un bolnav incurabil, care mai are trei luni de trăit, poți spune că este un om mort, de ce nu poți spune același lucru despre unul care mai are treizeci de ani? Și Anton Holban mărturisea că nu poate face nimic fără a fi posedat mereu de gîndul morții. Fiecare om este atins de acel rău imperceptibil, virtual este un mort.

Dar dragostea nu poate fi moarte. Și atunci Holban reia mitul dragostei eterne: Tristan și Isolda. În ro-

man este reamintit de câteva ori, răzleț. Abia în Icoane la mormîntul Irinei avem întreaga semnificație a acestui mit la Anton Holban. Nicăieri nu fusese explicitat. Aici, de asemenea, brusc, Sandu o întreabă pe Irina moartă: „Cum, Irina? Se poate să nu știi nimic despre Isolda? Cea mai celebră dintre îndrăgostite? Era sortită să fie soția bunului rege Mark, dar băuse cu Tristan din paharul dragostei eterne. Au murit odată în cîntecul mării pe țărmurile Britaniei. Caraghios! Irina moartă și eu îmi permit fantasmă“²⁸).

Irina este o Isoldă moartă înaintea lui Tristan. Aceasta este marea îndoială a lui Sandu îndrăgostit. Dragostea este, ca și moartea, ceva definitiv. Nimic nu va putea distruge ceea ce a existat între el și Irina. Moartea va fi o verificare. Ea redă iubitei o prezență pe care altfel începuse să o piardă. Moartea dă astfel conținut iubirii. În Conversații cu o moartă, Sandu mărturisește că în fața motivelor italiene de la Sf. Dumitru al lui Petru Rareș, „...am avut intuiția (și nu o reconstituire intelectuală) culorii feței ei, sunetului vocii, căldurii corpului, vieții pe care o degajă. Și de atunci un gând nou s-a oprii în creier, care mă urmărește, chiar dacă logic s-ar putea să nu am dreptate: Scapi de obsesia unei ființe vii (o revezi mai bătrînă sau îmbrăcată fără gust, o auzi și-ți aduci aminte toate banalitățile pe care le spunea, îi vorbești sau chiar o săruți și o posezi din nou și te convingi că chimurile fuseseră exagerate). Dar cum poți scăpa de obsesia unei moarte?“²⁹). Moartea este elementul iubirii. Nu există dragoste decît în moarte. Dar atunci

moartea Irinei nu este moarte și mitul devine realitate, Sandu și Irina sînt Tristan și Isolda.

Moartea nu este deci termenul final al unei vieți. Între ceea ce este acum și ceea ce va fi apoi poate să existe o identitate de stare. Chinuri ne oferă intruchiparea acestor stări.

Sandu o veghează pe Paula moartă. Nu este impresionat de cumplitul eveniment și pozează în figură tragică din conformism social. Insensibilitatea sa nu se datorează însă faptului că fusese avertizat de un iminent atac fatal pentru Paula. Paula fusese moartă mai de mult. După nuntă existența lui Sandu și a Paulei s-a mecanizat, îmbrățișările s-au dat la ore fixe, viața lor s-a supus banalității. Paula moare odată cu nunta. Descriind-o acum, Sandu ne înfățișează un cadavru: „Obosea la plimbare, transpira ușor, — și ce nepoetic este o iubită transpirată! — o strîngeau mereu pantofii, carnea îi ieșea peste baretă, plină, umflată, abia se strîngea la glezne și apoi urca tot mai bucălată“³⁰). Atenția lui Sandu este mărită de asemenea înspre lucrurile mici. Ele reprezintă existența în sine, stupiditatea morală. Ultimele cuvinte ale Paulei au fost: „Știi, Sandule, că mazărea s-a scumpit din nou!“³¹). Ele definesc neantul moral în stare pură. Sandu și Paula sînt însăși moartea pînă la ultimul alineat.

1. anul XXV (1933), nr. 3, pag. 209
2. cf. Aurel Martin, *Laboratorul scriitorului* (II). în *Tribuna*, anul VII (1963), nr. 11 (319).
3. în *Teze și antiteze*, București, 1936, pg. 51.
4. apud Aurel Martin, *Laboratorul scriitorului*, în *Tribuna*, anul VII (1963), nr. 10(318).
5. *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*. III, Littérature française-

ses, conexas et marginales, Gallimard, 1963, pg. 1265.

6. *ibid.*, pg. 1266.

7. in *Viața românească*, anul XVIII (1926), nr. 2—3, pg. 219).

8. R. M. Albères constată că, dincolo de drama psihologică, în opera lui Dostoievski avea de-a face cu o dramă spirituală. Vezi *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962, pg. 268 Albères definește romanul existențial ca roman „al condiției umane”.

9. *O moarte care nu dovedește nimic*, București, Cugetarea, 1931, pg. 104.

10. *ibid.*, pg. 73.

11. *ibid.*, pg. 91.

12. *ibid.*, pg. 42.

13. *ibid.*, pg. 120.

14. *ibid.*, pg. 163.

15. *ibid.*, pg. 19.

16. *ibid.*, pg., 30.

17. *Ioana*, Brad, Pantheon, 1934, pg. 103.

18. vezi Em. Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, 1963., passim.

19. *O moarte care nu dovedește nimic*, București, Cugetarea, 1931, pg. 43.

20. *ibid.*, pg. 43.

21. *ibid.*, pg. 111.

22. vezi *Oameni insensibili în fața vieții și a morții*, în *Floarea de foc*, anul III (1936), nr. 22.

23. *Traité du desespoir*, Gallimard, 1949, pg. 90.

24. *O moarte care nu dovedește nimic*, București, Cugetarea, 1931, pg. 62.

25. *Halucinații*, Vremea, 1938, pg. 105.

26. *ibid.*, pg. 157.

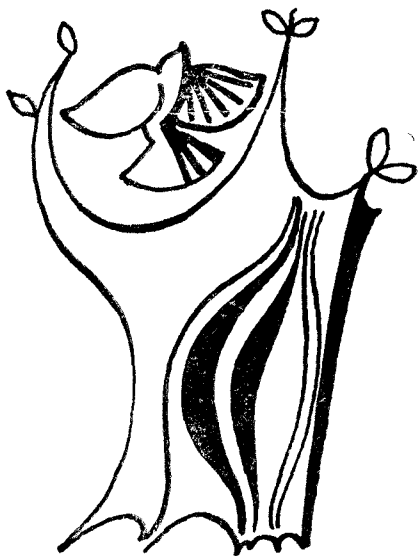
27. *ibid.*, pg. 157.

28. *ibid.*, pg. 145.

29. *ibid.*, pg. 159.

30. *ibid.*, pg. 56.

31. *ibid.*, pg. 60.



paul georgescu

■

george ivaşcu :
„din istoria
teoriei şi
criticii
literare
româneşti“

Bine-nţeles : iată o carte extrem de utilă, aş numi-o un instrument de lucru, ce nu trebuie a lipsi din biblioteca nici unui cărturar : critic, profesor, elev, student, aş îndrăzni a zice şi scriitor de vreme ce — se pare — criticii ar fi altceva decât scriitorii (nu e părerea mea). E inutil să demonstrez de ce e folositoare în cel mai înalt grad o asemenea antologie a genezei spiritului critic al literaturii respective, acest prim efort al unei literaturi de a se cunoaşte pe sine ca atare, această demonstraţie în concret a ceea ce se ştie dar nu prea se ştie, adică nu se ştie, despre faza de constituire a ideologiei literare. Meritul antologiei critice (primul volum) stă întru în el însuşi fiindcă nu poate exista literatură fără critică (mişcare de idei), iar cea din urmă nu poate fi dacă nu meditează neîncetat asupra literaturii dar şi a sa însăşi. Unii au rîs de narcisismul criticii, dar asta fiindcă dau doar aparenţă de a fi critici nu şi vocaţia criticii. Mai ales acest debut al cunoaşterii de sine a literaturii este deosebit de anevoios de întocmit şi important de realizat. Al doilea merit al volumului îl constituie inteligenţa unificatoare şi selectivă a lui George Ivaşcu. Se ştie de mult că antologia, de orice fel va fi fiind, nu este o anume culegere de texte ci trierea severă a unui mare număr de scrieri conform unei înţelegeri anumite, superioare, dotate cu o concepţie ideologică, altfel zicînd: e rodul unei personalităţi puternice. Al

treilea merit, dar nu cel din urmă, îl constituie textul iniţial, i-aş spune iniţiativ, pe care George Ivaşcu l-a numit prea modest „Introducere“. El constituie în sine o carte ce poate fi publicată separat, fiind de sine stătătoare. Pe de o parte este un film succint, esenţial, ce ştie ce urmăreşte, degajînd ideile cele mai importante, o demonstraţie elegantă şi nuanţată fără de care cititorul se poate rătăci printre cele 87 de texte, printre meandrele unei deveniri ce abia se căuta. E de reamintit că avem în faţă un curs universitar, de o aulică elegantă şi discretă severitate. Un curs universitar informat dar care nu-şi uită obligaţiile formative, de educaţie în sens larg.

Primul text e din Budai Deleanu, (1812), exemplificarea încheindu-se cu anul 1866 : B. P. Hasdeu : „Ziarele în România“, după ce ni s-au oferit opiniile critice (amintim doar cîtiva) ale lui I. Heliade Rădulescu (copios reprezentat), Cezar Bolliac, Gh. Asachi, C. Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Alexandru Odobescu, originalul Radu Ionescu, C. A. Rosetti, Nicolae Filimon, Pantazi Ghica, încheieînd, ziceam, cu B. P. Hasdeu. Mai sînt şi alţii, interesaţi, desigur. Probabil, al doilea volum, se va deschide cu Titu Maiorescu, această „puternică inteligenţă mediocră“ (G. Călinescu). Postulatul maiorescianismului este, în fond, că pînă la articolul „Direcţia nouă“, adică pînă în 1872 n-ar fi fost literatură şi artă pe aceste meleaguri. A fi conservator negînd singura tradiţie cultă, cea iluministă e un paradox egal cu acela în a-l amesteca pe Boileau cu Schopenhauer şi a căuta să consacri romantismul cu argumente clasiciste. Dar aceasta e o altă poveste. Reţin doar că înainte de a discuta cu un estet despre autonomia esteticului trebuie să mă informez asupra autonomiei esteticianului.

Deci, G. Ivaşcu porneşte de la ideea că încă de la începutul secolului al XIX-lea, au existat nu numai o literatură modernă şi sineronică autohtonă dar şi un efort teoretic remarcabil. Este evident că poporul român subjugat şi ameninţat în personalitatea sa naţională să sublinieze, în acele vremuri, — şi apoi pînă la reunirea sa în fruntaşii fireşti — asupra conştiinţei naţionale. Miracolul românesc constă în

viteza extraordinară cu care a reușit să devină o literatură europeană căreia Maiorescu avea să-i impună exigența maximă (nu todeauna, nu tuturor) și avea să se concretizeze ca atare. Acest ritm național excepțional de viu avea să întâlnească bariere (sămănătorismul, poporanismul, gândirismul, ș.a.) ce vroia să-l tragă în jos, spre un exotism minor și sufocant, dar a știut să le depășească. E firesc dar ca amplul studiu al lui G. Ivașcu să dea importanța cuvenită ideii de cultură națională unitară pe cuprinsul Daciei. Iluminismul românesc a fost de asemenea democratic, progresist și social. George Ivașcu își propune deci să studieze în acest curs universitar formarea și dezvoltarea ideologiei literare, istoria teoriei și a criticii literare între 1812 și 1866. Studiul teoretic de aproape o sută de pagini este urmat de texte bine alese, ce depășesc șase sute de pagini. Să i se ierte autorului acestei cronici de a fi nesocotit sfatul lui G. Barițiu ce condamnă lectura desfătătoare, recomandând-o pe cea procopsitoare. Cum spune poetul, păcatul meu e de neiertat: am citit antologia nu cu duh procopsitor ci cu unul desfătător. Valéry Larbaud ne asigură că lectura e un viciu nepedepsit. Aș îndrăzni a spune chiar că opera aceasta, care este un bun curs universitar, poate fi citită procopsitor, adică în spirit aulic, sporindu-ne cunoașterea și modul superior, universitar dar și desfătător, cum am făcut-o eu, „nepuținând” altfel, cu un „rarnic”, „scîrnăv și neomenit” egoism desfătător. Dar ce nu te poți aștepta de la un critic care mărturisește „înrvnat” că admite polivalența gustului? Ce e polivalența de nu năimire sadea! Dară tot din polivalență m-am gătit și pentru cunoștința spiritului celui profesoresc.

Antologia aceasta necesară foarte e unitară, ziceam, cu lucrarea de sinteză — ce ne lipsea — cu o lucrare de sinteză a lui George Ivașcu asupra mersului teoriei și a spiritului critic între anii citați, adică în însăși epoca ei cosmogonică, de cristalizare. Dezvoltarea unei conștiințe estetice la noi este făcută în strînsă conexiune cu dezvoltarea doctrinelor literare europene și ce surprinde, de la început, e sincronismul inițial. O asemenea analogie de texte, inteligent alese și interesante sub mai multe aspecte luminează plastic

valorizarea moștenirii literare ca atare iar cu osebire efortul teoretic depus, efort ce nu poate fi despărțit de însăși dezvoltarea culturii noastre, a marilor izbînzi. Asistăm deci la elaborarea unei absolut necesare opere: o istorie a ideologiei literare românești în care textele luminează sinteza teoretică. G. Ivașcu trece în revistă lucrările anterioare de sinteză dedicate spiritului critic românesc, insistînd cu îndreptățire asupra contribuției deosebite a lui D. Popovici, a cărui operă întreprinsă prematur e, din nefericire, atît de necunoscută publicului larg. Dacă Antologia începe cu 1812, studiul lui George Ivașcu urcă pînă la Miron Costin ce medita asupra versului în Predoslavia la „Viața lumii”. Umanistul memorialist, acest Saint-Simon al nostru avea, ca orice clasicist, înclinații teoretice, sau cum ar zice un critic: era livresc; de aici acel scurt tratat de versificație: „Înțelesul stihurilor, cum trebuie să se citească”. Hoțărît, clasicii au avut bosa pedagogică. (George Ivașcu, op. citat, pg. 8). Criticul continuă: „Și D. Cantemir ne oferă, în *Istoria ieroglifică*, o serie de note izolate; stăpîn pe ideii, mînuiește un limbaj tehnic în măsură să constituie umul din punctele de plecare ale terminologiei literare române”. Considerațiile despre efortul teoretic la Cantemir (pg. 9) sînt interesante nu numai oa atare dar și fiindcă dovedesc că avem un vechi și solid clasicism umanist, sincron cu cel al literaturii europene, de înaltă valoare artistică. Avînd asemenea temelie am fi putut fi scutiți, ulterior, de Maria Cunțan și de „Puiul” (fără mujdei) al unui autor căruia i-am uitat numele. „Gramatica românească” din 1757, cu o retorică nițel cam greoaie, a lui Dimitrie Eustatievici, profesor din Brașov, ca și poetica lui Macarie, de la Iași, „în deceniul al noulea al secolului opt-sprezece”, au aceiași orientare clasicistă, repet sincronică (G. Ivașcu, pg. 9—10) de unde vor izvedi gramatica și poetica lui Ienăchiță Văcărescu.

Clasicismul nostru nu a fost întîrziat ci sincron cu al altor mari literaturi europene. Lovinescu reduce însă baza umanistă și clasică la influența occidentalului — reală — pe cînd în realitate noi am avut o sursă apropiată și directă: flacăra nestînsă a Helladei (G. I. pg. 9).

În ciuda veșmîntului său din Isarlik, Ienăchiță Văcărescu nu a fost un barbar care s-a adăpat de la strălucitul Occident (repet, Lovinescu a fost parțial), ci a fost în contact cu izvorul sacru al civilizației europene (op. cit. pg. 10). Dacă Văcăreștii au zidit templul culturii eterne, Cezar Bolliac — poet interesant dar fără talent — era la curent cu modernismul european: romantismul, studiind opera în raport de mediu și de epocă (premergător al lui Taine), introducînd anume idei ale socialismului utopic (G. I. pg. 11). Ienăchiță Văcărescu, Iordache Golescu, Timotei Cipariu și cu osebire I. Heliade Rădulescu își puneau problemele fundamentale ale esteticii în spirit clasicist (G. I. pg. 12). Iată de ce George Ivașcu subliniază că „ideologia literară românească nu s-a dezvoltat străină de marile curente de idei literare europene” (pg. 13). Problema originalității nu se poate pune fiindcă ea e o creație romantică; în clasicism toți își propun să copieze; aproape toată cultura latină e o copie minoră a marelui artelene; clasicii francezi îi copiază pe Antici, La Bruyère pe Theophrast; Racine se scuză, într-o prefață la „Phèdre” că și-a îngăduit cîteva mici libertăți față de Modelele Antice. Originalitatea e însă o fatalitate pentru cîțiva. Azi, cînd predomină în lume Mitul originalității, cîți sînt realmente originali? Să nu-i certăm deci pe primii noștri esteticieni: ei erau clasicisti și nici un clasicist nu și-a propus a fi original. Dar cum personajul lui Molière făcea proză fără să știe, așa Ienăchiță Văcărescu, Cipariu, Heliade ș.a. au avut o gîndire originală deși nici nu se gîndiseră la așa ceva. Această originalitate nu era legată minchen de personalitatea respectivilor scriitori (deși Văcărescu și Heliade sînt figuri misterios de tulburătoare) ci de condițiile particulare ale locului nostru de baștină fiindcă specificul național în artă nu e programatic și amputativ ci spontan și necesar. Simeon Marcovici nu se sfia să declare în „Cursul de Retorică” (București, 1834): „nu m-am rușinat a mă împrumuta oriunde am putut găsi ajutorul...” etc. (vezi op. cit., pg. 14) fiindcă așa declarau și La Bruyère și Racine, scriitori mari și misterioși, așa au declarat toți scriitorii clasici, din toate țările.

„Prin „Arta poetică” a lui Vardalah, profesorul de la Academia grecească din București, găsim în această lucrare de compilație, publicată în 1815, la Viena, una din sursele principale ale ideilor literare care au avut ecou mai ales la scriitorii din generația lui Heliade: Voltaire, Rousseau, Montesquieu, La Harpe, Marmontel” (G. Ivașcu, op. cit., pg. 14). Heliade era, de altfel, un monstru de erudiție și e de presupus că Văcăreștii îi citiseră pe Voltaire și Rousseau, cunoscînd și alte doctrine neoficiale europene. Din păcate, devin „prin manuale și școli, autorități critice”, în deosebi La Harpe și Marmontel, epigoni fără chemare și plicticoși. Marmontel trece și în Poetica lui Heliade, din 1831 (op. cit. pg. 14), numai că ciudatul Valah reușește a-l transforma și combina atîta încît în varianta munteană pare chiar interesant. La Harpe, excelent pentru alfabetizare a circulat mult la începutul veacului trecut. Gr. Pleșoianu traduce din Fénélon, în 1831. Nu mai continuăm cu citatele, importantă e concluzia: „Procesul de circulație a ideilor europene (...) a exercitat o înrîurire favorabilă asupra ideologiei noastre literare, drept care critica românească, maturizîndu-se, a luat un curs ascendent de dezvoltare” (pg. 16). George Ivașcu subliniază că iluminismul a trezit spiritele spre o gîndire critică socială, a ajutat la desprinderea spiritului critic de teologia ortodoxă. Iluminismul criticist de esență clasicistă „are o mare contribuție în procesul de modernizare a culturii române, de europenizare, la scoaterea ei din restrînsul orizont cultural al bisericii și al societății feudale”. În „acest cadru ideologic, în împrejurări specifice, ideea de critică începe să fie aplicată și literaturii” (pg. 17). Alt fapt de reținut din Sinteza lui G. Ivașcu e că imediat după revoluția franceză începe a se forma la noi un strat, încă subțire, intelectual (livresc), progresist, iubitor de arte. Istoria culturii noastre e istoria extinderii acestui spirit critic și intelectual împotriva forțelor sociale reacționare și a barbariei sadico-duioase ridicată din drojdia declasaților fără creier și speriați de idee. Caliban, zic eu, reapare ca harap cu secure, ca... etc. Dar spiritul Heladei e nemuritor: el surîde și... critică.

George Ivaşcu arată factorii de ordin general ce explică apariţia spiritului critic literar încă din primele decenii ale secolului al XIX. Aş spune că, prin esenţa sa, spiritul nu poate fi decât de două feluri : spiritul sacru (aut sfântul duh) şi cel critic ; de aici dicotomia culturilor şi cele două grupe de umanitate : primul nu-l tolerează pe al doilea, ultimul îl dispreţuieşte pe primul — incompatibilitate. George Ivaşcu demonstrează temeinic, cu cea mai pregnantă forţă că „iluminismul occidental a trezit spiritele spre o gândire critică asupra societăţii, spre o concepţie despre lume eliberată de teologie şi dogmatism. Ideile iluminiştilor francezi, care au contribuit la pregătirea ideologică a revoluţiei de la 1789 — Voltaire, Montesquieu, Rousseau ş.a. — raţionalismului şcolii leibniziene din filozofia germană, începutul materialismului spontan, legat de pătrunderea studiului naturii, în sfârşit tendinţele materialiste din concepţia lui Condillac, toate acestea au lovit puternic în concepţia teologică feudală“ (pg. 17). Evident, iluminismul şi apoi romanticismul mai ales au stîrnit interesul pentru folclor, au fost asimilate de o structură psihică definită. Cine se teme de influenţe, dovedeşte o ascunsă neîncredere în specificul naţional, se aseamănă aceluia scriitor ce nu citeşte nimic spre a-şi păstra... personalitatea. Or, personalitatea unui scriitor, ca şi a unui popor nu e alterată de „influente“ ; o personalitate puternică le potentează, o lipsă de personalitate devine epigonică : dar ce importanţă are ce influenţă urmează un epigon ! Concluzia istoricului literar George Ivaşcu se impune cu necesitate bogatei sale argumentări : „Filozofia iluministă, de esenţă criticistă, are o mare contribuţie în procesul de modernizare a culturii române, de europenizare în ei, la scoaterea ei din restrînsul orizont cultural al bisericii şi al societăţii feudale, tipice culturii noastre, pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea“. Necesitatea interioară a producţiei literare în sporire — arată George Ivaşcu — a creiat critica literară ca element de triere şi valorificare ; critica românească, deci, apare şi se dezvoltă din necesitatea lăuntrică a culturii româneşti ca exigenţă de sine ; iluminismul îi dă doar un impuls, ajută ritmului ei de creştere şi, subliniez, îi dă o anume

orientare : clasicism, progres social, raţionalism pedagogic. Începutul culturii noastre moderne este sincronic european iar spiritul naţional ce o anima spontan nu era antagonic cu cel de largă circulaţie a valorilor naţionale, nu propunea închistarea şi exotismul local, cum va face mai târziu „Sămănătorul“.

Tot George Ivaşcu urmăreşte cu atenţie creşterea spiritului critic. Creaţia fiind încă rară şi sporadică, se respingea discuţia obiectivă şi analiza critică, privind-o „drept o activitate neconstructivă, demoralizantă“. (pg. 19). Prejudecăţile anticritice, foarte puternice la început, domină secolul optprezece şi începutul celui următor şi îşi au, istoriceşte, o justificare (pg. 20). Heliade are o mentalitate oscilantă : „Metoda fundamentală de progres, esenţială — după el — nu este calitatea, ci cantitatea actului constructiv. Heliade se situează deci pe o poziţie de animator cultural şi naţional şi este foarte preocupat ca obiecţiile, criticile să nu paralizeze acest avînt“. (George Ivaşcu, op. cit., p. 21). Mai târziu, Maiorescu va schimba accentul de pe cantitate pe calitate, deosebindu-se de Heliade : istoriceşte, fiecare a avut dreptate, Maiorescu n-ar fi existat fără Heliade ; spiritul critic creşte direct proporţional cu cantitatea culturală, nu poate exista fără ea. Cît priveşte „directia nouă“ a „Convorbirilor“, ea nu se compune numai din cîteva astre uriaşe ci şi dintr-o vastă faună de caracade, poeţi, prozatori şi profesori — critici, simplă clientelă politică faţă de care Maiorescu (şi posteritatea jurnalistă) n-a dovedit spiritul critic nemilos pe care îl avusese criticul tînăr faţă de anteriorii săi. Contradicţia lui Heliade nu vine din nestructurare teoretică, ea exprimă acest proces de creştere rapidă, dovedeşte că Heliade a rămas mereu un spirit viu şi creator.

Apariţia într-un ritm tot mai accentuat de scrieri literare — spune George Ivaşcu — începe să facă necesară operaţia de triere, de selecţie, de analiză (pg. 22). Şi : „Aceleaşi argumente de ordin patriotic care prezidau, la început, la stimularea oricăror tipărituri româneşti cer acum selecţie, evidenţiere, deci încurajarea talentelor autentice“ (pg. 22). Disocierea valorilor se impune odată cu însuşi procesul de creştere a culturii noastre. Din păcate,

ulterioarele tendințe literare. direcțiunile noi sau anti-noi au dovedit că au nu numai principii ci și interese (de clasă, de castă, personale) foarte brutale. Unii istorici literari fac o critică serafică, ei plutesc în empireul valoric dar ignoră că o „direcțiune literară” are nevoie de cel puțin o revistă care să apară cel puțin un deceniu, iar poveștile cu colaboratorii într-aripași hrăniți cu zefir sînt anulate de documente. De accia, dincolo de basmele estetice de după 1866, pe care le citesc uneori în diferite studii ale unor critici, trebuie să vedem ca marxști ce sîntem. substratul de interese de clasă și castă materializate brutal sau subtil dar vai, materializate. Cîteva băieți excentrici realizînd cu greu o revistă cu cîteva sute de exemplare tiraj din care apar 3—5 numere, nu vor putea constitui nici școală, nici curent. decît dacă anume puteri cu totul neestetice intervin cu ajutor neesthetic, în scopuri neestetice. Dar să nu anticipăm evenimentele ce s-au petrecut dincolo de granițele cărții în discuție.

Eu cred că a făcut bine G. Ivașcu, în cartea sa, păstrînd intacte nuanțele, să sublinieze că în epoca de care se ocupă acum au apărut și s-au dezvoltat spiritul critic, ideea de creație originală în sens național, crescînd odată cu literatura și susținînd-o. Ea îndepărtează implicit ideea falsă după care conceptul critic ca atare ar fi apărut prin miracol, după 1870.

Analiza lui G. Ivașcu la programul „Daciei literare” (1840) este revelator: „Iată un veritabil manifest teoretic sub semnul luptei pentru unitatea națională — și prin aceasta — o indicație hotărîtoare de ideologie literară, privind însăși condiționarea de structură a creației. Îndreptarul, de esență și perspectivă politică, este validat estetic în chiar același număr al revistei pîrn navela „Alecsandru Lăpușneanul” a lui C. Negruzzi” (G. I. p. 23). De la nivelul ideologic al „Daciei literare” se modifică optica asupra producției literare „în sensul unei exigențe care, în fond, apreciază o operă după criteriul (...) de perspectivă estetică”. Kogălniceanu legitimează introducerea criticii, aceasta trebuind a fi nepărtinitoare. aspră, aruncînd în noianul uitării pe cele rele (pg. 24). Dezideratul rămîne valabil și deziderat. Chiar dacă vocea lui Kogălniceanu pare pretimpurie și

nu găsește ecoul dorit în amplitudinea sa (pg. 25), principiul ca atare era formulat. Valoarea criticii nu constă în sentențe veșnice, nici în acțiunea sîsifică de a zvrîli în noianul uitării cărțile rele (capacitatea submediocrilor de a scrie o depășește pe a criticilor-magistrați de a citi; apoi, toți criticii mari au făcut erori într-un caz sau altul, uneori în cazurile, singure, interesante) ci în permanenta gîndirii critice, în vigoarea spiritului critic care nu e neapărat stricătoriu: el e plural, nu se restrînge la o școală. Dealtfel, după explozia romantică, adică după moartea dogmatismului universal clasicist, esteticile sînt construcțiile individuale ce pot fi contemplate ca edificii intelectuale dar nu mai pot pretinde a regularisi toate operele originale care prin originalitatea lor strică normele esteticești, creînd altele noi, proprii și necesare. Azi, o estetică unică ar fi o utopie ridicolă și tare stricăcioasă.

Dar să ne întoarcem la 1846 cînd, un scriitor cultivat și inteligent ca Alecu Russo afirma: „Îi mai lesne de a desface decît a face, a disoase decît a coasă, a critica decît a scri”. După G. Ivașcu asemenea vorbe le prevestesc pe cele ale lui Haliade din 1847: „E lesne a critica și anevoie a face”. (Op. cit. pg. 25). Aceasta e o constantă a relațiilor dintre scriitori și critici, din toate timpurile și pe toate meridianele. Ea conține o bună doză de adevăr fiindcă a scrie un roman e oricum mai dificil decît a scrie un articolăș. Totuși, există multe romane bune și pot fi articole excelente (puține). Se pune întrebarea, totuși, de unde îngîmfarea criticului mediocru cînd condamnă romane mediocre? El, care nu e capace a scrie un articol silitoriu are dreptul să se considere superior unuia care a trudit prost dar mult. Alteori, critici gîngavi bolborosesc cu vrajbă plătită din ciuda stăpînilor lor (căci nu orice critic fundează o „Direcție” nouă, mulți argătesc pe moșia altora) față de cărți pe care nici nu le puteau pricepe. Alecu Russo restrînge însă rolul criticii: critica nu are menirea de „a disoase”, de „a desface”, asta e plevușcă măruntă. Adevărata critică e un gen literar ce creiază pornind de la opere, cum romanțierii pornesc de la mobile, case și indivizi. Critica e obiectivă, ca și lite-

ratura, fiindcă pornește de la obiecte (opere, indivizi), e creatoare fiindcă propune o viziune, o concepție, dezvăluie o personalitate. Cît îi privește pe cei ocupați să demonstreze că lucrările proaste sînt proaste, trebuie să le reamintim teribilele cuvinte: Lăsați morții să-și îngroape morții! Celor ce vor să convingă că operele mari sînt proaste să le amintim prima replică din „Ubu Roi“.

E tulburător că G. Baritiu cere, în 1839, ne informează G. Ivașcu, să se scoată la concurs o lucrare cu titlul: „O privire critică asupra literaturii românești...“ (pg. 26). Lucrarea o va face Maiorescu, în alte condiții, o va relua G. Ibrăileanu căruia îi va replica amplu Lovinescu. Pare a fi o constantă, sugerează Ivașcu, un punct de pornire. A realizat G. Călinescu așa ceva? Dar ce e „Sensul clasicismului“ altceva decît fundamentarea teoretică a unei poziții? Ce e altceva „Istoria literaturii române“ decît toc-mai „o privire critică asupra literaturii românești...“? Epoca noastră cată a realiza propria ei sinteză, din alt arc al spiralei. Numai cine îi vede pe clasici drept contemporani și trăiește cărțile lor poate încerca o nouă sinteză, alte sinteze... Ea trebuie să pornească de la această constatare pe care o face George Ivașcu: „Afirmarea relativ tardivă a principiilor criticii literare — formulate și mai ales impuse după 1848 — este un fenomen corelativ dezvoltării literare, singura care poate legitima actul critic, (...) între 1846 și 1856, în interval de un deceniu, perspectiva critică în literatura noastră se lărgeste“. „Criteriul cantitativ începe să pălească după 1848 și să se impună criteriul valoric, calitativ.“ (pg. 28). Pe de altă parte, în 1861, Radu Ionescu

afirmă în „Principiile criticii“: „Critica este forma cea mai însemnată a rațiunii și dovedește libertatea intelectuală“. E o idee teribil de modernă, demnă de Erasm și Montaigne. Radu Ionescu cere criticii un „ideal, un tip intelectual, mai presus de toate lucrurile care există“. Tot el deosebește critica morală, istorică, politică, științifică, artistică de critica literară al cărei ideal ar fi frumosul: „critica examinează orice operă fără altă pasiune decît aceea a frumosului“. (Vezi G. Ivașcu, op. cit., pg. 30). Dar ce critic nu are nici o pasiune? Și ce este frumosul artistic? Clasicismul a fost singura dogmă estetică universală și de lungă durată: moartea lui definitivă ca formă canonică — va trăi mereu ca stil — a creat imposibilitatea practică a unei dogme stabile și definitive a frumosului artistic; iar dincolo de definitiv și universal, orice zvîcnire a unei generații (inevitabil jună), adică succesiunea de zvîcniri, fac din Estetică o viziune personală, o multitudine de Estetici ce pot fi admirate ca opere literare dar numai atît.

Citind această palpitantă sinteză, vastul studiu introductiv și textele ce o susțin, ai o coplesitoare impresie de contemporaneitate. Dincolo de anume expresii savuroase în curgerea vorbirii, observi că punctele de vedere esențiale au fost pronunțate în epoca despre care ni se vorbește. Alte argumente se vor încruși mai tîrziu, alte demonstrații, dar punctele de vedere primordiale s-au fixat. Iată un curs realment universal ce ne instruește cu eleganță intelectuală. Iată o carte ce ar merita mult discutată, examinată pentru bogăția ei interioară. Păcat numai: criticii noștri nu-și citesc confrății. Păcat: au uitat să discute.

și povestește prima lui întâlnire cu Eugen Lovinescu, în cenaclul Sburătorului. Cu intenție sau nu, Ion Barbu trece sub tăcere debutul în revista *Literatorul* al lui Al. Macedonski. Mărturisirile poetului, cu eroarea de mai sus, au fost folosite de G. Călinescu în realizarea portretului din *Istoria literaturii române*.

Debutul literar și-l evocă și Ionel Teodoreanu și e surprinzător să descoperi în aprecierile elogioase despre Ibrăileanu și în descrierea atmosferei din redacția *Vieții românești* ideea, în stare larvară, a cărții *Masa umbrelor*, elaborată peste două decenii. Concepția lui Rebreanu despre geneza operei de artă invită la meditație; caracterizarea revistei *Cetatea literară* de către directorul ei, Camil Petrescu, pune în lumină o latură mai puțin cunoscută a activității publicistice a romancierului.

Multe alte interviuri luate de I. Valerian lui Eugen Lovinescu, Gib I. Mihăescu, Ion Minulescu și altora se citesc cu plăcere și curiozitate. Valoroase sînt aceste convorbiri cu scriitorii și pentru mărunta, dar utilă informație literară, pentru datele biografice comunicate, inedite la data cînd ele apăreau în presă. Insemnările lui I. Valerian au și un caracter documentar, ele consemnează în esență mărturia unor generații surprinse într-un anume moment al dezvoltării istorice.

Valoare documentară deplină au textele publicate între anii 1926—1930. Amintirile redactate cu puțină vreme în urmă și incluse în volum trebuie să utilizeze cu oarecare băgare de seamă.

În articolul George Călinescu, înființarea de la Sburătorul tipărit în *Gazeta literară*, în 1965, sînt cîteva inexactități, explicabile prin distanța mare de timp ce-l desparte pe autor de evenimentele descrise. Din text reiese că scena respectivă, deși nu e datată, a avut loc pe la sfîrșitul lui decembrie 1926 (sau cel mult în prima săptămînă a anului 1927). În locuința lui Eugen Lovinescu, în prezența profesorului Ramiro Ortiz, I. Valerian face cunoștință cu G. Călinescu. Lovinescu îl prezintă pe G. Călinescu cu fraza:

„Dumnealui este domnul George Călinescu, autorul aceluia portret al meu din *Vreame*. N-am ce zice, mi-a întrecut genul“. Propozițiile sînt inexacte. În 1926, G. Călinescu nu colabora la *Vreame* și nu scrisese nimic, nici în altă parte, despre Eugen Lovinescu. Colaborarea lui la *Vreame* începe în 1930, iar portretul la care se referă Lovinescu este studiul *Masca apolinică* a lui Eugen Lovinescu, apărut în numerele 161, 162, 164, 166 și 168 din *Vreame* alia în ianuarie și februarie 1931. În *Aqua forte*, Lovinescu precizează că, din tot ce a scris Călinescu despre el, acesta este articolul care i-a plăcut mai mult.

Susceptibil de neautenticitate este și dialogul ce urmează între Ramiro Ortiz și G. Călinescu. La afirmațiile celui dintîi, cum că „domnii Călinescu și Pirvan au făcut lucruri excelente la Școala română din Roma“, G. Călinescu răspunde „moale“: „N-am făcut mare ispravă domnule profesor (...) de altfel ar fi fost și imposibil, numai cu doi oameni“. Care doi oameni? Vasile Pirvan era directorul Școlii române din Roma. Școala grupa un număr apreciabil de licențiați români, veniți pentru specializare. În ședința din 11 iunie 1925 a Adunării generale a Academiei Române, Vasile Pirvan prezenta un amănunțit raport despre activitatea instituției pe care o conducea. G. Călinescu cunoștea lucrurile și n-ar fi vorbit în acești termeni. Ședința cenaclului „Sburătorul“, descrisă de I. Valerian, nu este cea dintîi la care participă G. Călinescu, după cum lasă să se înțeleagă textul. Și arătarea inadvertențelor ar putea continua.

Selecția textelor, iarăși, nu mi se pare judicioasă făcută. I. Valerian a mai luat unor scriitori (Ion Barbu, G. Bacovia ș.a.) un al doilea interviu, peste un timp oarecare, dar pe acestea nu le-a mai introdus în volumul de față, deși G. Bacovia, ca să ne oprim la un singur exemplu, spune lucruri mai interesante a doua oară, explicînd (în *Viata literară* nr. 107, 1929) programul său poetic prin obsesia culorilor și influența simbolistilor francezi.

aspecte ale metaforei în tînăra poezie română (I)

1. de la parțial la ansamblu

Trăirea poeziei presupune în multe privințe un efort de pătrundere de la aspectul fizic al creației la aspectul ei ideal. În cazul poeziei moderne, acest efort este cu atât mai necesar, mai imperios, cu cît aspectul fizic, senzorial al poeziei: eufonia versului, rima, organizarea strofică, muzicalitatea cuvîntului etc. nu mai pot constitui, în cele mai multe cazuri, un prilej de desfătare estetică. După furtuna de luxuriant paradoxuri și învălmășiri, adusă în lirică de curentele avangardiste, poezia secolului XX pare să revină la o liniștire și limpezire de ape, în care însă cu greu mai putem recunoaște vechile albi ale lirismului. Fenomenul poate fi pus, la o primă privire, sub semnul simplificării limbajului poetic, al renunțării la rigorile lui tradiționale de organizare, pentru o cît mai mare apropiere de vorbirea comună, cotidiană, al cărei ritm se naște spontan și dispore odată cu ea. Versul liber se extinde pînă la generalizare, iar expresia poetică nu mai cîștigă prin valoarea ei de veșmînt frumos al gîndului și sentimentului. Observînd cu finețe fenomenul acesta, prezent și în poezia noastră contemporană, A. E. Baconsky l-a pus cu ani în urmă sub semnul „dispariției metaforei“¹⁾. Dar adevărată poezie modernă, cu toate

aceste simplificări în aspectul ei senzorial, nu numai că nu își divulgă cu ușurință un fond de impenetrabil, cunoscut și-n poezia clasică, ci devine mai dificilă de înțeles, mai învăluită în inefabil, în mister. Ne aflăm deci în fața unui paradox, a cărui constatare solicită o mai îndelungă luare-aminte: pe de o parte, o simplificare a exprimării poetice, pe de alta, o creștere a dificultăților receptării poeziei. Și în lirica noastră contemporană este vizibil un asemenea fenomen. Mai ales la poeții mai tineri, a căror activitate creatoare se afirmă în ultimul deceniu, el se manifestă cu mai multă putere. Iată spre exemplu, poezia „Cerbul“ de Ion Alexandru, care, după părerea noastră, ilustrează pregnant o asemenea situație: „De-atîta fugă tînărul cerb pe zăpadă obosise / Vinătorul le-oarcă, / pe urma lui cu arma să-l fîntească, / Un fapt ciudat se întimplă atunci / Se-ntoarse cerbul printre arbori nevăzut / și din spate, într-o navală crudă, / intră în vînător. / / Trecură anotimpuri multe-n șir. / Simțea în somn grav vinătorul / ca un fel de tropot / și coarne râmuroase vijiind. / Iși aminti apoi din neguri / pierduta vînătoare. / / Aduse arma și ochi în piept. / Căzînd bătrîn, cu fața spre pădure, / cu ochii stinși, un cerb / grozav văzu ieșînd / din pieptul său nebun, nestăvilît / și semănînd cu unul fraged / ce îl pierdu din raza armei de demult. / Iși trase pleoapele pe ochi / și-l împînzi pustia moarte / cum se-ntimplă“. Poezia are o desfășurare parabolică extrem de simplă, versul în sine este lipsit de strălucire, culminînd în acest sens, în final. Dar, în ciuda acestor aparențe, textul este răscolitor. Un sentiment al grandorii și al sălbăticiiei naturii, trecînd în om și întorcîndu-se potențată în sine, îl străbate de la un capăt la celălalt. Există și un sentiment al vinovăției față de frumusețea ultragiată care se răzbină, și sentimentul încheierii unui ciclu vital și începerea altuia într-o continuitate infinită. Asemenea sentimente au o dublură de idei care se multiplică difuz pe diverse pla-

¹⁾ A. E. Baconsky : *Declinul metaforei*, Gazeta Literară, nr. 24 și 25, iunie 1961.

nuri în conștiință, fără a putea fi acoperite altfel decât cu învelișul poeziei însăși, deci fără un echivalent logic total. Ne aflăm de fapt în fața unei mici capodopere a lirismului nostru, în care gândirea afectivă subiacentă a cititorului, poate circula în voie prin învelișul unei exprimări aparent simple. Spunem aparent simple, fiindcă e vorba de o simplitate înșelătoare. Povestea insolită a intrării cerbului în vînător, a creșterii și eliberării sale prin moartea vînătorului nu este nici pe departe echivalentă cu sine, ci mult mai largă; ea se bazează pe un transfer inițial de sensuri metaforice, care vizează ansamblul poeziei și care-i permite de fapt autorului să se exprime lejer, în versuri lipsite de afectare, dar salvate și de pericolul platitudinii. Între planul aparent, parabolic și cel esențial liric al poeziei se creează o tenșiune ideo-afectivă, mai greu de sesizat, dar continuu prezentă. Dacă înțelegem poezia ca o structură cu planuri multiple, stratificate, în care sunetele cuvintelor, eufonia versului și domeniul semantic formează un ansamblu unitar, trebuie să admitem că există și o dinamică a structurii poetice, că transformările de care am vorbit mai sus în ritmica și eufonia versului, în limbajul poetic, devenit mai simplu și mai firesc, au un echivalent în structura mai profundă, semantică, a opereii lirice. Acest echivalent îl dă, după părerea noastră, metafora, în înțelegerea căreia s-au realizat în practică mutații esențiale. Pe această linie, Lucian Blaga distinge alături de *metaforele plasticizante*, remarcate de poetica veche și care au rolul de a apropia noțiunile de plastică obiectelor (ut. pictura poesis), și un tip de *metafore revelatorii*, care îmbogățesc semnificația faptului la care se referă, revelându-i taine necunoscute înainte. Acestea din urmă suscită misterul cosmic al existenței umane, țin de modul intim, existențial al omului în univers „în orizontul misterului și al revelării...¹⁾

¹⁾ Lucian Blaga : *Geneza metaforei și sensul culturii*, Buc. 1937, pag. 42—44.

Tudor Vianu distinge alături de categoriile tradiționale ale metaforei (metonimie, sinecdocă, personificare etc.) și o *metaforă simbolică*, „ilimitată, fără echivalent într-un termen univoc și precis“²⁾.

Practica poetică, așa cum apare ea în lirica noastră contemporană, ne obligă însă să facem și o altă distincție în studiul metaforei, și anume, distincția între un tip de *metaforă parțială*, care se referă la transferul de sensuri de la o expresie la alta în cadrul opereii, în înțelesul cunoscut al cuvintului, și o *metaforă totală*, care vizează ansamblul unei poezii sau al unei grupări poetice mai ample, purtătoare de înțelesuri simbolice și mitice. Poezia citată a lui Ion Alexandru ni se pare că posedă prin excelență o asemenea metaforă totală, adică un transfer de sensuri la nivelul întregii structuri a lucrării. Transferul este greu de identificat cu precizie, el este difuz în cuprinsul întregii poezii. Metafora totală de care vorbim aici este și o metaforă simbolică în sensul pe care-l propune Tudor Vianu. Dar sentimentul de puritate și de măreție care pătrunde în om și se eliberează potențat odată cu moartea lui în viziunea grandioasă a pădurii, dau metaforei din această poezie un caracter revelant în sensul blagian al cuvintului³⁾. Transferul inițial însă realizat în mintea poetului și către care se îndreaptă în mod neregulat gândirea cititorului ni se pare a fi perspectiva din care s-au realizat și către care converg toate celelalte elemente ale structurii poeziei : sensul figurat al parabolei, simplitatea expresiei, caracterul sufocat al unor versuri inițiale, alteori vivacitatea lor debordantă, într-o libertate expresivă care se mulează perfect pe substanța lirică a lucrării. Un dramatism puternic, dar reținut caracterizează această poezie de un echilibru nou al ex-

²⁾ Tudor Vianu : *Despre stil și arta literară*, Buc. 1965, pag. 108.

³⁾ Cele două tipuri de metaforă — revelatorie și simbolică — au fost analizate de Blaga și Vianu în forma lor parțială.

presiei și al ideii poetice, într-un fel clasic, dar de altă natură, în care se poate recunoaște amprenta de nouitate pe care au adus-o în poezie curente de avangardă. Aici observăm libertatea versului, asociativitatea insolită, valențele estetice ale absurdului. Dar ceea ce dă unitate tuturor acestor elemente disparate într-o structură nouă mi se pare a fi tocmai transferul metaforic la nivelul întregii poezii, un transfer metaforic global, simbolic și relevant în același timp. Situația aceasta o întâlnim și la mulți alți poeți ai noștri de astăzi, mai ales la cei care se află în plină expansiune creatoare și asupra creației cărora observațiile noastre se îndreaptă cu mai multă stăruință.

La Marin Sorescu, de exemplu, simplitatea atât de cuceritoare a limbajului poetic funcționează, într-o dependență mult mai evidentă decât la Ion Alexandru, de la un transfer de sensuri fundamental la nivelul ansamblului poeziei. Poemele sale se organizează în cele mai multe cazuri, ca mici și inedite parabole în jurul unor nuclee semantice centrale, dezvoltate la rîndul lor din niște motive, devenite loc comun în câmpul culturii. Ceea ce reușește poetul este să revitalizeze asemenea motive printr-o metaforizare nouă a lor, de ordin secund sau terț. În felul acesta apar în cadrul unor poeme mici universuri hilare ca în „Somnambulul“, unde recunoaștem într-o variantă nouă, mitul biblic al creației: *„Înainte cu un instinct sigur / pe un drum imposibil / inundat pun piciorul pe un plaur, / care se scufundă. / Dar în momentul acela / Am și trecut pe plaurul următor, / Și tot așa mă ține mlaștina, / fostă mare / pe care a mers cu vîntul“*. În alte poeme aceste transfigurări devin grotești ca în „Gura racului“, alții de o neasemuită elevație spirituală ca în „Dansează“ sau „Toate acestea trebuiau să poarte un nume“.

Unul dintre poeții tineri care stăpînește bine tainele metaforei totale ni se pare a fi Gheorghe Pituț. În poezia sa „Roata“ (*Viața Românească*, nr. 6/967), întâlnim, într-o formă

succintă, o modalitate specifică, *arborescentă*, de construire a unei astfel de metafore, modalitate care acopere structura întregii poezii cu care de fapt se și contopește. Autorul ajunge, am putea spune într-un proces de meditație poetică pregenetică, la un simbol central al rostogolirii vieții în moarte. Transferul inițial care se face în această fază a creației e de la abstract la concret, de la un conținut impalpabil (viața), la o noțiune de o puternică plasticitate (roata), pe baza analogiei de rostogolire. Pînă aici, am putea obiecta că metafora nu e nouă și deci poezia nu ar fi valoroasă. Dar transferul inițial realizat în gîndirea poetului și-a însușit întregul mister al primului termen și l-a transpus asupra celui de-al doilea, pentru ca acesta să-l refacă într-o viziune nouă, personală asupra vieții și iubirii, astfel încît gîndirea afectivă a celui care citește să poată pluti de-a lungul poeziei cu o aripă în orizontul abstracțiunilor existențiale, cu cealaltă în planul unor plasticități tulburătoare: *„Iubito, noi sîntem o roată, / legați cu capetele roase / unul de talpa celui-lalt, / și un copil ne dă de-a dura / din munții universului plîngînd“*. Cine să fie acest copil trăind în mirajele fantomatice ale infinitului? Ne vine în minte expresia lui Heraclit: *„Timpul este un copil care se joacă, domnia lui, domnia unui copil“*... Dar de ce plîngînd? Aici nu putem găsi o explicație decât de ordinul inefabilului artistic, a sentimentului dragostei de viață care inundă spațiile universale. Misterul etern al dragostei își găsește în continuare o imagine nouă, dar firească, izvorînd din același transfer inițial: *„Un ax de întuneric trăiește între noi / și ne susține rostogolul“*. Apoi motivul trecerii în timp se brodează pe ideea tendințelor diferite pe care natura le-a pus în sufletul bărbatului și al femeii, trecerea lor prin viață purtînd cu sine ceva din misterul acestor năzuințe: *„Se prind în fugă sate, / cetăți nemuritoare / pe jumătatea roții / care-a crescut din mine, / iar moli-ciunea firii / se-adaugă brusc pe partea / roții care te consumă...“* Poezia se încheie într-o dublă tri-

mitere în planul sugestiei : pe de o parte, setea de viață și anxietatea în fața morții, pe de alta, constatarea lucidă a inevitabilului : „*Abia te mai aud cum ceri învinsă / repaos nemișcării, / dar cine să oprească / din drumul ei o roată ?*“ Dezvoltându-se arborescent dintr-un trunchi central (un simbol cheie), printr-un fenomen complex de gândire analogică, sensurile multiple ale textului se reconstituie pe un plan superior, acela al stării poetice generale.

Ceea ce am întâlnit, în legătură cu modalitatea metaforei, în poezia lui Gh. Pituț într-un aspect oarecum miniatural, regăsim la Ion Gheorghe într-o formă gigantizată. Multe dintre poemele sale răspindite prin reviste sau apărute în volume („*Carriatida*“, „*Scrisori esențiale*“), se realizează prin dezvoltarea unei metafore centrale cu caracter simbolic care se poate reconstitui cu mai multă sau mai puțină ușurință în mintea cititorului din parcurgerea unor mari serii asociative realizate pe principiul contiguității, după care percepția sau reprezentarea unui obiect sau fenomen determină amintirea altor și altor obiecte sau fenomene apropiate, care participă la constituirea unui simbol de amploare. Ne-am oprit cu stăruință în acest sens asupra poemului „*Împotriviți-vă ierbi!*“ (Lucafașul, nr. 13/1965), unde apare simbolul „*lup-tei orașelor cu veșnica iarbă*“, al civilizației amenințată în temeiurile ei, și prin aceasta crescând dramatic într-o luptă continuă împotriva stihiei naturii, a junglei cotropitoare. Poemul se realizează prin aglomerarea de detalii și aspecte ale civilizației și ale naturii care se cheamă unele pe altele, în două și-uri paralele, și se dezvoltă, augmentând de fapt opoziția inițială : „*vine iarba — se-apropie orașele*“, pentru a culmina cu viziunea nocturnă, grandioasă a Sfinxului, ca simbol al perenității omenești, amenințată în temeiurile ei de veșnicie : „*Azi noapte — am vorbit cu Sfinxul Egiptului / Singurul care nu se teme de iarbă, / Dar atunci când am vrut să-l aduc înspre mîl, / Unde iarba vine-n continuu pe lume, / a sărit să mă muște de mîini și de gură*“.

Tendința de care vorbea A. E. Baconsky cu ani în urmă, de denu-dare a limbajului poetic, a continuat să se accentueze ca tendință în poezia românească din ultimul deceniu. O întâlnim la mulți alți poeți, în afară de cei discutați mai sus. Aceasta nu a dus însă la dispariția metaforei, cum preconiza autorul, ci la o schimbare a modalității ei, de la parțial la global, schimbare care dă posibilitatea redistribuirii tuturor celorlalte elemente ale limbajului poetic într-o altă perspectivă structurală. Se pare că putem deja detecta cu oarecare precizie o seamă de elemente ale unei noi structuri poetice, pe baza experienței proprii noastre poezii. Astfel, Șt. Aug. Doinaș vorbește despre metaforă... „*ca principiu organizator lăuntric*“ al poeziei, (G. lit. joi, 8 Dec. 1961), Ovidiu Drimba despre o „*poematizare a poeziei*“,... „*realizarea unei poezii ca pură metaforă*“ (*Lupta de clasă* nr. 3/1967, p. 87), M. Petroveanu despre o „*distrugere a limbajului pentru o refacere a lui cu alte mijloace*“ (V. R. nr. 7/1967, pg. 151). O simplificare a veșmîntului poetic, cum este aceea pusă de noi sub semnul metaforei totale, începuse să se observe în poezia românească încă din perioada dintre cele două războaie mondiale, ca o expresie clară a unor schimbări mai adânci produse în concepția despre poezie și în practica ei. Astfel în „*Manifestul activist către tinerime*“ (1924), revista „*Contemporanul*“ condusă de Ion Vinea făcea elogiul simplificării procedeelelor artistice, pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, inclusiv olăria și țesăturile românești). Criticul Vladimir Streinu observa în 1938, fenomenul simplificării treptate a procedeelelor artistice în evoluția poeziei lui Lucian Blaga, de la „*Poemele luminii*“ și „*Pașii profetului*“ la ciclurile următoare : „*Tehnica din „Marea trecere” și „Lauda somnului”, este și ea o concluzie a privirii globale primitive. ... lucrurile își pierd independența prin care oarecum se individualizează și evocarea lor din analitică, particularistă și enumerativă, devine legendară, înălțîndu-se pe un plan propriu... Basmul, deși figurativ în*

general, se exprimă direct și exclusiv prin cel de-al doilea termen al comparației. Basmul pornește în expresie de la o transfigurație dată și succesiunea imaginilor are înfățișări simple și aer de realități. Stilul acesta, în care ficțiunea se suprapune materialului acoperindu-l, se organizează în construcții alegorice de mit¹⁾. Tehnica poetică remarcată de Vladimir Streinu sub numele de „basm“ (de fapt, alt nume dat parabolei metaforice), se dovedește astăzi deosebit de fecundă în lărgirea și adîncirea viziunii lirice a lumii în poezia noastră contemporană.

II. reorganizarea formei

Privit din unghiul de vedere al cercetărilor structuraliste dezvoltate sub influența matematicii, tipul de metaforă despre care vorbim ar putea fi încadrat printre abaterile de la norma limbajului comun de tip global. Aceasta poate permite renunțarea la toate celelalte tipuri de abateri de la normă la diverse nivele (morfologic, sintactic, lexical), așa cum observă în poezia lui Jacques Prevert și Bacovia, unul dintre cercetătorii noștri cei mai avizați în domeniul poeziei matematice¹⁾. Credem însă că nu este vorba de o renunțare la celelalte funcții stilistice ale limbajului poetic în prezența metaforei totale, ci mai curînd de o redistribuire, de o folosire a lor mai lejeră, mai puțin ostentativă, mai economică în raport cu sensurile adînci ale operei. Lucrul acesta poate fi observat și în poezia noastră contemporană. În asemenea condiții, poeții folosesc mult mai liber cuvîntul comun, expresia cotidiană, fără teama de a cădea în platitudinea, fiind mereu în stăpînirea curentului misterios, subteran, pe care-l vehiculează nucleul metaforic central. În același

¹⁾ Vladimir Streinu : *Pagini de critică literară*, Edit. Fundațiilor, Buc. 1938, pag. 57—58.

¹⁾ S. Marcus : *Preliminarii ale poeziei matematice*, V. Rom, nr. 9/1967, pag. 144—145.

timp, în desfășurarea fără ostentație a limbajului, pot apare deodată niște sclipiri lingvistice, încercate de puteri sugestive, care au un spațiu liber suficient în jurul lor pentru a putea fi percepute și a contribui prin aceasta la reliefaarea sensului central. Metafora parțială „neasezarea pe veci a materiei“, are în poemele lui Ion Gheorghe despre ocean un aer evident de noutate lingvistică, dar ea participă la realizarea unei viziuni metaforice globale mult mai complexe, mai cuprinzătoare. De asemenea metafora „sub bătaia luceafărului“, din poezia „Portarul“ de Ion Alexandru, se reliefează cu o forță excepțională din contextul în care se află, participînd la realizarea unor suprasensuri de ansamblu. În cadrul redistribuirii mijloacelor de expresie pe care o presupune metafora totală se realizează o dinamică mai vie a limbajului poetic, o deplasare mai mare a accentului expresiv către substantiv și verb. Are tot odată loc și eliberarea adjectivului din funcțiile sale tradiționale de epitet ornamental.

Substantivul își dezvăluie, în cadrul unei metaforizări de ansamblu a poeziei, puterile sale de granit la temelia limbajului expresiv, iar verbul marile sale valențe dinamice. Ambele categorii esențiale ale limbii se reliefează mai bine în spațiul versului liber de îngrădirile vechii metrici poetice. Deplasarea de accent expresiv către substantiv și verb în poezia modernă, nu e străină de anumite modificări mai recente de viziune din artele plastice, unde accentul nu se mai pune pe culoare ci pe înțelesul mai ascuns al volumelor, al obiectelor. O asemenea legătură osmotică în evoluția artelor trebuie presupusă, ea poate fi uneori într-un mod cert identificată. Astfel într-un interesant „Poem al ochilor“ de Grigore Hagiu, scris probabil sub influența celebrei picturi a lui Țuculescu, substantivul, singur, prin reluări succesive, fără nici-un fel de determinare adjectivale, se dovedește capabil să recreeze imaginea ochilor care inundă universul : „Sint ochi in ierburi, și sint ochi in ape/ sint ochi in pietre și sint ochi in ar-

*bōri/ sînt ochi în miezul globului
și-n soare/ și aerul e-nvirtoșat cu
ochi și stelele sînt ochi/ și între ei
privirea mea apune și răsare“.*

Apoi accentul expresiv al imaginii este deplasat către verb, pentru a sublinia efectul viziunii ochilor care fixează de pretutindeni: „*Sînt ochi arzînd unul dintr-altui/ imaginile li se-amestecă, li se-nîntre-taie/ și trupul meu cutremurîndu-l/ îl sapă, îl dislocă, îl asvirî în aer/ lăsîndu-mă doar ochi, numai privire“... În procesul de înnoire a structurii au loc o seamă de schimbări și în sintaxa poetică: anumite dislocări în topica obișnuită a cuvintelor, anumite corelări insolite ale verbului cu substantivul și cu alte cuvinte, uneori o desfășurare bolovănoasă, necizelată a frazei: „*Mă dor pe mine însumi cu riuri,/ cu pietre, cu o dîngă de mare,/ atît cît să-mi fie toate un pat/ totdeauna neîncăpător gîndului meu/ în veșnică creștere“ (Nichita Stănescu — „Dreptul la timp“).**

Deși versul liber are o istorie mult mai veche, după cum ne-o demonstrează Vl. Streinu („Versificația modernă“, Buc. 1966), extinderea lui și dreptul la cetățenie estetică se pare că sînt legate într-un mod profund de prezența aceluși tip de metaforă globală care ne-a scos în lumină inutilitatea atîtor accesorii poetice. Numai pe baza metaforei care acoperă ansamblul operei poetice, putem judeca valoarea versului liber, dacă el exprimă o necesitate reală, internă a creației sau este o mixtură de prozaism plat. Datorită metaforei totale, limbajul poetic se poate situa prin versul liber într-un spațiu genetic mult mai apropiat de laboratorul ideo-afectiv, adaptîndu-se mai elastic la cerințele ritmului interior, ale impulsului ritmic, care eliberează progresiv starea demiurgică, influențînd alegerea spontană a cuvintelor purtătoare de elan, a structurii sintactice, și prin urmare a întregii arhitecturi a poeziei. Ce mai rămîne valabil, în aceste condiții, din vechile norme ale versificației? Doar ritmul, semn caracteristic al poeziei dintotdeauna, ca artă a succesiunii (Lessing). Dar acesta conceput într-un fel nou, eli-

berat de vechile îngrădiri exterioare și canoane ale alcătuirii strofice. Ritmul se mulează astfel mai bine pe fondul viziunii poetice și o traduce în organizarea limbajului.

Metafora, în înțelesul de supra-sens al ansamblului poetic, împreună cu ritmul interior, constituie cele două elemente modelatoare centrale ale poeziei, principiile organizatoare după care materiale diverse, eterogene, cîștigă împreună o formă și un înțeles. Privită din unghiul de vedere al structurii finite, metafora totală ne apare ca o riguroasă organizare ritmică a întregului material lingvistic al operei în jurul unor cuvinte-temă, cele mai frecvente, în cuprinsul lucrării, acelea care configurează în jurul lor adevărate cîmpuri semantice, ansambluri de termeni înrudiți ca înțeles pe baza analogiei. O asemenea situație întîlnim în poezia „Păianjenii“ de Ion Alexandru. Structura este aici derivată în întregime dintr-o figură fundamentală: „*Vorbim despre păianjeni, iubito, acum/ cînd își lansează ei plasele pe drumuri/ și-nîntre copaci — invizibile lassouri puternice,/ spițe stelare — acolo sus; în cer stelele/ sînt fără-ndoială, păianjenii universului.../ Pinzele lor captează duhul pruncilor morți pe pămînt“... Cuvîntul-cheie, „păianjenii“, își are ramificațiile semantice răspîndite peste tot în cuprinsul lucrării, toate celelalte cuvinte năzuind să-i potenteze valoarea, să-i lumineze sensurile simbolice. Se obține astfel o extraordinară coerență și mobilitate a cuvintelor, un fel de legitate și precizie astronomică, într-o constelație de sensuri. Sistemul metaforei totale înglobează elemente tehnice diverse, chiar și pe cele condamnate ca artificiale, învechite, într-o nouă sinteză. Condiția este ca toate acestea să participe la realizarea unui ansamblu coerent. Astfel, în poemele lui Marin Sorescu găsim înglobate adjectivale deteriorate stilistic de uzanță, dar care-și refac valoarea în unghiul nou al viziunii globale: „*Prea frumoase și iubitoare Ane,/ Mă iertați că nu v-am mai zidit de vii, / am avut mai multă încredere/ în cărămizi.“ („Meșterul Manole“). La Nichita Stănescu în-**

tilnim adeseori, în volumul „Oul și sfera“, preocupări de ordin metafizic, privind ascensiunea spre zonele cristaline ale artei, transpuse într-un fals aer de romanță („În col de curți imaginare“, „Cintec“, „Alt cintec“ etc.). Metafora permite astfel menținerea creatorului pe culmile spiritului, fără a cădea în epigonism, ea poate readuce și îngloba într-o formă nouă și accesibilă rezultatele cele mai rafinate ale dezvoltării culturii, folosindu-le nestinjenit ca material de construcție, lăsând tradiția să fie doar înțezărită, remodelând-o în ceva opus epigonului, reducând tehnica versului din hipertrofiată cum era, la un rol discret prin excelență, făcând să dispară toate artificiile rimei, măsurii, figurației tradiționale. Se realizează astfel un efect de simplitate care este departe de simplism, o simplitate inaripată cerebral și afectiv de conținutul metaforei.

III. sensul istoric al sintezei metaforice

În perspectiva unor asemenea schimbări în structura operei poetice, metafora totală introduce odată cu sine și alte criterii de evaluare și judecare estetică. Cu aceasta trebuie să încercăm însă o străpungere în zonele istorice și filozofice ale problemei, căci după cum observă cercetătorii americani René Wellek și Austin Warren — într-o lucrare cu un vast orizont teoretic, prefată și adnotată competent în limba română de către tânărul critic literar Sorin Alexandrescu — metafora, și odată cu ea întreaga serie semantică a structurii (imaginea, simbolul, mitul), — „reprezintă convergența a două aspecte, ambele importante pentru teoria poeziei: unul este particularitatea senzorială, sau universul senzorial și estetic, care leagă poezia de muzică și pictură și o deosebește de filozofie și de știință, celălalt este „limbajul figurat“, exprimarea indirectă, care face posibilă traducerea poeziei în alte tipuri de limbaj“¹). Metafora

realizează deci o dublă trimitere: către planul senzorial al operei, dar și către sensurile ei filozofice, cuprinzătoare de viață, către ceea ce numim Weltanschauung. Există, fără îndoială, niște legi interne în baza cărora putem urmări un anumit fir al evoluției metaforei, schimbările pe care acestea le-au determinat și continuă să le determine în interiorul ei. Dintre multiplele funcții pe care le are poezia, funcția de cunoaștere ni se pare a fi aceea care a dus la schimbările de structură despre care am luat cunoștință. După cum afirmă Tudor Vianu, metafora este „unul dintre cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc“²). Dacă analizăm metafora chiar în forma ei cea mai simplă, ca transfer de sensuri de la un cuvânt la altul, observăm că între cei doi termeni se produce un fenomen de sinteză lingvistică, atât la nivelul semantic, cât și la nivelul material, sonor al expresiei. Unul din termeni preia asupra sa întreaga povară de sensuri a celuilalt, dar în același timp îl și elimină din exprimare, făcându-l inutil. În acest caz cuvântul rămas devine mai dens, mai puternic, mai încărcat de materialitate vitală, de mișcare. „*Seceta a ucis orice boare de vînt./ Soarele s-a topit și a curs pe pămînt*“ (N. Labiș „Moartea căprioarei“). Verbele au aici în spațiile lor termenul de comparat, ale cărui valențe de reprezentare au trecut în întregime și parcă mai mult, potențate, asupra substantivelor care le însoțesc. Analogia lucrează în cuprinsul operei poetice ca un fenomen de concentrare continuă a limbajului, dîndu-i acestuia nota specifică, de sinteză. Prin metaforă, poezia își dezvăluie adevăratul ei sens ca artă a sintezelor. Este firesc, logic, ca într-o evoluție istorică, sinteza metaforică să tindă către acoperirea unor arii cît mai largi ale operei, sfărîmînd tiparele care la un moment dat frînau po-

¹ R. Wellek — A. Warren : *Teoria literaturii*, Buc. 1967, pag. 245.

² Tudor Vianu : *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Buc. 1957, pag. 93.

sibilitățile de cuprindere, libertatea și inițiativa creatorului. Mișcarea imaginației este într-un mod subtil și profund legată de ceea ce putem numi spiritul veacului, ritmul lui, ea devine în mod necesar mai rapidă și mai eliptică în raport cu puterea de cuprindere omenească, de cunoaștere. Fiind o expresie superioară a inteligenței umane, metafora trebuie privită ca un proces progresiv, a cărui dezvoltare reflectă în mod cert anumite schimbări în viziunea de adâncire a cunoașterii lumii, adâncire care necesită anumite renunțări la accesorii în procesul de prelucrare estetică a datelor ultime ale fenomenului cognitiv. Iată probleme tulburătoare care ni se par că pot deschide puncte luminoase în istoria esteticii. Sensul concentrării metaforei, evoluția ei de la parțial la total, de la veșmintele bogate la sensurile mai profunde ale structurii poetice, a trecut în mod necesar printr-o epocă de criză a conștiinței literare și de neîncredere în posibilitățile limbajului, corespunzătoare istoric momentului avangardist. Rădăcinile dinamizării limbajului, a înnoirilor lui, despre care am vorbit, trebuie căutate, în mare măsură, în lupta dusă de reprezentanții avangardei literare împotriva convențiilor învechite, împotriva inerțiilor gustului artistic. Două foarte interesante studii cu privire la avangarda literară scrise de către Matei Călinescu (Contemporanul, 1 dec. 1967, Viața românească, nr. 11/1967), aduc o contribuție importantă la înțelegerea lucidă, critică, a unui fenomen istoric în literatura noastră nouă, multă vreme ignorat, pe de o parte, pe de alta mitizat (în ambele sensuri, nu spre folosul poeziei). Matei Călinescu scoate în relief faptul că toate curente care s-au manifestat în literatura mondială a primei jumătăți a secolului XX, de la futurism și dadaism pînă la suprarealism, curente care au avut și-n literatura noastră un viu răsădit, au ca trăsătură caracteristică esențială ideea de negație antiacademică. „Esența avangardei o constituie negația, polemica, revolta, vocea ei este prin excelență distruc-

tivă, ireductibil iconoclastă”. Lupta avangardei literare s-a dus în special împotriva vechilor structuri care îngreădeau gândirea artistică, o făceau să se mențină la imitarea mimetic-parazitara a unor modalități învechite, care nu mai corespundeau spiritului veacului, dinamicii interne a cunoașterii artistice. Dar avangardiștii, prin cultul exacerbant al polemicii negatoare, al noutății cu orice preț, prin blazarea filozofică și neîncrederea în valori și în limbaj, nu puteau pune ceva nou în locul structurilor compromise, decît prin abateri de la propriul lor program estetic. Nu e întimplător faptul că marile personalități în domeniul poeziei secolului nostru: Maiakovski, Apollinaire, Ungaretti, Eluard și alții, s-au îndreptat, — trecînd prin școala avangardismului, dar îndepărtîndu-se simțitor de ea, — către afirmarea unor valori proprii, constituite în haina artistică a unor structuri înnoite. Ceea ce au luat din avangardism este conștiința spargerii vechilor tipare, eliberarea verbului și dinamizarea lui. Înseamnă că avem de a face cu un fenomen istoric necesar, dar care trebuie el însuși depășit, nu printr-o noutate în sine, ci printr-o aderență dintr-un unghi de privire nou la valori constituite, la ideea de tradiție, de norme și organizare artistică. Acest lucru s-a și făcut, mai mult sau mai puțin spontan, chiar în sinul curentului avangardist. Ideea imitării artei primitive, mai simplă, mai apropiată de simbolică esențialului, a constituit un prim pas, poate cel mai important, către organizarea noilor structuri artistice în ansamblul artei moderne. Un alt factor puternic care a dat o mișcare constructivă spiritului inovator în artă au fost tradițiile naționale. În acest sens, Apollinaire observă în „L'esprit nouveau et les poètes”, că spiritul nou în artă își pierde rațiunea de a fi cînd nu se fixează pe solul artei tradiționale, într-un cuvînt firele diriguitoare, invizibile ale stilului și particularităților naționale. Un exemplu strălucit de asimilare a inovației, îl oferă puternica dezvoltare a poeziei românești dintre cele două

războaie mondiale. Tendințelor centripete de înnoire fără măsură li s-au opus aici tendințe centripete puternice, de ancorare și fixare în tradiție. Aceste tendințe s-au manifestat chiar și în sinul avangardei. Astfel constructivismul de la revista „Contemporanul“, reprezentat de Marcel Iancu în pictură și de Ion Vinea în poezie, la programul căruia au aderat mulți alți scriitori și artiști, căuta încă din deceniul al 3-lea o sinteză modernă în artă pe linia îmbinării unor procedee simple de expresie, inspirate din motivele noastre populare, cu spiritul, ritmul și stilul ce decurg din activitatea industrială.

Ceea ce interesează într-un grad și mai înalt în această privință este dinamica evoluției celor mai de seamă poeți ai noștri între cele două mari curente care au traversat literatura română a vremii: modernismul și tradiționalismul. Mulți dintre aceștia au început prin a-și potrivi instrumentele de lucru la diapazonul unor mișcări poetice înnoitoare precum simbolismul (Ion Pillat, A. Maniu), parnasianismul (Ion Barbu), expresionismul (Lucian Blaga), ca să-și urmeze apoi drumul artistic spre o adâncire continuă pe firul tradiției. Alți poeți au oscilat permanent între cele două extreme, asimilând din atmosfera literară ceea ce era corespunzător propriei lor personalități (Arghezi, Bacovia, Al. Philippide). Privită din unghiul de vedere al dezvoltării expresivității, poezia românească dintre cele două războaie mondiale ne apare ca un uriaș atelier al lui Hephaistos în care titanii se aud bătând cu ciocanele metalele marelui scut. Un studiu remarcabil, dar mai puțin cunoscut, „Anarhismul poetic“ (Buc. 1932), semnat de Emilian Constantinescu, ne dezvăluie cu putere această situație. În asemenea condiții, încă din acea perioadă se puneau în poezia noastră premisele unei orientări poetice de sinteză, care detașându-se de retorism, de muzicalitatea simbolistă exterioară, de stilizările excesive, tindea către constituirea unei noi structuri artistice, în care simplitatea expresiei, apropiată de proză, să fie compensată

de caracterul atotcuprinzător al metaforei. Mobilul mai adinc care a stat la baza acestei înnoiri a structurii artistice, sentimentul de cunoaștere, se poate observa în faustianismul poeziei argheziene, beția de abstracțiuni la Ion Barbu, pasiunea pentru idei la Camil Petrescu, frenezia spiritului blagian. Mai ales la Camil Petrescu și Lucian Blaga are loc o eliberare completă a versului, o cerebralizare a lui, elementul intelectual al poeziei substituindu-se elementului emoțional, devenind preponderent.

În detașarea de retorism, de muzicalitatea exterioară, intuia Eugen Lovinescu în „Poezia nouă“, premisele unei arte viitoare: o artă de notație obiectivă, directă, cu un peisaj exterior (ceea ce am constatat în cadrul poeziei noastre contemporane sub numele de parabolă metaforică), o disimetrie sistematică, un prozaimism voit, bazat pe înlăturarea voluntară a figurativității poetice tradiționale. Criticul vorbește despre elementele unei poezii orientate esențial către cunoașterea poetică a lumii, devenită mai mult o problemă de sensibilizare decît de sensibilitate... „Progresul omenirii se dezvoltă dincoace de problema lucrului în sine. În aceste cadre mărginite se desăvîrșește nu numai curba științei ci și a literaturii. Insuficiența actuală a lirismului ar putea fi privită și prin prisma acestei ascensiuni generale a spiritului uman spre obiect, — a acestui proces de relativă pozitivare. Expresia emoției prin elemente materiale, prin notații exterioare ar putea fi un fenomen în strînsă legătură cu exodul sufletului spre cucerirea universului, iar în ordinea literară spre obiectivare“¹⁾.

După o perioadă de relativă stagnare, în mare măsură cauzată de îngustarea ideii de tradiție, poezia noastră nouă a reluat firul unei evoluții plene, dezvoltînd în alte condiții virtualitățile ei anterioare. În elementele centrale, de direcționare a unei evoluții, sincronizînd

¹⁾ Eugen Lovinescu : *Critice*, vol. IX, pag. 189—190.

du-se într-un fel specific cu lirica mondială, lirica noastră ne apare animată de un puternic sentiment al cunoașterii. Nu e vorba numai de o încercare de punere în concordanță cu progresele uriașe ale științei, ci de ceva mult mai general, de un sentiment acut, torturant al lucidității și responsabilității umane în fața vieții. Opera care a dat în ultima vreme măsura cea mai înaltă a acestui sentiment este ciclul celor „11 elegii“ de Nichita Stănescu, o construcție lirică amplă unde se realizează o sincronizare riguroasă a părților — fiecare concepută ca o metaforă globală în cadrul unui ansamblu poetic arhitectural, în așa fel încît lumina semantică a fiecărei elegii să conveargă spre același focar. Avem astfel în față o metaforă în lanț, expresie a luptei pentru creație într-un nou destin creator al omului. Zborul dedalic, adus cu măiestrie de poet la limitele moderne ale cunoașterii și realizînd de la aceste limite o luptă gigantică cu ceea ce nu este cunoscut, luptă proprie creației, pentru a ancora apoi epuizat în solul generos al devenirii eterne, dau metaforei o expresie artistică dintre cele mai viguroase și rotunjite din cîte cunoaște literatura noastră contemporană. Succesiunea elegiilor punctează dramele obiectivării spiritului creator în operă, de la o existență virtuală aspațială (Elegia I.), trecînd prin drama caracterului, a juvenilității creatoare, a interiorizării, a deznădejzii, a izbucnirii plene în cunoaștere, a zborului în abstracțiune,

pentru ca, în urma unei deznădăjduite plîngeri după inefabilul existenței (poate cea mai pură și elevată din cîte cunoaștem!), spiritul să se contopească cu destinul în simbolul săminței, cel mai cuprinzător și mai generos, care dă tuturor oamenilor o menire; participarea la ideea de creație și de perpetuare. Cunoașterea și creația formează în concepția autorului două serii ale organizării umane a lumii, care se suprapun și se contopesc: „*Intind o mîină, care-n loc de degete/ are cinci mîini./ care-n loc de degete/ au cinci mîini, care/ în loc de degete/ au cinci mîini.../ Totul pentru a îmbrățișa,/ amănunțit, totul,/ pentru a pipăi nenăscutele privești/ și a le zgîria/ pînă la sînge/ cu o prezență...*“ Muzicalitatea versului, ridicată de simboțiști la rangul suprem („de la musique avant toute chose“), suferă în poemul lui N. Stănescu și în general în poezia contemporană, o gravă amputare. Mai bine zis e vorba de o mutație esențială, muzicalitatea trece de la expresie la structură. Alternanța elegiilor este o alternanță simfonică de planuri ideale. În ciuda expresiei nude, o muzică sublimă a ideilor ne urmărește pretutindeni, greu de surprins dacă poemul nu e pus în adevăratele sale coordonate filozofice și ale mutațiilor săvîrșite de lărgirea sferei metaforei în structura poeziei românești contemporane. Dar, despre aceste probleme, ne propunem să realizăm o analiză mai cuprinzătoare, cu altă ocazie.

agonia vechii filozofii rurale

Intrarea într-un anumit stadiu de dezvoltare a unei societăți se realizează printr-o serie de mutații mai mult sau mai puțin manifeste care, fără să-i schimbe nimic din esență, constituie „mărci de recunoaștere” ale acesteia, îi definesc vârsta și personalitatea iar faptul că atribuțiile proprii unei epoci sociale pot fi recunoscute (desigur, în virtutea relației dialectice între faptul real și cel artistic) în producțiile artistice ale epocii respective, nu este un lucru nou.

„Vârsta dificilă” nu scapă tendințelor care-i sînt caracteristice: este capabilă de acte și transformări mărețe dar și de grave erori, este iconoclastă dar și creatoare de idoli, în situații alege excepționalul cu semnul plus dar și cu minus, pe scurt este vârsta extremelor. Dirijarea și transformarea concretă a unora din aceste tendințe, care în stadiul incipient coexistă, urmează a fi făcută de forța socială conducătoare. La noi socialismul s-a cristalizat în urma unei treceri rapide prin pubertate, relevînd în ultimă instanță, capacitatea excepțională de depășire a unor etape critice, capacitate de depășire proprie numai socialismului. Mutațiile amintite urmează în acest caz o linie firească și dialectică: impulsivitatea și febrilitatea fac loc stabilității și calmului creator, entuziasmul zgomotos devine constructiv și lucid, în general climatul creat este deschis înțelegerii.

Identificarea în literatură a atribuțiilor proprii unei anumite vârste sociale este mai ușor sesizabilă în

operele literare a căror tematică o constituie prefacerile sociale din România contemporană, influența acestora făcîndu-se simțită asupra modului de abordare a situațiilor, a unghiului de vedere asupra eroilor și perspectivei cărții.

Pînă nu demult a fost vehiculată în literatura noastră o anumită schemă: contextul social în care acționau eroii, grupați în alb și negru oferea situații excepționale, rezolvate, în ultimă instanță, de gruparea pozitivă a cărei căpetenie, structurată ideal sau aproape, își confirma „practic” structura obținînd în final o aură oarecum rocambollescă. Altă schemă ne punea în fața unui erou care trebuia cîștiga pentru o anumită cauză. În cursul unor conflicte hotărîtoare pentru acesta, se operau în personalitatea sa într-un timp relativ scurt, metamorfoze esențiale și definitive. Ar mai fi de adăugat grandilocvența marilor ocazii și perspectiva intens azurie și s-ar realiza o imagine a acestei literaturi a pubertății, care a cunoscut unele reușite. Acestei literaturi, în ansamblu, îi revine meritul incontestabil de a fi realizat imaginea eroică a epopeii revoluției noastre și pentru aceasta istoria literaturii îi rămîne îndatorată.

Momentul a fost însă depășit, maturitatea socialismului este o realitate ale cărei efecte în literatură sînt operante. Credem că volumul al doilea din „Moromeții” lui Marin Preda constituie un exemplu probant. Acum, după apariție, se constată acreditarea unei oarecari rezerve, la cițiva, în legătură cu unitatea celor două volume. Constituie acestea o operă unitară? Noi considerăm că da. În acest sens finalul volumului întii este simptomatic: clanul Moromete începe să se destrame prin fuga celor trei fii la București. Este prima înfrîngere pe care o suferă bătrînul, însă în același timp începutul unei drame pe măsura protagonistului, fuga fiilor nefiind, în definitiv, pentru Moromete, decît un incident familial cu oarecari consecințe economice, destul de puțin pentru o adevărată înfrîngere. E drept, din

acel volum a ieșit personalitatea cuceritoare care este Ilie Moromete, dar el, *acolo*, nu este decît Sisif între oameni, înțelept, prudent și zeflemist față de zei.

„Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfîrșea“ nu înseamnă sfîrșitul cărții, ci destrămarea unei iluzii generate de un joc perfid al aparențelor. Moromete greșise, dar odată sezisată greșeala, printr-un efort al acelei „gîndiri necrutătoare care duce înțelegerea pînă la capăt și arde pînă la os credința în pacea și armonia lumii“ el intuiește adevărata față a lucrurilor, lumea ostilă și nedreaptă care amenința să-l strivească și execută un act comprehensiv (Tugurlan, acest Moromete în ipostaza de neimproprietărit o înțelesese mai demult): „...întunericul nu putea fi fără fund (...) Acum știa ce avea de făcut, trebuia să pătrundă prin el. Va arunca așadar de aci înainte întrebarea fără odihnă, mereu, atîta timp cît va trăi. Și va trebui să facă acest lucru cu tot mai multă tărie, cu toată puterea sa“.

Nu se anunță prin aceasta marea aventură a cunoașterii ce-i este destinată vieții lui Ilie Moromete? Căci volumul al doilea nu este decît replica, bine proporționată, ce i se va servi fabulosului personaj descins din primul volum, iar universul pe care-l va cutreiera întrebarea sa va fi fixat temporal într-o etapă istorică dificilă. E vorba de anii de început ai constituirii socialismului la noi, cînd la sate funcționa regimul cotelor și aveau loc primele încercări de colectivizare. O perioadă în plină metamorfoză, informă deocamdată, în care o anumită lipsă de experiență și conservatorismul unor pături rurale, conjugate cu o politică aflată sub zodia cultului personalității, au dus la efecte nefericite atunci, pe care le cunoaștem și le recunoaștem. A fost sinusul tragic al unei ascendențe sociale, așa cum de altfel s-a și observat.

Lava, atunci incandescentă, deci dificil sau chiar periculos de studiat, s-a solidificat acum oferind condiții prielnice unei analize. Ceea

ce și face Marin Preda. Universul pe care ni-l oferă este prin urmare redimensionat, mai precis adus la dimensiunile sale reale (considerăm că în aceasta constă maturitatea cărții și a autorului).

Atmosfera de derută generală în care se găsește satul, mult amplificată în timpul campaniei de recoltare, nu poate fi stăpînită nici de primul secretar Ghimpețeanu, cu gîndirea sa neesențială și dogmatică, nici de Nicolae, mezinul casei Moromete, devenit activist de partid (destinul acestuia ocupă o situație privilegiată în volum iar simpatia autorului pentru el e manifestă), care în afara fermității convingerilor, — la fel de căpăținos ca și înainte —, nu are nimic bine conturat. În fața inițiativelor decisive se dovedește nepregătit. Înțelegerea sa este încă în stadiu fermentativ dar „revelațiile“ care o însoțesc sînt o dovadă că pînă la clarificare nu mai are mult.

Conducătorii satului, Isosică, Plotoagă etc., sînt niște pescuitori în ape tulburi. La început au fost „unelte“ în mina chiaburului Aristide, dar după dispariția acestuia „lucrează independent“. Există un personaj, Vasile al Moașei, din Cotocești, cu condiții de erou pozitiv. Intransigența dovedită la început (cunoaște cîteva din dedesubturile ascensiunii grupului Isosică și amenințată să le dea în vileag), se înmoaie și degenerază în compromis la o propunere rentabilă. O singură conștiință mai consecventă dar cu „mîntea grasă“, Adam Fîntînă, cel care bea spirt medicinal cu convingerea că „medicinal“ înseamnă prescrib de medici, se dovedește prea naivă pînă la urmă și se pierde în torentul egalizator.

Participarea satului la adîncul proces e evidentă. Trebuie observat însă că Marin Preda îl consideră, și nu fără dreptate, ca pe ceva *nucleic* în care s-au adăpostit toate forțele conservatoare ale unei străvechi istorii, devenite un mod obișnuit de rezistență în fața seismelor sociale pe care le-a cunoscut satul de-a-lungul veacurilor. Este vorba de manifestarea exterioară, refulată

însă, născută în anumite condiții sociale perpetuate în timp, a dorinței de supraviețuire a țăranului, în fața căreia orice schimbări sînt privilegiate dacă nu cu neîncredere, cel puțin cu rezervă. Oamenii reacționează, prin urmare, așa cum au învățat, se orientează potrivit intereselor lor apropiate, dar vitale, ascund griul destinat cotelor, diminuează stogurile pe arie, se mențin la distanță de febra politică, etc. Asupra acestui angrenaj de interese bine consolidat, care este satul, forțele novatoare acționează deocamdată din exterior, travaliu dificil, al cărui efect, pînă la localizarea în interior a acțiunii acestor forțe, este greu de observat, căci se produce ca atare.

După cum se vede, Marin Preda demitizează tot ce a creat o literatură anterioară pe această temă. Totul este readus la coordonate firești, omenești (singurul lucru stabil și pur în acest univers demitizat rămîne vara, cu măreția ei dintotdeauna, ca anotimp, dar poate și ca simbol al unei anumite permanențe, pentru care scriitorul nutrește un adevărat cult). Acesta este mediul, neformat sau deocamdată malfORMAT în care circulă întrebarea lui Ilie Moromete.

Drama existențială a acestuia se relevă în acest al doilea volum, unde întreaga existență a bătrînului este închinată unui țel unic: aflarea rostului lumii, a „sursei întinericului“, întrebare născută într-un moment de cumpănă a vieții sale și amplificată ulterior de „gîndirea sa necruțătoare“, pînă la obsesie. Investigînd în realitatea imediată, Moromete încearcă să deducă o structură definitivă din stadiul de posibilitate și este chiar dispus s-o accepte. Forțele nevăzute ale unei lumi care, într-un anumit punct se contopește cu existența sa, dar pe care el le ignoră, acționează însă centripet și implacabil. Aspectul fenomenologic al realității în care trăiește Moromete, pe de o parte, și convingerea neștrămutată a fiului (ancheta se poartă în mare parte prin dialoguri între tată și

fiu) pe de altă parte, îl derutează. Încercarea de a stabili o punte între cele două lumi deosebite cărora le aparțin tatăl și fiul, se dovedește zadarnică, pentru că acestea sînt esențial incomunicabile.

Obsesia care-l macină pe Ilie Moromete atinge punctul culminant în acel faimos monolog (partea a IV-a, cap. III), de fapt dialog solitar al bătrînului înțelept cu lumea, moment de un măreț și tulburător tragism, în care marile probleme ale vieții sale revin și se cer pentru ultima oară explicate. Explicarea lor, sceptică și agnostică însă, învederează neputința și, totodată, căderea unei vechi filozofii. Sensul parabolei autohtone cu „socoteala ciobanului“ e concludent. Prezența insului umil, „îmbrăcat în pielea lui de oaie întoarsă pe dos“ în suita magilor părea ridicolă și absurdă, dar nu putea fi contestată fiindcă era o realitate. El e simbolul masei de țărani, al gloatei de pînă aici, prezentă dar periferică și desconsiderată. „Socoteala ciobanului e achitată (...) cum: ca vai de lume (...) era prea tirziu să se mai poată face ceva (...), gata, s-a terminat, ce s-o mai sucim și s-o răsucim...“. Morala e clară, similitudinea cu „Glossa“ eminesciană este și mai clară.

Capitularea tragică a lui Moromete este determinată, în fond, de conținutul filozofiei a cărei chinătesență el o intruzează, fiindcă încercarea lui de a-și explica socialismul și chiar de a adera la el printr-o filozofie al cărei suflet este proprietatea particulară asupra pămîntului, cheazăia „independenței“ sale, este de la început o aventură ratată.

Prin restituirea cu imparțială și matură înțelegere a unei epoci dificile din istoria satului nostru, cartea lui Marin Preda are putere de exemplu.

Cît privește crearea personajului unic în literatura română, care se numește Ilie Moromete, autorul se află în postura ucenicului vrăjitor, în fața căruia creația devine inde-

pendentă, elementele osmozei autor-personaj disociindu-se obiectiv.

Într-altă ordine de idei, cartea lui Marin Preda exprimă un adevăr: omul este așa cum este și s-a născut pentru a trăi. Dacă și viața omului și prefacerile sociale sînt de ordinul esenței, acestea se află în planuri diferite, mai apropiat de om fiind prima.

Se poate vorbi de o anumită asimilare cînd acestea din urmă corespund primei, real și convingător.

Participarea binelui și răului (și a celorlalte categorii antinomice) în ființa omului este relativă, ponderea unuia sau a celuilalt fiind dată de contextul social în care există acesta.

Prin aceasta, volumul al doilea, deși epuizează un destin (aspect sub care poate fi considerată ca deplină unitatea celor două cărți), conține în el un început care ne lasă pronunțat impresia unui ciclu ce va continua.



m. g. mutton (Australia) căsuța colonistului

radu florian

reflecții asupra filozofiei marxiste

Este un fapt de ordinul certitudinilor: a scrie sau a vorbi astăzi despre opera lui Marx înseamnă, în primul rînd, a te referi la vitalitatea acesteia, înseamnă, pentru a-l parafraza pe Engels, a explica felul în care opera lui Marx a străbătut timpul, trăiește. Esențială în destinul marxismului este forța lui de influență și iradiere pe tărîmul culturii spirituale, forța lui transformatoare pe tărîmul practicii sociale.

Destinul operei lui Marx este în felul lui singular în întreaga istorie a filozofiei. Desigur Marx nu este singurul filozof a cărui operă a continuat să rămîie vie, să constituie un izvor la ale cărui surse gîndirea a revenit mereu, într-o formă sau alta, a influențat și a fructificat dezvoltarea ulterioară a filozofiei. Se știe că opera unui Aristotel, Descartes, Kant sau Hegel a depășit cu mult epoca zămislirii lor, a generat formarea unor curente filozofice de durată, a constituit o sursă de împropătare a gîndirii filozofice. Referindu-ne la vitalitatea marxismului avem însă în vedere un fenomen cu totul nou, și anume la faptul că el a determinat atît o înnoire substanțială a gîndirii filozofice și social-politice în genere cît și la faptul că a inițiat și a inspirat o mișcare politică care revoluționează practica socială. Unul dintre cei mai remarcabili gînditori marxisti ai secolului nostru, Antonio Gramsci, observa cu pătrundere că „valoarea istorică a unei filozofii poate fi „calculată“ prin eficacitatea „practică“ pe care ea a cucerit-o (și „practic“ trebuie luat în sens larg). Dacă este adevărat că orice filozofie este expresia unei socie-

tăți, ea va trebui să acționeze asupra societății, să determine anumite efecte, pozitive și negative: măsura în care ea acționează este tocmai măsura influenței sale istorice, dovada că ea nu este „elucubrație“ individuală, ci „fapt istoric“¹⁾. Din acest punct de vedere contribuția și influența filozofiei marxiste asupra dezvoltării sociale nu suferă comparație cu nici un alt curent fi'ozofic.

Recunoașterea rolului deosebit pe care-l exercită gîndirea marxistă în vremea noastră a depășit de mult limitele numeroșilor adepți ai acestei filozofii, este admisă de către cei mai eterogeni gînditori care i se opun în totalitate sau numai parțial.

Sîntem departe de perioada istorică în care ideologia burgheză încerca să acopere vocea marxismului prin ignorarea ei, prin ceea ce am putea numi complotul tăcerii. Este semnificativă, și din acest punct de vedere, poziția unui sociolog ca Raymond Aron, cunoscut prin numeroasele sale lucrări anti-marxiste. El nu numai că recunoaște legitimitatea unor idei ale marxismului, dar mai mult decît atît critica pe care o îndreaptă împotriva unor laturi ale capitalismului monopolist de stat este de evidentă influență marxistă²⁾. Și filozoful german Jaspers, adept fervent al valorilor societății capitaliste, deși emite numeroase aprecieri inexacte,

¹⁾ A. Gramsci, Oeuvres cholesies. Editions Sociales, Paris, 1959, p. 45-46.

²⁾ R. Aron, Le développement de la société industrielle et la stratification sociale, C.D.U. Paris, p. 30, 195, 274.

nefondate, asupra marxismului ca și asupra societății socialiste admite că „marxismul științific a devenit o metodă a cunoașterii extraordinar de fecundă”³⁾.

Asistăm la un proces de continuă adoptare a unor idei esențiale ale gândirii marxiste de către sociologi și filozofi nemarxiști. Sociologul francez Gurvitch recunoaște drept un merit important al lui Marx pe acela de a fi dezvăluit caracterul real al mișcării dialectice, de a fi relevant că dialectica este o metodă pentru sesizarea mișcării sociale reale⁴⁾. Profesorul G. Burdeau în lucrarea sa „Méthode de la science politique” — deși împărtășește concepția idealistă asupra vieții sociale — subliniază însemnătatea deosebită a ideii marxiste despre primordialitatea existenței sociale, ce a deschis cercetării, după părerea lui, un domeniu „care — în mod practic — îi era pînă atunci interzis”⁵⁾. Extrem de elocventă ni se pare a fi, din acest punct de vedere, mărturisirea lui J. P. Sartre din cartea sa „Critique de la raison dialectique” privind schimbarea conștiinței intelectualității din deceniul al IV-lea al secolului nostru sub imperiul „realității marxismului”. „Este neîndoelnic într-adevăr — scrie Sartre în aceeași lucrare — că marxismul apare astăzi ca singura antropologie posibilă care trebuie să fie totodată istorică și structurală. Este singura în același timp, care privește omul în totalitatea sa, adică plecînd de la materialitatea condiției sale. „Nimeni nu poate presupune un alt punct de plecare, deoarece ar însemna să oferi un alt om ca obiect de studiu”⁶⁾, conchide, la un moment dat,

³⁾ Karl Jaspers, *Origines et sens de l'histoire*, Plon Paris 1954, p. 204.

⁴⁾ G. Gurvitch, *Dialectique et sociologie*, Paris, Ed. Flammarion 1962, p. 150.

⁵⁾ G. Burdeau, *Méthode de la science politique*, Paris, Ed. Dalloz 1953, p. 337.

⁶⁾ J. P. Sartre *Critique de la raison dialectique*, Paris, Ed. Gallimard NRF 1960, p. 107.

filozoful francez deși prin numeroase aspecte ale cărții susmenționate intră în contradicție cu această aserțiune judicioasă pe care o face la începutul ei. Seria unor astfel de recunoașteri, care ar putea fi mult înmulțită, evidențiază o dată mai mult că marxismul reprezintă în zilele noastre o realitate spirituală, științifică, de neocolit, de necontestat.

Influența marxismului asupra contemporaneității se realizează printr-o mare varietate de forme. Unele mijloace, prin lărgirea curentului de gândire marxistă în cultura universală. Altele mijloace, prin ceea ce am putea numi osmoza ideilor marxiste în gândirea nemarxistă. Numeroase teze și puncte de vedere marxiste devin în moduri diferite dominante în cultura și conștiința contemporană. Astfel de idei, care cunosc în vremea noastră o largă răspîndire și audiență, cum sînt acelea ale eliberării sociale și naționale a popoarelor, ale împiedicării unor noi agresiuni imperialiste, sau acelea privind esența și desființarea oricăror forme de instrăinare umană, privind răspunderea colectivă și individuală pentru destinul civilizației umane, pentru prezentul și viitorul omului — idei tipice conștiinței dominante a secolului nostru și care ocupă un loc central în cele mai multe curente de gândire contemporană — își trag într-o măsură considerabilă seva din filozofia marxistă.

Există o legătură certă, care nici nu mai trebuie demonstrată, între creșterea forței de iradiere a concepției marxiste și procesul transformării revoluționare a societății realizat pe temelul ei. Transformarea revoluționară a practicii sociale a dezvăluit cu plenitudine viabilitatea practică a concepției marxiste. În felul acesta filozofia marxistă a demonstrat capacitatea ei de modelare a vieții sociale. Ea se dovedește a fi, astfel, prima concepție filozofică care se obiectivează în practica socială, ceea ce motivează din

plin caracterizarea ei ca „filozofie a paraxis-ului“.

Cum se explică destinul singular al filozofiei marxiste? — iată o întrebare necesară nu numai pentru a înțelege trecutul și prezentul filozofiei elaborată de Marx și Engels, dar și viitorul ei. A răspunde la această întrebare înseamnă, în fond, a explica esența concepției marxiste despre lume ca filozofie a praxis-ului.

Adesea caracterizarea marxismului drept filozofie a praxis-ului este înțeleasă în mod eronat. Una din erorile frecvente este interpretarea în sensul unei filozofii științiste și practice, interpretare vulgarizatoare care știrbește rolul esențial al conceptului, al universalului, adică al substanței tipice filozofiei ca modalitate de gândire. O asemenea viziune a dus la transformarea conceptelor filozofiei marxiste în matrice ilustrative, a frânat elaborarea lor critică, a condus la ceea ce am putea numi științizarea particularizantă a filozofiei; aceasta nu înseamnă cituși de puțin, așa cum se va vedea, negarea caracterului de concepție științifică a filozofiei marxiste. Tendința fizicalizării sau cea a biologizării filozofiei marxiste a fost expresia materială a acestei interpretări eronate. Confuzia de planuri e limpede: una e metateoria diferitelor științe particulare — care este un câmp de intervenție a gândirii filozofice — și alta este sfera preocupării specifice filozofiei marxiste.

O altă eroare frecventă în interpretarea marxismului ca filozofie a praxis-ului este înțelegerea ei exclusiv ca o explicare sociologică cu caracter științific a vieții sociale. Deși acest punct de vedere cuprinde o idee rațională, reală, absolutizarea acesteia conduce la restringerea saltului pe care-l reprezintă filozofia marxistă în câmpul gândirii umane, la anihilarea unor domenii fundamentale ale obiectului ei. Prezentarea ca sociologie sau antropologie socială a filozofiei marxiste,

sau a unei părți a ei, o lipsește pe aceasta din urmă de atributul ei esențial, cel filozofic. Nu credem să greșim afirmând că separarea rigidă, didactică a materialismului dialectic de cel istoric, etichetarea acestuia din urmă drept sociologie își are izvorul în aceiași interpretare unilaterală a marxismului ca filozofie a praxis-ului.

Atributul de filozofie a praxis-ului indică faptul că marxismul reprezintă acea cunoaștere filozofică care conștientizează obiectivitatea subiectului și care tocmai de aceea cuprinde în ea însăși posibilitatea reală a obiectivării ei. La Marx filozofia reprezintă conștiința de sine a activității integrale a subiectului, a determinărilor sale universale, conștiința determinațiilor universale ale realității obiective din care face parte, fără de care n-ar fi posibilă existența subiectului și desfășurarea activității sale practice sensibile. Cu alte cuvinte la Marx filozofia devine conștiința procesului istoric prin care natura devine pentru oameni, prin care dialectica naturală obiectiv-sontană se transformă datorită activității umane într-o dialectică obiectiv-conștientă. Din acest punct de vedere caracterizarea marxismului ca filozofie a praxis-ului depășește sfera sociologiei — indiferent de accepția care i s-ar da acesteia — relevă substanța nouă a filozofiei, pe care o inaugurează marxismul, ca modalitate de a gândi, de însușire subiectiv-conceptuală a realității. Să ne explicăm.

Marxismul a schimbat radical problematica filozofiei, depășind opoziția dintre materie și conștiință, care a constituit obstacolul de netrecut pentru curentele filozofice anterioare. Această depășire a intervenit nu datorită negării problemei fundamentale a filozofiei ci prin dezvoltarea adevăratului ei conținut și a abordării ei noi.

Terenul pentru rezolvarea problemei a fost pregătit de filozofia hegeliană. Cu toate că a considerat-o și a soluționat-o printr-o viziune idea-

listă care a șters limitele dintre subiect și obiect, a redus realitatea la obiectivarea subiectivității umane, a pus „în locul legăturii reale dintre om și natură un subiect-obiect absolut”⁷⁾, Hegel a intuit caracterul relativ al opoziției dintre subiect și obiect, unitatea dintre acestea.

Marx a reluat această tentativă însă într-un mod nou, plecând de la o ipoteză care s-a verificat pe sine de-a lungul întregii demonstrații teoretice. El a relevat că esența problemei fundamentale a filozofiei își are izvorul în existența în cadrul realității obiective a raportului specific dintre societate ca subiect și natură (materie) ca obiect. Existența pentru sine, caracteristică subiectului uman, implică continua raportare la realitatea obiectivă din care face parte, ceea ce arată că problema este nu numai teoretică ci și practică. Esența acestei probleme este astfel în fond relația dintre realitatea umană și cea naturală, relația prin care societatea, ca subiect, își însușește natura, care devine obiectul ei, însușire care se desfășoară afit conceptual — cognitiv cit și pe plan practic-sensibil. Elementul nou al abordării de către Marx a problemei de care ne ocupăm este considerarea relației sus-menționate în unitatea, dar și contrarietatea termenilor ei: pe de o parte, subiectul (om, societate) este o parte integrantă, obiectivă a realității materiale, a naturii, iar pe de altă parte se diferențiază esențial de natură, i se opune. Altfel spus relației reale nu i se substituie un proces spiritual de contopire a obiectului într-un subiect mitic (Hegel), după cum obiectul — deși nu se uită primordialitatea lui — nu este rupt de subiect (materialismul mecanicist); ea este privită ca „activitate omenească sensibilă, ca practică...”⁸⁾. Expunând acest mod de a considera problema

fundamentală a filozofiei, Marx și Engels scriau în „Ideologia germană” într-un pasagiu care merită a fi reamintit în întregul lui, pentru a fi citit altfel decât ca o teză sociologică: „această activitate, această neîntreruptă muncă și creație sensibilă, această producție este în așa măsură temelia întregii lumi sensibile, în forma în care ea există azi, încît, dacă ar înceta fie și numai pentru un singur an”, s-ar „vedea enorme schimbări nu numai în lumea naturii, dar foarte curînd ar dispărea și întreaga omenire... Aici se menține desigur prioritatea naturii exterioare...; dar această discriminare are sens numai în măsura în care omul este privit ca ceva diferit de natură. De altfel această natură... este o natură care nu mai există astăzi nicăieri, decît poate, ca excepție, pe cîțiva atoli australieni de origine mai recentă...”⁹⁾.

Pentru Marx problema fundamentală a filozofiei, expresia conceptuală a relației esențiale dintre om, societate și natură, își găsește depășirea, rezolvarea continuă în și prin activitatea umană, care reprezintă unitatea indisolubilă dintre cele două moduri ale ei principale de a fi, activitatea practică, obiectivă și cea spiritual-subiectivă. Această idee dese ori exprimată de Marx o întîlnim încă din opera sa din tinerețe, în manuscrisele sale economice și filozofice în care scria că soluția opozițiilor teoretice dintre subiectivism și obiectivism, dintre spiritua-lism și materialism (avînd în vedere materialismul nedialectic) nu este posibilă decît într-un mod practic, prin energia practică a oamenilor, soluția lor nu este deloc sarcina numai a cunoașterii, ci o sarcină vitală reală pe care filozofia n-a putut s-o rezolve pentru că ea a conceput-o ca o sarcină numai teoretică...¹⁰⁾. În această abordare și rezolvare esențial nouă a rapor-

7) K. Marx-Fr. Engels, Opere, vol. 2, București, ESPLP, 1957, p. 187.

8) K. Marx — Fr. Engels, Opere, vol 3, București, Editura politică. p. 5.

9) idem, p. 45

10) K. Marx, Manuscris de 1844, Paris, Editions Sociales, 1962. p. 24.

tului dintre subiect și obiect, în dezvoltarea determinațiilor universale ale acestei relații, a termenilor ei, a procesualității lor rezidă „răsturnarea“ de către Marx a dialecticii lui Hegel. Nu este vorba prin această răsturnare de o simplă transpunere, extrapolare a ceea ce la Hegel este dialectica Ideii în dialectica materiei, ci de o regindire printr-o optică nouă a relațiilor ontologice și gnoseologice dintre om și natură, prin optica praxisului.

Tezmai de aceea este neintemeiată ideea filozofului marxist francez L. Althusser după care marxismul nu reprezintă o răsturnare și o depășire a dialecticii hegeliene, întrucât știința nu este și nu poate fi răsturnarea unei ideologii¹¹⁾ Cu atât mai neintemeiat este acest argument cu cât — după cum au arătat înșiși Marx și Engels — nu totul în filozofia lui Hegel este ideologie, în sensul de falsă conștiință, întuirea și elaborarea unor determinații universale ale logicii dialecticii avînd un cert caracter științific.

În lumina definirii filozofiei marxiste ca filozofie a praxisului se naște o nouă întrebare: „mai este valabilă caracterizarea filozofiei marxiste ca știință a legilor celor mai generale ale naturii, societății și gândirii?“ Critici la adresa acestei caracterizări există nu numai în literatura nemarxistă ci și în cea marxistă de specialitate, inclusiv în unele articole apărute în țara noastră. (a se vedea printre altele articolele lui G. Liiceanu și I. Mărculescu din „Contemporanul“ nr. 4/1968).

Unii pun astfel, în discuție, atât obiectul filozofiei marxiste, cât și calitatea științifică a cunoașterii pe care o operează aceasta. Pe un plan mai larg se află în dezbateră rațiunea de a fi a filozofiei, rolul ei în procesul general al cunoașterii umane. Punctul de sprijin al întregii discuții, argumentul ei principal este

fenomenul de continuă diversificare a științelor particulare, de autonomizare a unor noi ramuri de știință. Această situație lasă impresia că filozofia ca știință nu mai are nimic de spus pe plan cognitiv-științific, că ar fi, de pildă, un hibrid între o expresie științifică și o intenționalitate artistică (a se vedea articolul amintit al lui Liiceanu).

Caracterizarea amintită a filozofiei marxiste aparține după cum se știe lui Fr. Engels și are în vedere determinarea ei ca teorie a dialecticii generale a realităților obiective. A răspunde deci, la întrebarea amintită mai sus înseamnă a arăta mai întii dacă se poate vorbi de o dialectică generală a realității obiective și dacă diversele științe particulare epuizează cunoașterea ei.

Raportul dintre om (societate) ca subiect și natură ca obiect, dubla postură a societății ca subiect și obiect în făurirea propriei sale realități — adică activitatea umană în toate formele ei — demonstrează existența unor determinații universale ale realității în ansamblul ei, a unei dialectici universale. Umanitatea n-ar putea să creeze o realitate obiectivă cu valoare universală, omul n-ar produce într-un mod universal, pentru a folosi expresia lui Marx, n-ar putea transforma celelalte forme ale mișcării materiei dacă n-ar exista determinații universale în care să fie cuprins el însuși. Obiectivitatea practicii umane este manifestarea dar și confirmarea caracterului obiectiv al dialecticii universale, evident în limitele istorice ale posibilităților omenirii. Marx scria, consecvent cu optica praxisului pe care a elaborat-o că: „ființa obiectivă acționează într-o măsură obiectivă și ea n-ar acționa în mod obiectiv dacă obiectivitatea n-ar fi inclusă în determinarea esenței sale“¹²⁾.

S-ar părea după unii autori (inclusiv cei menționați mai sus) că

¹¹⁾ L. Althusser, Pour Marx. Paris. ed. Maspero 1966 p. 75—92.

¹²⁾ K. Marx. Manuscrits de 1844. Paris, Editions Sociales 1962. p. 136.

științele particulare contemporane ar epuiza cunoașterea dialecticii, că filozofia ar fi fost necesară numai în perioada unei diversificări reduse a științelor. În acest raționament sînt însă două greșeli. Prima că filozofia avea o rațiune de a fi numai cînd urmărea într-un mod speculativ să umple pețele albe ale cunoașterii științifice. Este evidentă afirmarea ideii că filozofia ar avea un rol mitic în viața spirituală a societății. Cea de a doua greșală a raționamentului amintit constă în considerarea cunoașterii globale a determinațiilor universale ale realității ca fiind suma imaginilor parțiale elaborate de diferite științe, ca fiind, să spunem, însumarea tabloului dezvoltat de științele fizice cu cel produs de științele biologice și cel făurit de științele sociale.

Studiul determinațiilor generale ale realității, al dialecticii universale nu poate fi decît opera unei discipline unice, sistematic încheiate, care să releve necesitatea interioară a acestor determinații, a dialecticii universale la scara sistemului complex pe care o reprezintă realitatea cuprinsă de om. Hegel avea întru totul dreptate cînd afirma că „adevărata cunoaștere a unui obiect trebuie să fie de așa fel, încît obiectul să se determine din el însuși și nu să-și primească din afară predicătele. Dacă se procedează pe calea atribuirii de predicătele, spiritul are sentimentul neputinței de a epuiza obiectul prin atare predicătele”¹²⁾. Dar cum să cunoști realitatea obiectivă din interior? Singura cale este aceea a praxisului care raportează obiectul la el însuși, la partea sa reprezentată de existența obiectivă conștientă, care descoperă din interior structura și caracterul infinit al obiectului, punctele nodale de trecere de la un sistem la altul, diversitatea relației dintre universal, particular, individual. Cunoașterea

filozofiei nu este o cunoaștere de însumare ci de dezvoltare globală a dialecticii universale, pe care noi o putem studia numai ca o dialectică în care este cuprins umanul, în care el joacă rolul activ, transformator „...Numai filozofia în ansamblul ei este cunoașterea universului, ca o totalitate, ca un sistem unitar”¹³⁾ scria Hegel și putem subscrie la această idee dacă avem în vedere ca filozofia să nu se substituie științelor particulare, să nu fie suma lor, ci să studieze realitatea ca o totalitate, ca un sistem unitar.

Integrarea subiectului în sistemul realității obiective și considerarea dialecticii dintre subiect și obiect ca piatra unghiulară a existenței și cunoașterii umane conduce și la o altă concluzie ce trebuie subliniată, fiind adesea subapreciată, aceea că problematica subiectului trebuie considerată ca fiind filozofică, în toată complexitatea și multilateralitatea sa. Aceasta înseamnă că problema omului, a locului său în realitatea înconjurătoare, a sensului sau valorii activității și istoriei sale, a formării și dezvoltării subiectivității sale, a afirmării și realizării omului trebuie să fie într-o măsură cu mult mai mare decît pînă acum în sfera de preocupări a filozofiei marxiste, în sfera cercetării ei conceptual științifice. Toate acestea nu înseamnă, așa cum crede I. Mărculescu, că filozofia marxistă nu este o știință a obiectualului, ci numai a subiectiv-obiectivului, adică a modului în care spiritul cunoaște obiectul. Formula mai explicită pe care o folosește autoarea, că filozofia ar fi o „știință a spiritului întrucît gîndește natura, societatea și pe sine”, arată că filozofia marxistă este subiectivizată, interpretată ca o știință a subiectivității care gîndește, ca o fenomeno-

¹²⁾ G. W. F. Hegel, Enciclopedia științelor filozofice, Buc. Ed. Academiei RPR 1962, p. 89.

¹³⁾ G. W. F. Hegel, Prelegeri de estetică. București, Ed. Academiei R.S.R. p. 30.

logie¹⁵). Dar prin aceasta renunțăm de fapt la o considera că marxismul este filozofia praxisului. Studi-
erea științifică a subiectivității care
cunoaște este posibilă numai prin și
în cadrul pătrunderii dialecticii uni-
versale a relației dintre subiect (a
nu se confunda cu subiectiv) și obi-
ect, este posibilă numai considerind
subiectivitatea în unitate cu obiecti-
vitatea subiectului și cu obiectivi-
zarea lui.

Necesitatea studierii globale și uni-
tare a determinațiilor universale ale
realității, a dialecticii ei generale
se dovedește cu atât mai acută cu
cât este o modalitate a dezvoltării
analogiei esențiale între diferite for-
me ale mișcării materiei a cărei în-
semnătate este mai mult ca oricând
evidentă în lumina apariției și dez-
voltării ciberneticii. Nici o știință
particulară nu crează și nu poate
crea concepte cu o sferă de generali-
tate, de esențialitate, istoricește limi-
tate doar de raportul subiect-obiect,
în afara filozofiei marxiste.

Evidențierea specificului cunoaș-
terii filozofice față de cel al științe-
lor particulare și de cel artistic re-
levă o dată și mai mult rolul și în-
semnătatea filozofiei marxiste în
ansamblul vieții spirituale, al subi-
ectivității cognitive.

Orice proces de cunoaștere repre-
zintă o relație prin care subiectul
își însușește în mod ideal, face să
existe pentru sine obiectul. Specifi-
cul unei anumite modalități de cu-
noaștere rezultă din particularită-
țile obiectului spre care se îndreap-
tă activitatea cognitivă, din felul
inciziei pe care o realizează aceasta
în obiect și din metodele pe care le
folosește în acest scop, din limbajul
sau aparatul pe care-l utilizează
pentru a cristaliza rezultatele și în
sfârșit din montajul într-o viziune

¹⁵) De fapt autoarea nu se referă ne-
mijlocit la filozofia marxistă dar bă-
nuim că despre aceasta e vorba deoa-
rece nu credem că s-ar putea vorbi de
un obiect în genere al filozofiei care
să aibe caracter științific.

unitară, de sistem, a cristalizărilor
parțiale ale cunoașterii.

Avind aici în vedere numai unele
din aceste elemente se poate spune
că procesul cunoașterii specifice ști-
ințelor particulare se caracterizează
printr-o arie limitată a obiectului
imbrățișat, urmărindu-se stabilirea
structurii și dinamicii lui, sau prin
considerarea obiectului printr-o priz-
mă univocă ce tinde o determinare
de același fel a obiectului. În acest
proces subiectul nu se are și nu tre-
buie să se aibe în vedere pe sine ca
subiect, participarea acestuia fiind
limitată la activitatea sa proprie ace-
lui domeniu, sau unor domenii strict
adiacente. Orice știință particulară
abordează și tinde să lumineze re-
lații de determinare obiectuale cir-
cumscrie; nici o știință particulară
nu poate studia determinismul uni-
versal (a nu se confunda cu deter-
minismul global propriu unui obiect
dat) pentru că nici una nu imbră-
țișează praxisul uman în multilate-
ralitatea sa. De aceea științele își
însușesc în mod ideal obiectul prin
concepte a căror arie de generali-
tate este impusă de caracterul limi-
tat al relației subiect-obiect.

Particularitatea cunoașterii artis-
tice rezultă din faptul că arta este
exprimarea subiectului ca subiecti-
vitate umană sensibilă, proecția
acesteia printr-o mare varietate de
mijloace de expresie în realitatea
înconjurătoare. Cunoașterea artistică
nu conceptualizează determinațiile
subiectivității umane. Ea are un ca-
racter practico-sensibil, după ex-
presia lui Marx, implică retrăirea
sensibilă a proecției subiectivității
umane.

Caracteristica esențială a cunoaș-
terii filozofice marxiste constă în
faptul că ea este o cunoaștere de
ansamblu, globală a raportului su-
biect-obiect, a praxisului uman,
a realității. De aici și posibilitatea ca
filozofia marxistă să studieze deter-
minațiile și relațiile de determinare
universale, a căror limită este cea
istorică a raportului dintre subiect
și obiect. Filozofia marxistă privește

subiectul ca integrat în sistemul realității obiective, iar subiectul este privit de cunoașterea filozofică prin multitudinea formelor activității sale, din unghiul procesului istoric universal. Tocmai de aceea filozofia marxistă este unica disciplină menită și capabilă să elaboreze concepte universale, întemeiate pe deocuparea și montajul realității la scara universalului. Un rol important în această privință îl joacă dialectica analogiilor sau comparată fără de care nu poate fi relevată dialectica universală. Toate acestea formează un prim aspect fundamental al funcției filozofiei marxiste, prin care ea reprezintă depășirea cunoașterii particulare și particularizante specifică diferitelor ramuri de știință.

Pe de altă parte filozofiei îi aparține conștientizarea rolului subiectului ca subiect, a mecanismului raportării sale subiective la obiect, la sine însuși, a varietății formelor sale de cunoaștere, de proiecție spirituală. Filozofia marxistă are menirea să conceptualizeze determinările multilaterale ale subiectivității umane, ale fenomenologiei sale. Acesta reprezintă un al doilea aspect principal al funcției filozofiei marxiste.

Specificul cunoașterii filozofice constă, în al treilea rând, în continua interogare conceptuală a subiectului (om, societate) despre valoarea sau sensul activității sale, a produselor și operelor sale. Ea este totodată teoria propriei sale elaborări, a propriei sale dialectici cu celelalte domenii ale vieții spirituale, ale praxisului.

Filozofia marxistă reprezintă un proces de cunoaștere științifică caracteristic. Ea are printre altele funcția deosebită de a compune și recompune sinteza, pe baze conceptuale, a rolului omului, al subiectului în sistemul realității obiective. Filozofia marxistă are menirea să dezvăluie subiectului conștiința sa integrală de subiect pentru sine, să-l facă să cuprindă întreaga realitate, să-i descopere sensul pe care

umanitatea ca subiect îl imprimă realității. Procesul umanizării continue a naturii, a vieții sociale este implicit un proces de extindere a cunoașterii umane, de creștere a rolului filozofiei în viața spirituală.

Prin toate acestea filozofia marxistă este o concepție despre lume (Weltanschauung) care schimbă natura operei filozofice. Dintr-un mesaj întemeiat pe transfigurarea cunoașterii empirice și adesea pe intuiții și presupozitii nefondate — elementele de rigoare științifică fiind restrinse — dintr-un mesaj important prin semnificația lui de fapt spiritual al unei epoci, filozofia devine un sistem structurat de concepte care dezvăluie relații de determinare, un sistem de concepte cu potențialitate de obiectivare. Opera filozofică capătă, astfel, rigoare științifică.

Înainte de a încheia aceste reflecții ne vom opri, numai în mod succint, asupra unor concluzii care se desprind din drumul străbătut de filozofia marxistă.

Înfăptuirea vocației ei primordiale de filozofie a praxisului a depins și depinde de continua ei desăvârșire ca sistem încheiat de concepte filozofice, precum și de confruntarea ei cu critica realității. Istoria filozofiei marxiste relevă că în mod inerent ea a trebuit să se constituie într-un sistem unitar, cu o structură internă proprie, căreia însă nu i s-a acordat și nu i se acordă încă nici astăzi atenția cuvenită de către toți filozofii marxiști. Tocmai această structură determinată de relația specifică praxisului uman imprimă caracterul de sistem filozofiei marxiste, imprimă constanța și corelația internă conceptelor ei, imprimă caracterul ei de sistem deschis, capabil să se dezvolte. Sistem de concepte universale nu înseamnă cîtuși de puțin sistem de dogme ci organizarea într-o viziune (compunere) unitară a conceptelor, în conformitate cu necesitatea internă a dialecticii univer-

sale așa cum poate fi ea descoperită și demonstrată în relația subiect-obiect, în procesul cunoașterii umane.

Această calitate specifică a filozofiei marxiste, de filozofie a praxisului explică trăsătura generală a marxismului ca sistem științific înche-gat. Fiind filozofie a praxisului marxismul a trebuit să elaboreze și să se continue și într-o teorie sociologică ca și în una economică, să se contureze și să se implinească într-un sistem de idei filozofice, sociologice și economice.

Este însă de remarcat că anumite tendințe științifice care nu au ținut seama de specificul epistemologiei filozofiei marxiste au frînat procesul de conceptualizare și de structurare internă a lui. Trebuie să fim întru totul de acord cu L. Althusser care insistă asupra necesității dezvoltării conceptuale a marxismului scriind că „formalizarea matematică trebuie subordonată în științele sociale formalizării conceptelor”¹⁶⁾. Progresul permanent al filozofiei marxiste cere astăzi mai mult ca oricînd dezvoltarea ei conceptuală în așa fel încît să țină pasul cu caracterul universal al praxisului uman, în așa fel încît conceptele ei să fie mereu îmbogățite cu noi determinări abstracte. Cu cît conceptele filozofiei marxiste au și vor avea un caracter mai abstract, vor constitui sinteza unor determinări mai numeroase, vor exprima mai profund necesitatea universală, cu atît valoarea lor cognitivă va fi mai mare. Și din acest punct de

¹⁶⁾ Din volumul „Lire le Capital”, vol. II, Paris, Ed. F. Maspero 1966, p. 163.

vedere trebuie revenit la spiritul concepției lui Marx, de înțelegere a supremației abstractului în procesul cunoașterii filozofice. „Totalitatea, așa cum apare în minte, ca o totalitate gîndită, scria Marx, este un produs al minții care gîndește... Concretul este concret pentru că reprezintă sinteza unei serii de determinări, deci unitatea în cadrul diversității. De aceea în gîndire el apare ca un proces de sinteză, ca rezultat și nu ca punct de plecare, deși el reprezintă punctul de plecare real și deci punctul de plecare al intuiției și al reprezentării”¹⁷⁾. Experiența dezvoltării gîndirii marxiste în ansamblul ei arată că laturile și elementele ei cu un înalt grad de conceptualizare au avut cea mai mare eficiență în activitatea teoretică, în influența exercitată asupra cunoașterii umane, în activitatea practico-revoluționară. Aceste elemente au fost într-o măsură mult mai mică decît altele obiectul unor interpretări subiectiviste, arbitrare, derutante.

Vom remarca totodată că particularitatea filozofiei marxiste de a fi un sistem deschis reprezintă premisa fundamentală care permite continua aprofundare a conceptualizării ei, dezvăluirea analogiilor și a diversității formelor de manifestare ale determinațiilor universale. Dezvoltarea filozofiei marxiste e posibilă, însă, numai păstrînd caracterul acesteia de sistem unitar, structura sa internă, numai pe baza aparatului său conceptual, a cărui rigoare științifică a fost verificată.

¹⁷⁾ K. Marx-Fr. Engels, Opere, vol. 13, București, Ed. pol. 1962, p. 674—675.

transplantarea inimii

Știința care a electrizat lumea în ziua de 3 decembrie 1967, la orele cinci dimineața, a fost un impuls de 25 watt-secundă, impulsul cu care medicul CHRISTIAN NEETHLING BARNARD a făcut să bată, pentru câteva săptămâni numai, inima pe care a implantat-o comerciantului Louis Washansky în cursul unei operații care a durat cinci ore. A urmat apoi operația de la Stanford (California) care s-a soldat și ea cu un insucces, apoi a doua operație a lui BARNARD, al cărei rezultat provizoriu pare a fi pozitiv. În rîndurile care urmează nu urmărim să oferim detalii tehnice asupra unor experiențe care, de fapt, sînt în curs și al căror rezultat continuă să fie în suspensie, ci puncte de vedere care depășesc succesul propriu zis al tehnicii operatorii.

Timp de 5000 de ani medicii s-au străduit să vindece și să atenuze maladiile umane. Pînă astăzi însă n-au reușit să depășească bariera care limitează viața omului, fără drept de apel. Biblica păsuire a celor 70 sau 90 de ani părea să fie o lege biologică. Omul era sigur de moartea sa. Abia acum, cînd CHRISTIAN BARNARD și echipa lui au transplantat pentru prima dată motorul vieții, încă zvicnind, din trupul unui mort în cel al unui om viu — subliniază revista germană DER SPIEGEL — putem fi conștienți că bariera e trecută.

În ultimele săptămîni opinia mondială a urmărit cu neliniște știrile despre transplantările de organe de la Capetown, unde pentru prima dată fusese călcat un tabu. Dar la câteva zile după prima (și o săptămîină după cea de a doua) trans-

plantare, profesorii ADRIAN KANTROWITZ la New York și NORMAN B. SCHUMWAY din Palo Alto (California) continuă și ei experimentul. Contrar optimismului cu care opinia publică înregistrează de obicei succesele științei medicale, admirația se amestecă de astă dată cu îndoială și viziuni sumbre. Ziaristi și comentatorii prezintă imaginile de groază ale unor „conserve de carne omenească”, ale cadavrelor cu organe conservate prin menținerea circuitului în transplante, vorbesc despre un „canibalism modern de proporții înfricoșătoare” care și-a creat drum prin astfel de operații (revista ilustrată „Stern”), de medici care se îmbulzesc cu o nesățioasă așteptare în jurul unui muribund, folosindu-i organele pentru transplantare înainte de moartea sa clinică (după părerea lui Werner Forssman). Sînt oare și Louis Washansky și cei patru deținători de inimi transplantate jertfe ale ambiției umane?

Ca și la invenția bombei atomice sau la impulsurile pe care Galileu și Copernic le-au dat gîndirii, oamenii de știință au ajuns într-o situație morală dubioasă, care, după unii moralisti și chiar medici, (Dr. GEORG STREITMAN) „frizează crima”.

Nici o altă intervenție chirurgicală nu a zguduit atît de puternic bazele existenței umane. I se contestă omului dreptul asupra morții? Liniștea și demnitatea morții sale trebuie să fie apărate? Oamenii uzurpă puterile divine? Sau devine medicul, după formula profesorului FORSSMAN, „în ultimă instanță, un călău?”

O bună parte a acestor întrebări ține de domeniul iraționalului și au

prea puțin de-a face cu realitatea din saloanele spitalelor sau din sala de operație.

„Niciodată, scrie chirurgul transplantator american THOMAS STARZL, n-am văzut un om murind fără demnitate“... „Ei, care au dreptul de a muri, continuă același savant, apără dreptul celorlalți la moarte“... „Punctul lor de vedere s-ar schimba uluitor de repede, dacă ei însăși ar fi loviți de moarte...“

Profesorul WILLEM KOLFF se apără împotriva adversarilor, cu următoarele cuvinte: „Întrebarea dacă o pompă artificială poate fi acceptată în pieptul omului e de discutat numai în lumina unei singure alternative, alternativă care se numește moarte...“



De când există conștiința umană oamenii au considerat moartea drept un soroc ireversibil, o realitate elementară a existenței lor. Sub presiunea faptului că omul conviețuiește cu moartea, filozofii și întemeietorii de religii au încercat să o interpreteze sau să refuleze pericolul care-i întovărășea viața întreagă. Ei ofereau noi consolări omenirii, sau măcar interpretări ale morții destinate să confere declinului biologic un sens mai adinc.

După MICHEL DE MONTAIGNE, menirea gândului este să-l învețe pe om să moară. El pune în fruntea eselui său despre moarte un motto din Platon: „a filozofa înseamnă a învăța să mori“. Și chiar către mijlocul secolului 20, filozoful existențialist MARTIN HEIDEGGER declara moartea piatra de încercare cu ajutorul căreia trebuie să se valorifice viața umană, ce-și găsește sensul abia atunci când omul se hotărăște să-și asume moartea.

Revolta împotriva morții venea însă din partea oamenilor de știință. „Ori de unde ai privi problema, medita în 1965 profesorul-doctor din Tübingen FRIEDHELM SCHNEIDER, nimic nu ne poate dovedi că moartea este în mod natural legată de noțiunea vieții. Există însă boala care duce la moarte, un lucru pe care medicii și biochimistii îl vor stăpîni cîndva...“ „Înainte, spunea

deținătorul premiului Nobel, profesorul WERNER FORSSMAN, un cadavru era un cadavru. Cînd o oglindă pe care medicul o pune în fața pacientului nu se mai aburea, cînd bătaia inimii înceta, se putea elibera certificatul de moarte“. Astăzi, datorită procedeele moderne de reanimare și menținere a funcțiilor pur vegetative ale inimii și ale circulației sangvine, contururile morții se estompează. În clinicile neurologice și în punctele de prim ajutor o sumedenie de oameni se află în îngrozitoarea „fară a nimănu“, între viață și moarte, fără ca medicii să dispună de etaloane valabile pentru a decide dacă un astfel de organism, menținut artificial în viață, mai trăiește sau reprezintă doar un preparat biologic.

Creerul poate suporta timp de doar 3 minute întreruperea alimentării cu sînge; inima însă poate să-și reia bătăile după o pauză de 4—5 ore. Iar, dacă criteriul ar fi moartea ultimei celule a corpului, atunci — după părerea profesorului BARNARD — „corpul omenesc, ca întreg, e într-adevăr cu desăvîrșire mort abia la 6 sau 7 zile după ce inima a încetat să bată“.

Congresele chirurgilor se ocupă de ani de zile — cu mult înainte de prima transplantare — de criteriile după care un om poate fi declarat mort. Chirurgii germani au alcătuit în ultima lor sesiune (la sfîrșitul lui martie 1967) o comisie, care trebuia să se ocupe exclusiv de această problemă. Și, acum un an și jumătate, Academia medicală din Paris a încercat să definească din nou punctul critic al morții: viața omenească ar trebui considerată stinsă dacă curbele desenate de electroencefalografele A.E.G. arată în decurs de mai multe ore „o line totală O“ a curentilor creierului.

Controversa dusă astăzi în jurul vieții și a morții va fi în viitorul apropiat, în mare parte, lipsită de sens. Astfel, după propunerea unui savant, s-ar putea crește în viitor turme de animale, eventual cimpanzei, pentru a li se extrage eventualele organe necesare transplantării la om. Alți cercetători cred că ar

fi posibil să se crească celule stingerhe de inimă, sau embrioane de inimă care să se dezvolte într-o soluție nutritivă pentru a crește în scopul transplantării...

De multă vreme s-a reușit imitarea funcțiilor plămînilui și ale inimii, cu ajutorul mașinilor. Dar toate aparatele, după cum declară un chirurg din Berlin, sînt mult prea mari pentru a putea fi implantate în corpul uman. „Nu vrem — spunea WILLEM KOLFF șeful constructor al tehnicii medicale pentru înlocuirea organelor — un pacient cu o inimă artificială, care trebuie să care într-un cărucior o cantitate imensă de electronică“...

Viteza cu care utopiile de ieri se pot realiza prin tehnologia modernă, au stimulat speranțele celor

care își închipuie că — pînă la urmă — modelatorii de organe vor izbuti să imite natura umană. Un cercetător american, MURRAY, afirmă că, în acest domeniu, „posibilitățile sînt practic nelimitate“. În același timp, cea mai competentă opinie publică medicală atrage atenția asupra riscului pe care și-l iau cei care se lansează în asemenea pronosticuri optimiste. Pentru a prezenta acest punct de vedere, exprimat într-un spirit judicios de o autoritate mondială în domeniul patologiei inimii, dăm cuvîntul lui GIOVANNI FAVILLI, directorul Institutului de patologie medicală din Bologna, căruia îi reproducem (cu unele prescurtări) un articol sintetic :

împotriva falsului optimism

În aprecierea celor două intervenții de transplant de inimă efectuate de chirurgii din Capetown, trebuie să ținem seama de două elemente fundamentale și independente: elementul tehnic și elementul biologic.

Elementul tehnic nu are nevoie de ilustrații: profanii au motive îndreptățite de admirație și entuziasm, deși nu cunosc efectiv dificultățile care trebuiesc învinse, numeroasele decizii care trebuiesc luate pe loc, pentru a se efectua transplantarea unui organ ca inima, care are un mod de funcționare atît de complex. Specialiștii au și ei motive de admirație, deși pentru ei progresul continuu al tehnicii chirurgicale și numeroasele și splendidele realizări care o însoțesc, în același ritm rapid cu care avansează astăzi științele medico-biologice, nu i-au luat prin surprindere. Aceste progrese sînt etape necesare pe drumul științei și tehnicii medicale. Mai trebuie observat că cei care nu sînt profani și-au dat seama imediat de inoportunitatea de a vorbi despre „transplantarea inimii“, adică de a vorbi de transplantarea unui organ a cărui funcționare este reglată de mecanisme nervoase complexe, a căror restabilire funcțională integrală (pentru organul

transplantat) este problematică; de aceea, tocmai specialiștii au fost cei care au simțit nevoia unei preziceri mai amănunțite și mai clare asupra cantității și porțiunii organului transplantat, fie pentru că au urmărit corectitudinea științifică, fie pentru a limita declanșarea unor factori psihologici care au tulburat în mod grav posibilitatea unei evaluări ponderate, senine și riguroase: a semnificației reale a evenimentului.

Semnificația elementului biologic, adică a ansamblului de factori introduși în organe și țesuturi, de care depinde posibilitatea de reușită a grefării, cu alte cuvinte posibilitatea de supraviețuire a unui organ prelevat de la un individ și transplantat la altul scapă, evident, profanului care nu cunoaște complexitatea unor asemenea factori, chiar atunci cînd presa cotidiană și televiziunea și-au dat toată osteneala pentru a-l informa pînă la saturare despre anticorpi, limfocite, imunitate, adică despre toate acele lucruri de care el nu are — și nimeni nu i-o va reproșa — nici cea mai slabă idee; iată factori care, în mare măsură, au rămas obscuri nu numai pentru profani, ci chiar pentru specialiști care și-au consacrat întreaga viață pentru a-i studia.

Pentru aceștia din urmă, evaluarea elementului biologic continuă să fie motivul principal al perplexității în ceea ce privește rezultatul final al tentativei chirurgilor de la Capetown.

Motivul perplexității e simplu: un organism animal superior (mamiferele, să zicem, sau chiar omul) nu tolerează greșirea, adică supraviețuirea unui insert de organisme, sau a unei părți din organe care nu sînt, din punct de vedere genetic, perfect omogene, adică identice din punct de vedere imunologic: ceea ce înseamnă identice în constituția lor chimică. Pielea, ficatul, inima etc., ale individului A. sînt identice din punct de vedere anatomic și funcțional cu pielea, ficatul și inima etc., ale individului B., însă nu sînt identice și din punct de vedere chimic, adică imunologic, în afară de cazul cînd A și B sînt gemeni, procreați din fecundarea aceluiași ovul. Din acest motiv, un organ aparținînd lui A sau B, transplantat lui B sau A, nu poate să se grezeze într-un timp dat (mai mult sau mai puțin scurt), fiindcă în subiectul receptor se va dezlăntui acea reacțiune de imunitate care apare ori de cite ori într-un organism oarecare sînt introduse materiale străine (și deci și țesuturi și organe ale altui individ al aceleiași specii); această reacție de imunitate va sfîrși prin a împiedeca greșirea reușită a organului transplantat.

În aceste zile se citează deseori reușita transplantării rinichiului, ca dovadă a faptului că legile biologice care determină așa zisa respingere a grefelor de organe și țesuturi nu au valoare absolută, ci comportă anumite excepții. La care se poate răspunde că nimic nu ne împiedecă să presupunem o mai mare omogenitate în constituția chimică a rinichilor aparținînd diferitor indivizi ai aceleiași specii, în comparație cu cea a altor organe. Cu alte cuvinte, putem spune că diferențele chimice dintre un organ aparținînd unui subiect sînt, în cazul rinichiului, de mai mică însemnătate, prin urmare, reacția imunitară care determină fenomenul de respingere este atenuată, sau insu-

ficientă pentru a provoca respingerea propriu zisă.

În afară de acestea și de alte considerații greu de comunicat în ciuda rîndirii nespecialiștilor și necunoscătorilor în imunologie — știință care, în ciuda mulțimii de probleme nerezolvate, ne-a furnizat cheia pentru a înțelege rațiunea biologică fundamentală a reușitei sau a eșecului transplantării, adică a compatibilității sau incompatibilității imunologice — mai există și alte rațiuni pentru a ne exprima îndoiala asupra rezultatului final al experimentelor din Capetown, izvorite din date biologice riguroase și care, după zeci de ani de cercetări, nu și-au pierdut valabilitatea.

Pentru ca transplantarea de organe să devină un instrument sigur în mîinile medicului sau ale chirurgului nu este suficient să rezolvăm problema tehnicii. E nevoie să cîștigăm o bătălie grea în cîmpul cercetării biologice pure. În primul rînd e nevoie de străduințe foarte aplicate pentru a găsi modalitățile de a controla și a frîna, făcîndu-le inofensive în mod permanent, tocmai acele reacții imunitare care provoacă respingerea transplantelor neomogene. Totuși și în această privință se pare că vom întrevădea o rază de lumină. Funcționarea unei celule (limfocita, principalul element constitutiv al țesuturilor limfatice, adică al splinei și al ganglionilor limfatici, pînă acum cîțiva ani practic completamente ignorate), este astăzi cercetată cu intensitate din ce în ce mai mare și cu mijloace din ce în ce mai rafinate. Aceste cercetări ar putea să furnizeze — în măsura în care stadiul actual al cunoștințelor ne permite să presupunem — date prețioase pentru a învinge obstacolul. Într-adevăr, s-a stabilit că această celulă este elementul determinant al mecanismului fenomenelor de imunitate.

În al doilea rînd, trebuie atacată o altă problemă, fundamentală în ceea ce privește înserarea oricărui organ, anume posibilitatea de a stabili dacă există criterii pentru a determina gradul de omogenitate, din punct de vedere imunologic, între organul și țesutul subiectului donator și organismul și țesutul su-

biectului receptor; problemă pe care, după cum am spus, unii o consideră — în mod eronat — neînsemnată. Ca să dăm un exemplu, de data aceasta pozitiv: transfuzia singelui, care din punct de vedere medico-biologic prezintă anumite analogii cu transplantarea unui țesut, a devenit posibilă, ba chiar un instrument terapeutic, pe baza faptului că criteriile compatibilității imunologice între singele donatorului și singele receptorului sînt perfect cunoscute și determinabile cu mare ușurință.

Această bătălie nu va fi senzațională din punctul de vedere al televiziunii: va fi dusă în tăcere, ca toate bătăliile serioase pe care cercetătorii le duc în laboratoarele lor. Pentru a învinge în această bătălie, trebuie muncit cu multă răbdare și tenacitate, îmbărbătați de credința în valoarea absolută a științei și încadrați într-un mod de organizare eficient al instituțiilor create în acest scop.

În afară de asemenea considerente, încă insuficiente în ceea ce privește aspectele chirurgicale și biologice ale transplantării inimii, dorim să mai facem câteva reflecții pe care le suscită acest eveniment.

Nu e nici o îndoială că ecourile produse în presa de toate calibrele de intervențiile chirurgicale de la Capetown se datoresc, mai mult decît unor riguroase considerente tehnice și științifice, acelei emoții pe care drama omului bolnav și tentativele de a-l sustrage de la moarte le-au provocat întotdeauna în inima cititorului, precum și aspectelor spectaculoase pe care le iau tentativele din ce în ce mai îndrăznețe și frecvente de a forța ritmul progresului neîncetat al științei și tehnicii. Asemenea tentative — chiar mai serioase și mai justificate din punct de vedere științific — se pretează de minune la titluri senzaționale de presă; însă publicitatea desmățată care se face, în ciuda oricărui eforturi de a le face comprehensibile, unor fapte și concepte ce devin din ce în ce mai complexe și mai dificile, nu poate decît să dăuneze — și încă într-un mod grav — progresului științei. Și dăunează pentru că și oamenii de

știință sînt oameni și s-ar putea ca și printre ei să existe dintre aceia care, mai permeabili la riscuri gratuite și cu un simț de răspundere mai redus, să se lase ispitiți de mirajul gloriei și al bogăției, chiar în cazuri cînd ar fi necesară o mai mare prudență.

Dăunează pentru că repetarea — mai mult probabilă decît improbabilă — a eșecurilor unor experiențe anunțate cu atîta zgomot — poate să determine o întîrziere sau o oprire spontană în mersul lent, însă spontan, al progresului științific, care este elementul determinant și de neînlucuit al progresului tehnic. Dăunează pentru că poate să contribuie ca cercetarea științifică să ia aspectul competiției sau al unei curse de tipul „cine ajunge mai repede la potou“. Ceea ce trebuie să respingem cu cea mai mare hotărîre, fiindcă în cazurile specifice intervențiilor chirurgicale linia de sosire poate să treacă peste vieți omenești.

În sfîrșit, nu trebuie să neglijăm aspectele etice și psihologice ale problemei. Să ne gîndim la speranțele pe care zgomotoasele cronici pseudo-științifice le suscită în mii de pacienți și la disperarea care urmează după ce, la început, crezi că există o piesă de schimb pentru partea bolnavă din corpul tău. Să ne gîndim de asemenea și la problema separării organului care urmează a fi transplantat, apoi la dilema sfîșietoare care se va pune chirurgului cînd va trebui să decidă pe care dintre pacienții săi, în mod egal condamnați de boală, trebuie să încerce operația de salvare. Să ne gîndim la aceste probleme dificile, precum și la multe altele, care se ivesc cînd e vorba de conștiința medicilor și a oamenilor.

★

De aceeași părere cu FAVILLI este și dr. AVRION MITCHELSON care, într-un articol publicat în *New Scientist* și consacrat actualului stadiu al problemelor imunologiei implicate în operația de transplantare a inimii, scrie: „consider o crimă să se efectueze operații în-

tr-un domeniu în care cercetarea fundamentală nu este finisată“.

În genere, procesul adaptării la grefele de lungă durată încă nu este cunoscut și nici reacția față de noul mediu înconjurător. Este semnificativ că niciunul dintre cei trei participanți la coloclul organizat de *New Scientist*, revistă extrem de serioasă în aprecierile ei, nu se arată optimist în ceea ce privește perspectivele imediate ale transplantărilor, deși prevăd că cel de-al doilea pacient al d-rului CHRISTIAN BARNARD va supraviețui unul sau mai mulți ani.

Întrebarea este în ce constă utilitatea unei operații care, deși spectaculoasă, nu conservă propriu-zis omul în totalitatea funcțiilor sale, presupunând (cel puțin în stadiul actual) o întreagă armată de medici și infirmiere roind în jurul bolnavului supraviețuitor. Profesorul PETER BEACONSFIELD se întreabă chiar dacă senzația creată nu va determina o largă diversiune a fondurilor din domenii în care ar putea fi mai bine întrebuințate. Totuși aceasta este o opinie extremistă, cei mai mulți oameni de știință prevăd, că dimpotrivă, succesul lui BARNARD, oricât de limitat, va duce după sine o mărire a alocațiilor generale și speciale pentru științele medicale, făcându-i pe miniștrii de finanțe să reflecteze mai serios atunci când fac economii bugetare pe socoteala cercetărilor fundamentale în medicină.

O problemă de mai mare importanță în perspectiva de lungă durată este efectul pe care transplantarea reușită — în cazul în care va fi efectuată pe scară largă — o va avea asupra structurii societății. Ținând seama de faptul că medicina a reușit în ultimul timp să prevină și să vindece atâtea boli infecțioase, natalitatea a depășit considerabil mortalitatea. Populația globului crește cu rapiditate. „Dacă tendința actuală continuă — scrie Sir GEORGE PICKERING, profesor de medicină la Oxford — în viitorul vizibil suprafața pământului ca fi acoperită cu un strat uniform de Homo Sapiens. Eu nu sînt dintre acei care subscriu la părerea că o colonizare a sateliților sau a planetelor ar putea descongiona pământul. Victo-

ria asupra „căpitanului ucigașilor omului“, adică asupra bronchopneumoniei, care lichida pe bătrini cînd erau slabi, cînd își rupeau un picior sau cînd sufereau un atac de apoplexie a și alterat structura societății, scrie PICKERING. Populația a devenit, într-o măsură din ce în ce mai mare, o populație vîrstnică“.

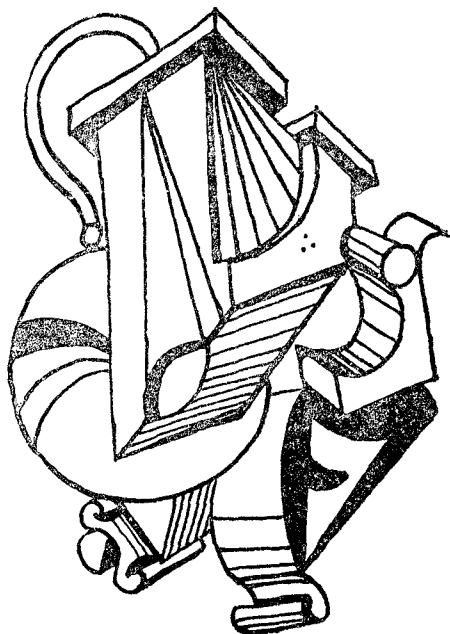
„Dezvoltarea rodnică a transplantării“, cum o definește dr. A. G. BATES, presupune că ori de cîte ori viața unei persoane în vîrstă este pe cale de a se stinge din cauza deficiențelor inimii, plămînuului, ficatului, arterelor, rinichiului, splinei, ea va putea fi prelungită prin înlocuirea cu un „organ de rezervă“. Singurul organ care nu va putea fi transplantat va fi creierul. Vom avea deci un grup mereu în creștere de oameni vîrstnici, trăind cu inimi, plămîni și rinichi ale altor persoane, însă cu propriul lor creier... senil. Este o perspectivă pe care a descris-o ALDOUS HUXLEY într-unul din romanele sale, „După multe vremi“.

„Societatea trece adesea cu vederea — scrie PICKERING — că moartea este tot atît de importantă și utilă ca și viața. Toate ființele vii mor și, prin aceasta, fac loc pentru noile generații. Animalele superioare își depășesc comportarea prin experiență și acesta este un proces care are loc cel mai activ și mai rapid în tinerețe. Astfel, funcția morții este de a permițe societății să se schimbe. Privilegiul morții este de a oferi o perspectivă mai luminoasă noii generații... Nu cunosc ceva mai tragic decît destrămarea unei vieți de familie fericite și productive, din cauza unui bunic neputincios, ramolit și veșnic nemulțumit... Ceea ce ar fi putut fi obiectul unei amintiri fericite și respectuoase devine un coșmar“. Să nu fim totuși atît de „beckettieni“ și să nu invocăm legile naturii pentru justificarea neomalthusianismului. Nu știm ce s-ar fi ales din compatrioții d-ului PICKERING dacă penicilina n-ar fi salvat, cel puțin de două ori, viața unui bătrîn care fuma prea multe havane și obișnuia să bea prea mult coniac, pe nume WINSTON CHURCHILL (după măr-

turia demnă de încredere a lordului MORAN, medicul său personal, în recenta sa carte despre fostul prim-ministru britanic). Desigur că efectul ar putea fi de sens contrar și putem să ne imaginăm, într-o manieră științifico-fantastică, un președinte îmbătrinit și ramolit al unei mari „Super-Power“, considerat apt să guverneze pe baza tuturor examenelor fizice efectuate asupra organelor sale împrumutate, și avînd puterea de decizie asupra deslănțuirii holocaustului nuclear...

În orice caz, subscriem — nu atît pentru a trage concluziile cît pentru a rezuma situația — la următoarele observații ale d-rului ADRIAN KANTROWITZ de la spitalul Maimonides din New York :

„Un lucru este sigur : o mare parte din problemele tehnice ale transplantării inimii au fost rezolvate. Circulația sangvină a receptorului a putut fi menținută în timp ce vechea inimă a fost îndepărtată și una nouă implantată. „Schelăria“ a fost montată și îndepărtată într-un timp record, fără efecte nocive. A putut fi păstrată o porțiune a vechii inimii, cu terminațiile ei nervoase legate de nervii inimii nou introduse. Au putut fi unificate vechile și noile vase sangvine. A putut fi dezvoltată cunoașterea noastră în ceea ce privește clasificarea țesuturilor după tipuri. Un salt s-a produs în cunoștințele noastre fundamentale, chiar dacă problemele imunologice nu au putut fi încă rezolvate“.



radu ionescu

epoca de strălucire a lui lucian grigorescu

Sînt artiști care, datorită puternicei lor personalități, a prezenței pasionate în mijlocul semenilor lor, își pun propria creație în umbră. Este cazul lui Lucian Grigorescu, a cărui operă abia acum începe să capete conturul puternic marcat al creațiilor care determină momentele de culme ale artei unei țări. Fermecător, însă pasionat pînă la vehemență, Lucian Grigorescu se suprapunea operei sale și, pe cît de mari erau similitudinile între el și pinzele ce picta, pe atît de mari erau și deosebirile.

Lucian Grigorescu se născuse sub cel mai înșorit cer al țării, în Dobrogea. Volubil, pasionat, cu ieșiri intempestive în relațiile sale cu oamenii, natura reprezenta pentru el o pauză în care un dialog tăcut se înfiripa între pictor și unicul său model. În aceste împrejurări, pictorul căuta să surprindă la tăcutul, dar atît de elocventul său interlocutor, acele momente în care se regăsea pe sine: și pe sine se regăsea atunci cînd natura fremăta supraîncălzită de soare, cînd revărsa sclipiri colorate, cînd tensiunea devenea atît de puternică încît sentimentul net al unei creșteri interioare făcea să se dilueze detaliile aflate la suprafață, să-și piardă volumele bine precizate, iar contururile să se transforme și ele în accidente cromatice, potențate la maximum de lumină.

Cu firea pe care o avea, era normal ca anii de învățatură la Școala de Belle-Arte să fie intermitenți, agitați și notați cu calificative des-

tul de puțin angajante. Mărturie acestui scepticism al profesorilor săi stă faptul că, prin 1924, cînd a concurat pentru un premiu care să-i permită întreprinderea unei călătorii în occident, juriul, adică G. D. Mirea și Nicolae Vermont, s-au opus plecării sale, socotindu-l neinteresat de ceea ce i-ar fi putut oferi muzeele, ca învățatură. Justificîndu-se, ei îl prezentau pe Lucian Grigorescu drept autor al unor peisaje ce sînt „interpretări cu totul personale”. Și totuși, în pofida acestei teribile dezvăluiri, hotărîrea juriului, în favoarea îndrăznețului tînăr, a fost determinată de insistențele lui Ion Minulescu. Și astfel, în 1924, un poet al cuvintelor deschidea drumul Parisului unui poet al penelului. La Paris, Lucian Grigorescu a descoperit un cer bogat în griuri și peisajul spiritual care-i era atît de necesar iar, în muzee — pe care le cerceta, contrar așteptărilor juriului — operele revoluționarilor artei, acei pictori care, sub numele de impresionisti, au impus, după cum foarte judicios constată Robert Rey, „deconcertanta explozie a unei noi morale artistice”.

Fără îndoială că impresionismul era limbajul care i se potrivea cel mai bine lui Lucian Grigorescu. Primul contact cu acest curent îl avusese încă din țară, prin intermediul pinzelor lui Jean Al. Steriadi. Acesta însă ajunsese la impresionism după meticuloase studii la München, care îi imprimaseră o formă de exprimare îndelung deliberată, străină temperamentului său. Amintirile acestui învățămînt l-au urmărit toată viața și, cu rare excepții, o frînă pare întotdeauna pusă la el în calea spontaneității. Pe adevăratul Steriadi, pe acela care înscrie un semn de egalitate între el și operă îl găsim însă în desene pentru că — făcîndu-le — nu se lua în serios, nu se socotea artistul aflat în fața motivului, ci interlocutorul spumos și spiritual aflat în fața unui om pe care, în cursul unei conversații, îl descoperă.

Impresionismul lui Steriadi era deci altul decît acela pe care Lucian Grigorescu avea să-l întilnească în Franța și poate această deosebire

explică de ce tinărul pictor, renun-
dând pentru moment la acest limbaj
în care făcuse deja câteva fericite
incursiuni, se apropie, în prima
parte a carierii sale, de Cézanne,
pictorul care, într-un spirit modern,
îi dădea cheia transcrierii realității
prin intermediul volumelor. În
chiar anul sosirii sale la Paris, două
mari expoziții rețineau atenția arti-
știlor și iubitorilor de artă —
Claude Monet și Cézanne — constitu-
ind astfel cheia de boltă a viitoa-
relor opere ale tinărului pictor.

Primele lucrări făcute sub influen-
ța lui Cézanne par, în lumina
creațiilor ulterioare ale lui Lucian
Grigorescu, exerciții de precizare a
volumelor, de așezare a lor în spa-
țiu, astfel încît să se desfășoare
armonic pe suprafața pînzei. Tușele
sînt lungi, întinse, sigure, urma
pensulei striată vibrînd pata nenu-
anțată de culoare. Sînt lucrări în
care pictorul, mărturisindu-și ad-
mirația pentru Cézanne, caută să
învețe să se stăpînească, să nu se
lase împins de temperamentul său
impulsiv. Unele lucrări au aerul
unor decoruri de teatru, ca binecu-
noscuta „Piață din Cassis” în care
mulți au regăsit influențe ale pic-
turii lui Derain. Afirmația mi se
pare hazardată, Derain fiind, în
ciuda înzestrării sale, unul dintre
cei mai labili pictori ai epocii, evo-
luînd, cu dezinvoltură și convin-
gere, între concepții estetice foarte
deosebite unele de altele. De aceea,
vorbind de o autoritate exercitată
asupra lui Lucian Grigorescu, soco-
tim suficient să ne referim la Cé-
zanne, sub diversele aspecte ale
picturii sale, iar nu la formulele cé-
zanniene preluate de alți artiști.

Descoperind în 1927 mica așezare
Cassis, la 15 kilometri de Mar-
silia, Lucian Grigorescu regăsea,
amplificat de lumina Mediteranei,
mediul unic în care se putea des-
fășura. Încă o scurtă perioadă de
acomodare cu acest fermecător loc,
cîteva naturi moarte, severe și aca-
demic aranjate, cit și peisaje în
care soarele, începînd să răsară
asupra rigorii cézanniene, face ca
tușele largi să devină din ce în ce
mai scurte, trecerea de la pictura
volumelor orientîndu-se către pic-
tarea suprafețelor mici, care com-

puneau acele volume. Un drum în
pădure, un peisaj văzut pe sub co-
roanele bogate ale unor copaci sînt
lucrări demne de un pictor bun,
dar pentru care soarele încă n-a
răsărit. Aceasta se va petrece abia
în jurul lui 1930 cînd, pentru mai
puțin de două decenii, soarele lui
Lucian Grigorescu va fi la zenit.

Cei aproape șaptesprezece ani pe-
trecuți la Cassis îl reprezintă pe
adevăratul Lucian Grigorescu. Mo-
tivele sale preferate sînt portul mi-
cului orașel, văzut îndeobște de la
înălțime, ca o panoramă modestă
dar plină de farmec, împrejurimile
deluroase ale Cassis-ului pe care
soarele se sparge în scinteieri miri-
fice, strada și piața principală,
unde, cu toate că se concentra toată
viața orașului, aspectul este de o
liniște paradisiacă. Pictorul pare a
zăbovi îndelung în fața peisajului,
așteptînd clipa de maximă tensiune,
aceea premergătoare unei imi-
nente explozii. Pensula va face pe
pînză popasuri din ce în ce mai
scurte, tușele ajungînd să fie doar
urma lăsată de atingerea acciden-
tală a două corpuri. Astfel, întreaga
suprafață se înfățișează ca o boare
colorată diafan, în care într-o tona-
litate argintie, rece, distingem cu
claritate motivul vibrînd din cauza
tensiunii interioare, iradiînd o lu-
mină colorată pe care pictorul o
surprinde, fixînd-o pe pînză. Fără
să se oprească asupra unor locuri
spectaculoase, fără a încerca să-și
compună peisajele intervenind sau
corectînd natura, Lucian Grigorescu
reușește totuși să prezinte o operă
diferențiată, fie datorită intensită-
ților variabile ale luminii, fie doto-
rită tonalității generale, rezultat al
unei mai intens colorate suprafețe
care, reverberînd, scaldă totul, dînd
o unitate compoziției. Lipsa sa de
preocupare față de compoziție este
demonstrată de naturile moarte în
care aranjarea elementelor compo-
nente pare a fi rezultatul unui mo-
ment de panică. Luate ca exerciții
cromatice, ele își păstrează valoarea
doar sub acest aspect. Mai reușite
sînt acele naturi moarte în care
un singur element este prezentat,
simplu, văzut frontal, fără osten-
tație.

Anii Cassis-ului au fost marcați de scurte călătorii la Paris și de vizite în țară. Chiar dacă din peregriările lui Lucian Grigorescu în orașul-lumină nu am fi rămas decât cu monumentală imagine a Catedralei Nôtre-Dame, am fi admis că locul său în arta românească este asigurat. Silueta masivă, de piatră cenușie, joacă asemenea unei dantele gri pe întinsul cerului. Copacii desfrunziți din primul plan repetă, cu crengile lor firave, liniile sculpturilor ce împodobesc somptuoasa fațadă a Catedralei, astfel încît se stabilește o unitate perfectă între cele trei elemente ale tabloului: clădirea, copacii din primul plan și fundalul topit în ceață. Amintindu-ne, ca temă, seria celebră a catedralelor lui Monet și ale lui Sisley, opera lui Lucian Grigorescu completează cu autoritate acest capitol al prezentării monumentelor văzute în concepția impresionistilor, integrate în natură prin subsumarea lor jocurilor luminii.

Popasurile făcute în Dobrogea, în special la Balçic și Mangalia, par a nu-i da satisfacția deplină oferită de Cassis. Lumină, culoare, pitoresc, dar spiritul efervescent, dens, potențat la maximum al coastei mediteraneene, îi lipsește. De aceea, pensula nu se mai joacă alert pe pînză, ea zăbovește, lasă mici pete de culoare, nu urmele unei scurte apropieri, aproape imateriale, ca la Cassis. Planurile sînt mai bine precizate, contururile mai exacte. Recunoaștem în aceste pînze un pictor dotat, fără îndoială, dar nu pe pictorul unic al unor momente unice.

Stabilit în țară, bucurîndu-se de succes și apreciere, poate nu întotdeauna luat suficient în serios datorită temperamentului său și a asimilării, ca o necesitate organică, a emfazei și gustului pentru supra-licitare specific meridianilor, Lucian Grigorescu nu mai găsește soarele destul de puternic, atmosfera destul de încărcată de vibrații

romatice smulse locurilor și lucrurilor pe care le învăluite. Pînzele capătă o densitate, o greutate amplificată de unul din motivele frecvente acestei epoci: pădurile compacte, bătrîne, prin care soarele pătrunde, asemeni unui accident, aruncînd în desişul intens pete luminoase. Orizontul coboară, perspectiva se îndepărtează și, pe aceste întinderi apar uneori, aduși în prim plan, oameni. Un personaj sau două, într-o poză evident așezată, pictați larg, cu grosimi de culoare, în care verdele deschis, clar, este mai întotdeauna asociat ocrului portocaliu și rozului.

Prin anii 1950—1960 aceste pînze ale lui Lucian Grigorescu reprezentau, în expozițiile colective ale vremii, adevărate incursiuni în domeniul picturii. Văzute astăzi, în ansamblul operei sale, ele pălesc.

Impresionist cu o notă personală, în care vibrația atmosferică, intensitatea luminii, redarea deosebită în funcție de tonalitate, a aceluiași loc, nu dizolvă formele (peisajul rămînînd construit, nu o simplă virtuozitate cromatică), Lucian Grigorescu impune în arta românească o operă bogată. Prin calitatea cu care artistul a investit-o ea se situează pe linia interpretărilor, cu notă personală, a unui concept estetic, iar nu pe aceea a acceptării, în spirit epigonic, a unei formule deja constituite.

Fire solară, explozivă, spontană, pictor de replică imediată, nu de răspunsuri îndelung elaborate, Lucian Grigorescu nu a fost într-adevăr el decât atunci cînd soarele lui era de zenit. De aceea, opera sa — aceea prin care se înscrie în rîndurile marilor artiști români — ocupă două decenii. Cînd soarele lui Lucian Grigorescu era pe culme, strălucea, prin el, atît de puternic, încît nu putem crede că s-a stins. Cu atît mai mult cu cît el n-a apus; a explodat de prea multă căldură.

participarea sufletească și intelectuală a spectatorului, dar și răsplătindu-l, de obicei, în aceeași măsură. În parte spectacole de balet și pantomină, în parte spectacole de teatru, în care muzica și ambi-anța plastică au un rol la fel de important, mult discutatele „happenings“ pot lua cele mai diverse înfățișări, de la teatrul total în care acțiuni dramatice se îmbină cu proiecții, de la transmisiuni de T.V., muzică simfonică (înregistrată sau nu), muzică electronică, etc., așa cum le concepe olandezul Schatt, pînă la concertele unde instrumentiștii execută, în același timp, numere de circ. La festivalul „Toamna la Varșovia 1966“, Ansamblul Universității din Illinois și „Kulturkvar-tetten-Stockholm“ executau diverse acțiuni scenice, întovărășindu-și interpretarea muzicală de gesturi, surse electronice, strigăte sau rîsete.

Este greu de presupus că cineva poate rămîne indiferent, că nu va fi șocat atunci cînd — în mijlocul unei conferințe docte sau a unei piese muzicale — protagonistul îi va oferi să mînce un măr. Indignat, sau acceptînd această anticonvenție a spectacolului, va participa cu sau fără voie, pro sau contra, contribuînd cu pasiune la reușita lui; volens-nolens, pentru el cadrul și timpul real al vieții au fost abolite și experiența artistică și-a atins scopul: l-a smuls contextului cotidian, l-a integrat unei realități echivalente, obligîndu-l să participe direct la ficțiune.

Compozitorii noștri citați la început nu ne-au propus, încă, o asemenea formulă de spectacol muzical care, probabil, ar descumpăni momentan publicul ținut pînă acum, grație instituțiilor noastre muzicale, de parte de arta contemporană, de experimentele ei vii. Lucrările amintite îi solicită însă pe interpreți într-un mod mai complex decît cele tradiționale: în afara problemelor de redare strictă, sau de improvizație, mișcările, atitudinile acestuia capătă semnificații estetice, devenind parte a spectacolului. Pianistul va smulge sonorități noi prin ciupirea corzilor, folosirea unor baghete diferite pen-

tru a le pune-n vibrație fără intermediul clapelor sau pentru a produce o serie de zgomote în cutia de rezonanță, prin utilizarea în același scop a unor obiecte de forme și materiale felurite, etc. pe lîngă tehnica instrumentală pe care o poate dobîndi un absolvent de conservator. Toate acestea îl obligă să părăsească poziția rigidă a celui aplecat de-asupra claviaturii, devenind un magician care exploatează pînă la capăt toate resursele instrumentului și ale cărui mișcări, mult prea ample pentru a putea fi trecute cu vederea, sînt ale unui ofician. Ele ascultă de legi asemănătoare cu celea descrise de Klee atunci cînd stabilea o rafinată dinamică a liniilor, suprafețelor și culorilor în artele plastice, ținînd seama de efectul pe care acestea, odată așezate în pagină, îl pot avea asupra psihologiei privitorului. Același criteriu al echilibrului și al contrastelor care tind să se compenseze reciproc în rețeaua de intercondiționări ale unei structuri stă și la baza organizării lor. O tăcere prelungită după care va urma căderea unui obiect în cutia de rezonanță nu produce același efect asupra spectatorului, în cazul în care interpretul rămîne pasiv, sau dacă ea va fi subliniată de gestul mîinii întinse pregătind iminenta cădere, moment de suspensie, de dezechilibru static. Este, poate, cel mai banal exemplu, dar și un punct de plecare al unor subtilități încă necercetate. Se pot stabili unele apropieri și de Action-Paintig-ul lui Pollock, prin valoarea care se acordă energiei în mișcare, acțiunii artistice și nu numai materiei imuabile. Dar, dacă în cazul picturii gestuale autorul este cel cuprins în vârtejul ritmului pe care singur l-a declanșat, mijloc de eliberare a unei colosale energii interioare, iar privitorului nu i se oferă decît rezultatul pătimașei încercări sufletești, lucrările lui Miereanu, Stroe sau Vulcu urmăresc ca, alături de muzică, atitudinile și mișcările executanților să contribuie la realizarea acestei transe — în cazul de față, colective, pentru că antrenează întreaga asistență într-un

elan comun. Nu sînt lucruri noi în artă, dar modul de a atinge scopuri permanente poate fi mai eficace. Ascultîndu-l pe René Huyghe („Les puissances de l'image") vom fi tentați să descoperim noblețea picturii contemporane tocmai în Action-Painting — unde gestul indică supremul efort al inițiativei umane — și poate că astfel vom înțelege mîndria și bucuria nouă a interpretului atotputernic, conștient de importanța celei mai mărunte mișcări. Dacă reverdată execuțanții s-au socotit mai mult decît o curea de transmisie între autor și public, acum, cu siguranță că oricine le va da dreptate.

Este interesant de observat că toate efectele vizuale utilizate au un aspect funcțional, sînt absolut necesare redării în bune condițiuni a textului muzical, că niciunul dintre compozitorii amintiți nu trădează principiul construcției sonore organizată în funcție de legi specifice. Revenirea la contraste, emoții și impetuozități de natură romantică nu implică renunțarea la logică sau supunerea în fața unor puteri extramuzicale, ca acum un secol, cu reabilitarea unui mod de exprimare mai direct, ușor de asimilat de la primul contact.

Nu de multe ori de-a lungul istoriei muzica a fost conștientă de posibilitățile pe care i le dă desfășurarea temporală a structurilor. Adesea preocupările i s-au îndreptat către edificarea unor construcții de tip spațial, pe care numai o deficiență a percepției noastre ne silește să le cunoaștem prin însumarea unor momente consecutive. Acesta este sensul omniprezenței unui contus firmus devenit apoi subiect de fugă sau al memorărilor care, în sonată, n-au numai un rol dialectic-dramatic, ci și pe cel de a menține prezent materialul de construcție al lucrării, de a facilita cristalizarea unei viziuni de ansamblu, cuprinzătoare și simultană. Cercetări mai recente au demonstrat practic ceea ce prevăzuseră Proust și Thomas Mann: relativitatea percepției subiective a timpului, ca și capacitatea muzicii de a o influența. Dacă Stravinski teoretizase

aceasta („misiunea compozitorului este de a pune ordine în relația dintre om și timp") fără însă a specula puterea incantatorie a unei muzici astfel concepute, iar Messiaen căutase să provoace ascultătorilor stări apropiate de extaz printr-un travaliu ritmic încă nemiîntîlnit, compozitori ca Stockhausen, Boulez sau Aurel Stroe, la noi, au realizat lucrări în care conținutul muzical este abandonat în favoarea unor concentrări ale substanței, „momente" sintetice, care — prin autonomia și quasi simultaneitatea lor — îl plasează pe ascultător, ca și romanele lui Robbe-Grillet, într-o lume lipsită de devenire, în care scurgerea constantă și fără accidente a timpului suprimă sau transformă radical efectul acestuia asupra conștiinței.

Intr-un asemenea efort de valorificare a raportului dintre durata timpului obiectiv și a celui subiectiv, ordonat de muzică, se înscrie și cvartetul de coarde „Culoarele timpului" al lui Costin Miereanu. Mai mult, avem de-aface cu un compozitor, care, urmînd calea deschisă de Webern în perioada de maturitate sau de Stockhausen în piesa „Plus-minus", își propune, cu succes, utilizarea uriașelor potențe constructive și expresive ale tăcerii, ale pauzelor. Intervenind ca factor activ al structurii muzicale, golul, absența muzicii evidențiată și de tactarea dirijorului, sugestivă pentru ascultătorul din sala de concert, este un factor decisiv în stabilirea acestui climat temporal straniu și captivant. Cititorul care nu a ascultat o astfel de muzică, ci a aflat numai de existența ei, va putea obiecta că lipsa contrastelor sau pauzele excesive duc la monotonie, la plictiseală și la dezinteresul publicului. Cu toate că audifia infirmă fără echivoc această presupunere, este util să ne imaginăm cît de monoton sună pentru o ureche educată în spiritul unei alte culturi producția clasicismului vienez, cu invariabilele sale bare de măsură, cu simetria dezolantă a multiplilor lui care organizează întreaga formă. Posibilitățile nefolosite pe care

muzica europeană le pune azi în practică pot deruta și contraria doar spirite ce îndrăgesc inerția intelectuală și sufletească. Revenind la lucrarea lui Miereanu, găsim încă un element ce colaborează în același sens: după ce a suferit unele transformări de laborator, banda de magnetofon pe care sînt înregistrați aceiași executanți contrapuntează uneori muzica cîntată în concert sau se limitează la replici cu semnul minus date acesteia (considerabilă impresia produsă de sunete cu timbrul ușor schimbat, ce se revarsă în sală în timp ce instrumentiștii stau nemișcați pe scenă). Este tot mai manifestă tendința compozitorilor noștri de a îngloba surse sonore artificiale, sau efecte asemănătoare ca sonoritate, în cadrul structurilor timbrale clasice (îmbinarea se datorează în parte și unui motiv prozaic: nimeni nu este încă dispus să le pună la dispoziție studiourile necesare, așa cum în țări cu tradiție artistică, vecine sau mai depărtate, s-a făcut de aproape un deceniu). Deși, practic, muzica electronică și concretă se află într-un stadiu de descoperiri și surprize, nestăpînînd decît un minim de posibilități (declară autorii cei mai notorii), teoretic, orice efect sonor imaginabil poate fi realizat. Aici este și cea mai de seamă dificultate pe care o întîmpină compozitorul, mărturisește Boulez, a alegerii unui material de construcție simplu, coerent, maleabil, din soluții infinite ca număr. Nu este scopul acestor rînduri de a atrage atenția asupra celei mai de seamă achiziții a ultimelor secole, muzica (denumită circumspect) „experimentală”, dar este util să observăm că ea se încadrează într-o tendință generală a epocii noastre spre concret, spre real, spre materiale complexe, cum numai natura ne oferă. La fel cu rubricile de întîmplări cotidiene, impresionante prin insolitul adesea frapant al situațiilor și totodată prin autenticitatea lor garantată, cu ciné-verité-ul care a revoluționat arta filmului, cu atîtea documentare (ce poate fi mai impresionant decît filmările de la Auschwitz și Hiroshima, decît

„Mondo Cane” sau expedițiile lui Taziejf?) care ne arată cu cruzime adevărul necontestabil, atrocitățile sau minuni de neînchipuit, pictura exploatează valoarea estetică a obiectelor de care este plină viața cotidiană, iar noul roman francez ne îndreaptă atenția asupra celorrași obiecte, a căror importanță în viața noastră afectivă se relevă a fi uneori asemănătoare sau superioară caracterelor umane. Începînd cu surrealiștii, pictura și, de două decenii, muzica, și-au îmbogățit radical limbajul, folosind materiale și structuri concrete (pinza de sac, nisipul, obiecte reale, etc. zgomote naturale sau create în laborator) și dînd naștere unei arte complexe, viguroase, care obligă la participare, la prezență, deloc străină unei stări de spirit creată și de atîția filozofi atenți mai mult la evenimentele existenței decît la inefabil. De la materiale prețioase și subtile tocmai prin „adevărul” pe care-l conțin, prin complexitatea și imprevizibilul natural al detaliului și structurilor, pînă la galeriile care colecționează pictură naïvă (vezi recentul vernisaj parizian de „artă imediată” la „Séraphine” a lui Raymond Nacenta), vremurile noastre se interesează de autentic, de concret, pentru că această societate pozitivă și cultivînd cu virtuozitate matematica și logica îndrăgește, deopotrivă cu candoarea, îmbinarea abstracțiunii și rafinementelor senzuale.

Aflați în imposibilitatea momentană de a realiza muzică electronică și concretă, compozitorii noștri pregătesc terenul încercînd să exploateze pînă la capăt resursele instrumentelor tradiționale tocmai prin sonorități care se află în sfera zgomotelor sau tind către ea. Născute din constrîngerea semnalată, aceste lucrări speculează un domeniu ignorat sau privit neatent în alte condiții. Izbitorile în cutia de rezonanță a pianului sau sunetele emise de lovirea corzilor cu măturici de jazz în „Două epitafuluri” de Aurel Stroe (piesă pe care autorul a conceput-o asemenea unor colaje cubiste) alăturate partidei vocale în care doar registrele sînt indicate

precis și mișcării față de instrument, în funcție de locul și modul de atac al celor doi executanți, sînt nu numai efecte noi, ci și deschiderea unor perspective în utilizarea mai completă a instrumentelor și instrumentiștilor, în afirmarea unei sensibilități contemporane, încă puțin bănuită aici. La fel „Concertul pentru pian și orchestră” al lui Costin Miereanu, lucrare distinsă în 1967 cu premiul I la importantul concurs al fundației „Gaudeamus” din Olanda, din care numai „Cadența” a putut fi auzită în țară, sau piesa pentru pian „Musique poétique”. Ambele introduc zgomote obținute prin folosirea unor rezonatori de material plastic, sunete preparate, glissando direct pe corzi, contactul dintre obiecte metalice și acestea, ciupirea lor — de remarcat legătura directă om-corp de rezonanță inexistentă în tehnica tradițională a pianului — etc. ca și, în „Musique poétique”, apariția unui recitativ și a unor strigăte pe care cutia de rezonanță și corzile în vibrație le amplifică. Seriozitatea și dimensiunea artistică a acestei muzici este dată de organizarea ei armonioasă și echilibrată, de economia evidentă în distribuția mijloacelor de expresie, de emoția categorică produsă ascultătorului. La fel, poemul pentru voce și pian „Ghițara” de Sorin Vulcu pe versuri de Garcia Lorca, folosind mai multe modalități de preparare a sunetelor (anumitor corzi li se adaugă obiecte de metal, cauciuc, plută, etc., care le modifică timbrul) sau zgomote în corpul instrumentului, concentrate în două momente de culminație, cînd interpretul își alege un număr de posibilități din toate cele concepute de autor.

Speriați, cei pentru care arta a rămas blocată în formule imuabile nu vor protesta atît, poate, împotriva închiderii unor noi sonorități în practica muzicii (suma posibilităților de a organiza, în spațiu și timp, evenimente sonore) cît împotriva utilizării instrumentelor neconformă tradiției și, mai ales, a părăsirii rezervei pasive a executantului, la care acestea obligă. Se

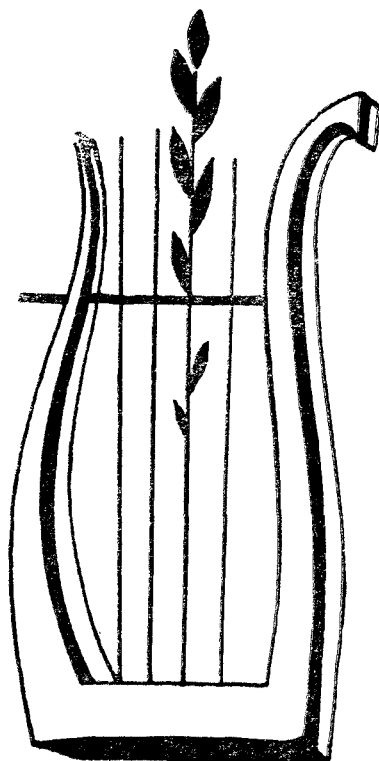
va protesta împotriva unei regresii spre primitivism a artelor, spre vulgarizare, spre circ. Să nu uităm însă că circul, ca și teatrul popular, sînt modalități fundamentale de expresie, nobile prin vechimea, subtilitatea și dificultatea lor, spre care adesea și teatrul european cull și-a îndreptat privirile, căutînd să se adreseze „în același timp ochilor și urechilor” (G. Banu — Secolul XX, 11/1964). Teatrul și circul asiatic sau Commedia dell'Arte sînt exemple suficiente pentru a demonstra permanența și singele albastru al spectacolului bazat pe gest și atitudine. Iar dacă în anii noștri artiști ai jazului sau ai muzicii ușoare nu adoptă cea mai rigidă ținută pe scenă, lăsîndu-se în voia impulsurilor instinctive pe care muzica le trezește în corpul lor, aceasta nu înseamnă întotdeauna lipsă de educație și decență, ci și pasiune, participare maximă la ficțiunea artei, sensibilitate care nu are timp să se preocupe de ce vor spune „ceilalți”. Popoarele primitive, triburi de negri sau polinezieni, spune Elie Faure, sînt „în mod spontan, artiste. Omul negru practică fără odihnă, fără efort, și cu o ardoare care atinge violența, toate formele primitive ale artei”¹⁾. „Negrul are simțul ritmic, în asemenea măsură încît nu-l poate concepe, nici exprima altfel decît prin ritmuri sonore, formale sau colorate elementar, dar la fel de nestăpînite ca bătăile inimii”. Pentru un asemenea om, a despărți sunetul de gest și arta de incantație nu este posibil. Acuzată prea mult timp de intelectualism și cerebralitate, arta contemporană caută să-și apropie aceste surse primordiale, întîlnire întotdeauna fecundă pentru continentul nostru. Să-l lăsăm deci pe Holliday să se arunce pe podeaua scenei, cu microfonul în brațe: este poate un precursor ce redă publicului propriile sale trăiri transfigurate, îl face atent asupra propriei sale stări de spirit. Avem dreptul

¹⁾ „El le trăiește, pentru a spune așa, în gestul fiecărei zile”.

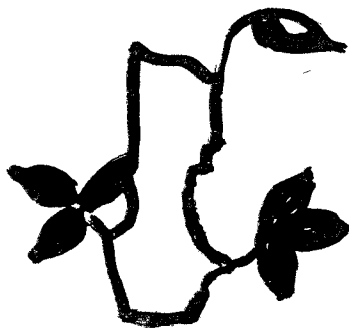
de a restabili legătura între artă și public. Avem datorită de a redescoperi frenezia emoției artistice. Putem realiza comuniunea totală a spectatorilor făcându-i să participe direct și constructiv la reprezentare, ca în „Happening”. Pop-art-ul și muzica secundată de gest captează atenția îmbinând gândirea abstractă, decantația filozofică, rafinamentul materialelor, cu șocul

nervos. Plecând de aici, fără a se închina locului comun, accesibilitatea se întâlnește cu travaliul asupra percepției timpului în subconștient. crează o magie irezistibilă prin vitalitatea ei primitivă și revelatoare de abstracțiuni, prin subtilitatea a secole de cultură.

Și, aici, compozitorii noștri încep să-și spună cuvântul. Până acum, publicul îi urmează.



despre un articol „cu trepte“



În numărul din februarie al revistei constănțene „Tomis“ a apărut un articol intitulat „Cele patru trepte ale baladei“. Faptul de a analiza și propune o clasificare a baladei românești în evoluția ei n-ar fi ridicat, în sine, vreo obiecție. Dar discutarea fenomenului baladei „în scară“ apare extrem de suspectă, mai ales că este vorba de o scară minimă, cu patru trepte.

De fapt, obiectivul pe care autorul și l-a propus și-a dilatat dimensiunile de sens, trecînd la judecări și enumerări de scriitori dintre care, mai mulți, nu aveau nici un raport cu balada. În schimb, trebuie să-i amintim că, dacă era să coboare în adîncimea istoriei literare, scara ce ducea la începutul genului nu număra doar patru trepte, mai puțin decît îi trebuie unui papuaș să obosească și să adoarmă numărînd.

Nu este vorba de intoleranță, dar autorul depășindu-și tema și limitele propuse în titlu, mișcarea de translație pe și către niște date care se despart de tema strictă apare extrem de semnificativă. Căci faptul că el își propune în introducerea articolului obiectivul ambițios de a oferi o judecată de valoare asupra evoluției poeziei românești în an-

sambiu, de-a lungul ultimelor două decenii, îl face să trădeze o concepție din cele mai stranii asupra tabloului real al dezvoltării literaturii românești.

Acest din urmă aspect nu poate să nu intrige pe orice cititor de bunăcredință. Autorul afectează să adopte criteriul pur „estetic“, fără a face nici o concesie criteriilor continuiste. Apare bizar, chiar adoptînd această logică, să credem că tot ce a produs poezia românească pe întinderea a două decenii de evoluție, sub impulsul mutațiilor produse în viața socială și spirituală românească, echivalează cu un imens hiatus estetic, cu purul neant.

În afara momentului de apogeu ce l-ar reprezenta cei cîțiva amici ai autorului, cine ar putea crede că tot ce au creat în această perioadă generațiile, fie aceea a lui Tudor Argezei și Lucian Blaga, Ion Barbu și George Bacovia, (ignorarea acestora este stupefiantă, incalificabilă, atunci cînd artiștii menționează totuși alte nume, aparținînd acelei generații), fie generația remarcabilă a unor Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Virgil Gheorghiu, alături de pleiada celor mai noi scriitori, ar echivala cu o eclipsă în dezvoltarea

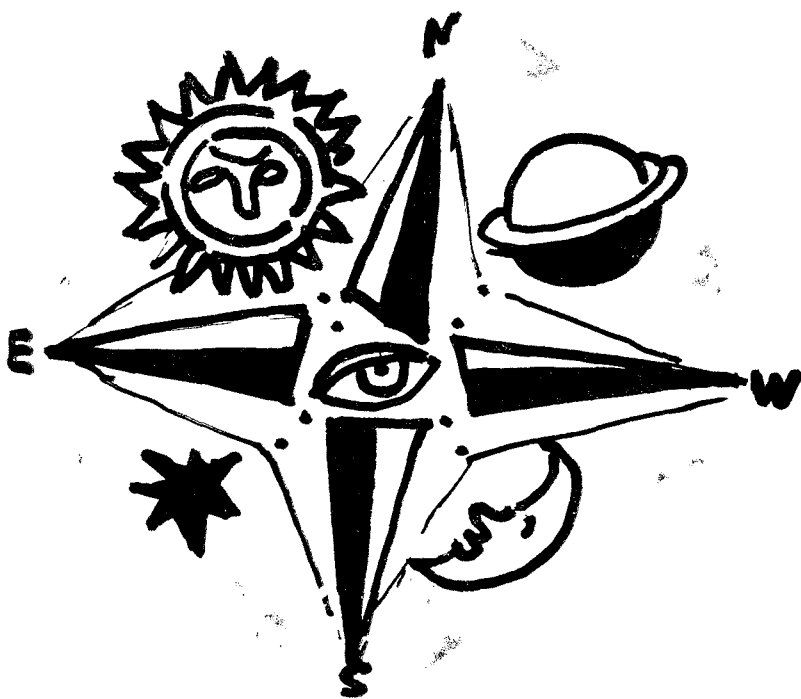
liricii noastre, așa cum reiese pentru semnatarul acestei ciudate și neautorizate luări de poziție?

Dacă resorturile antipatiei sale (aproape viscerele) față de tot ce este, ce înseamnă valoare umanistă, inspirată de un nobil mesaj social, ar mai putea fi luată în considerație în spiritul estetismului extrem, apare însă cu totul revelatoare simpatia vizibilă a autorului pentru anume personalități poetice, a căror activitate s-a desfășurat într-o legă-

tură mai mult sau mai puțin contingentă cu mișcările politice cele mai opuse ideilor de progres și democrație.

Ceea ce caracterizează orientarea articolului publicat de „Tomis” este aliajul suigeneris între estetismul său de ultimă oră și simpatiile neascunse pentru orientări spirituale, al căror rol funest în viața socială românească, la un moment dat al istoriei, nu mai are nevoie de nici o subliniere specială.

V. R.



Avem de consemnat, cu multă și sinceră bucurie, o aniversare: Mircea Ștefănescu a împlinit șaptezeci de ani.

O precizare de vîrstă care ni-l arată ferm încadrat în seria cea mai tînără a acelei generații în al cărei buletin de identitate găsim, sub același „semn particular“, pe Camil și Cezar Petrescu, Perpessicius, Alexandru și Ionel Teodoreanu, Ion Marin Sadoveanu, Ion Vinea, Lucian Blaga, Ion Barbu, Gib Mihăescu, Demostene Botez, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Al. Phillipide, Al. Kirișescu, Adrian Maniu și mulți, mulți alții. Între cel mai vîrstnic și cel mai tînăr dintre ei diferența nu e mai mare de cinci ani, iar prima lor cristalizare de conștiință colectivă, primul jalon istoric al vieții lor, a fost războiul din 1914—1918. Aceasta i-a marcat, aceasta — în ciuda divergențelor de natură individuală, de talent, de orientare — i-a unit sub acelaș semn particular și i-a deosebit, în bloc, de predecesori, ca și de urmași: ei sînt generația primului război mondial. Toți cei ce vor urma, în serii și în generații, vor fi „dintre cele două războaie“, pînă cînd istoria va începe să furnizeze alte semne de recunoaștere, și alte jaloane.

În cîmpul de muncă al acestei generații n-au prea existat ogoare ale unei singure activități, oamenii ei au scris literatură, nu au practicat genuri, și au conceput literatură ca un tot, înlăuntrul căruia scriitorul trebuie să se afirme mai mult sau mai puțin ecumenic: poezii au scris romane, dar au scris și dramaturgie, prozatorii s-au încercat în lirică, filozofia, chiar, a fost anexată la domeniile literaturii. Pe individualități, se pot, desigur, constata anumite dominante, dar spe-

cializări și exclusivități — contrare, de altfel, portretului tradițional al scriitorului român — foarte rar.

Un fenomen de asemenea raritate — pe atunci — s-a produs în persoana și munca lui Mircea Ștefănescu. El s-a consacrat unui singur ogor, al căruia hotar nu l-a depășit niciodată, dar pe suprafața căruia a tras, neobosit și cu un devotament inestimabil, o brazdă mereu adîncită, o brazdă fecundă: ogorul dramaturgiei. (Dacă specializarea, cantonarea exclusivă într-un singur gen se mai poate înfîlți, pentru epoca respectivă, în cîteva, dar numai în cîteva, cazuri, acestea trebuie căutate tot în dramaturgie: Al. Kirișescu, Tudor Mușatescu. Iar înmulțirea lor, transformarea în fenomen caracteristic, în epoca noastră, se constată tot în dramaturgie. De unde trebuie trasă concluzia că fenomenul acesta are cauze ce se leagă nu de scriitor, ci de o anumită evoluție și, aș adăuga, o anumită situație a genului însuși).

De la certificatul său de majorat literar, comedia intitulată „Comedia zorilor“, pînă astăzi — și sînt aproape cincizeci de ani — Mircea Ștefănescu a scris numai dramaturgie. Iar dramaturgia a devenit în mod atît de firesc, în mod atît de consecvent, teatrul, încît numele său s-a legat mai mult de teatru decît de literatură, ani în șir, mulți, mulți ani în șir. Teatrul l-a răsplătit, căci nu i-a adus decît succese, dînd numelui său o notorietate și operei sale o circulație, de care s-au bucurat foarte puțini scriitori, chiar printre dramaturgi. Dar, în acelaș timp, Mircea Ștefănescu urma legile și plătea prețul acestui succes, care nu sînt de loc ușoare și care fac, în primul rînd, ca autorul căruia îmbrățișarea publicu-

lui i-a fost mijlocită prin scenă și prin spectacol, să fie considerat din ce în ce mai puțin om de litere, și din ce în ce mai mult om de teatru. El însuși ajunge să-și caute originile literare, ca acei oameni transplantați dintr-o țară într-alta, care ajung să-și caute, mai repede, sau mai încet, naționalitatea și limba de baștină.

Totuși, mai de vreme sau mai târziu, se produce o osificare, o restabilire: fie că literatura își revendică aborigenii printr-un proces istoric, fie că acești emigranți în împărățiile teatrului încep să se simtă frământați de nostalgia căminului și ale pământului natal. Momentul acesta se semnalează, de obicei, prin publicarea pieselor care au înregistrat atâtea succese, prin trecerea dramaturgilor la lectură. La acest moment, la acest examen, autorii de teatru își joacă pentru a doua oară destinul: ei pot fi lăsați pentru vecie teatrului, vieții orale și de spectacol, și dispar în neant odată cu amintirea marilor lor succese; sau pot fi recunoscuți ca adevărați fii ai literaturii și sînt reținuți în patrimoniul acesteia, pe un loc mai larg sau mai modest.

Acesta s-a dovedit a fi cazul lui Mircea Ștefănescu, de cînd, la marile sale succese, s-a adăugat examenul, și succesul lecturii. Citit, ca să zicem așa, în răspărul timpului, el apare, pe toată întinsa suprafață a operei sale, un scriitor excelent, cu talent original și care nu a consimțit nici o tranzacție de gust, de idee sau de morală, în vederea unui succes sau măcar a unui plus de succes.

În dramaturgia noastră dintre cele două războaie Mircea Ștefănescu nu a adus numai un aport cantitativ, fie el și la cel mai înalt nivel al realizărilor epocii, ci și o contribuție de creație, care este numai a lui, care nu exista înaintea sa, și care a deschis un drum pentru alții. El este adevăratul creator al comediei sentimentale românești, o specie nouă, care s-a adăugat cu nota ei fină și discretă la vasta gamă a comediei noastre, care, de la farsă pînă la satira socială, este porțiunea cea mai dezvoltată a dra-

maturgiei românești. Mai puțin caragialian decît oricare dintre urmașii marelui ctitor al satirei românești, Mircea Ștefănescu s-a aplecat asupra vieții nu cu un mai puțin ascuțit spirit de observație, ci cu un humor mai blajin, și cu mai puțin gust pentru monștrii sociali și pentru caricatură. În schimb, coarda sentimentului a vibrat puternic în el și, dacă nu s-a ridicat pînă la intensitatea dramei, nici nu s-a lăsat ametită de grotesc și ridicol. De aci s-a născut comedia lui sentimentală, comedia sentimentală a epocii noastre! Mircea Ștefănescu e un Marcel Achard al României. Lumea comediilor lui Mircea Ștefănescu este, în general, lumea foarte micii burghezii din a doua zi după primul război mondial, marcată încă de toate trăsăturile epocii anterioare, dar ușor și liniștit pornită spre transformare, cînd nu spre un apus patriarhal.

În această lume apare un erou în care se cristalizează tot ceea ce e mai caracteristic în teatrul lui Mircea Ștefănescu, și tot ceea ce este mai fidel unei anumite laturi a celui tip uman pe care primul război mondial l-a adus în pragul vieții și al societății românești a epocii, a doua zi după încheierea sa. Prin acest erou se confirmă apartenența lui Mircea Ștefănescu la „generația primului război mondial” și la drama acestuia, chiar dacă, de cele mai multe ori, în formele comediei. Acesta este un tînăr în a cărui viață războiul a sfărîmat posibilitățile certitudinii, liniei drepte și echilibrului, și a cărui dezorientare, luînd formele timidității și ale veleitarismului, duce direct spre ratare. E un sentimental care nu-și găsește locul în societate, credincios citorva sumare dar sincere idei de puritate, cinste, iubire, etc., idei de altfel fără forță, pentru că omul însuși este fără forță și chiar amorf, prin mediocritate intelectuală (studii întrerupte), prin pasivitate, prin protest nebulos, etc. El este un om care își ratează viața, fie prin ratarea marei iubiri, pe care nu are curajul s-o declare (*Comedia zorilor*), fie prin eșuarea lamentabilă a ideii de realizare „în

Occident" (*Acolo, departe...*), fie prin resemnare într-o boemă iremediabilă (*Vis de secătură*). Ceva din drama acestei generații, care s-a numit „generație de sacrificiu“, se reflectă mai în toți eroii lui Mircea Ștefănescu, și în mai toate operele primei sale faze de creație, faza de pînă prin 1948—50 (ca, de pildă, în *Casa cu două fete*, *Lupul și sania*, *Dona Alba*), în limitele desigur ale comediei, adică ale unei drame minore, care poate stîrni zîmbetul, de compătimitare și simpatie, dar numai zîmbetul.

În epoca nouă, a construirii socialismului, Mircea Ștefănescu a încercat o aspirare a humorului și comicului său și o adîncire a observației critice, în sensul satirei sociale. Au rezultat, de aci, trei comedii satirice: *Nepotul domnului Prefect*, atît de savuroasa „*Micul Infern*“ și *Patriotica Română* opere realmente izbutite pe linia caragialismului feroce, cu material luat din descompunerea politicianistă a burgheziei dintre cele două războaie. Opere izbutite, zic, și aceasta a confirmat-o și marele lor succes de public, după cum o confirmă lectura. Dar caricatura violentă nu e desigur în natura psihologică a lui Mircea Ștefănescu, așa că, în ciuda reușitei și a succesului, el a abandonat această specie a comediei și, odată cu ea, comedia însăși. De aci înainte el trece la o manieră cu totul nouă, al cărei nume nu figurează în ta-

bela dramaturgiei, dar a cărei sursă este istoria. Odată cu *Rapsodia Țigănilor*, Mircea Ștefănescu deschide seria unor reconstituiri legate de cite un eveniment istoric deosebit sau de cite o figură ilustră, în general din materia secolului al XIX-lea. Acestea sînt: *Matei Millo* sau *Căruța cu paiate*, *Cuza Vodă* și *Eminescu*. Titlurile arată ce cuprind operele, care sînt un fel de albume istorice, străbătute de un vibrant și cuprinzător spirit patriotic și cultural. Meritul lor nu poate fi trecut cu vederea, indiferent de problemele pe care le pot ridica eventual construcția dramatică, autenticitatea atmosferei, precizia istorică.

Astfel, la șaptezeci de ani, și în plină vigoare creatoare, Mircea Ștefănescu are la activul său o operă vastă, realizări durabile, și un loc al său, aparte, în istoria dramaturgiei noastre din două epoci și din cinci decenii. Pentru toate acestea, el se bucură de stima și dragostea publicului și a confracților, în viața profesională a cărora prezența și activitatea sa au fost întotdeauna un perfect exemplu de eleganță, de generozitate, de dezinteres. Nimeni nu are vreun motiv de a-i precupeți simpatia sa, iar breasla scriitoricească, în ansamblu, se mîndrește cu un asemenea reprezentant. Din inimă, deci, redacția „*Vieții românești*“ își unește glasul cu al tuturor, pentru a-i ura „*La mulți ani!*“

ș. cionoff

un dialog filozofie

„*Dialogul*“ dintre Gabriel Liiceanu și Ileana Mărculescu din paginile „*Contemporanului*“ (nr. 1111) se înserie în linia atît de necesarelor și de fecundelor discuții asupra filozofiei pe care, odată cu schimbul

de opinii („*Actul critic în filozofie*“) început în revista *Cronica*, le-au angajat din ce în ce mai mulți dintre cercetătorii noștri filozofici. (E regretabil însă că revista de specialitate nu a acordat pînă în

momentul de față — februarie a.c. — spațiul convenit unor asemenea dezbateri, ele ducându-se în paginile unor reviste de profil *cultural*).

Dialog este — totuși — un fel de a spune, pentru că de fapt cei doi preopinenți își expun separat părerile, fără a discuta propriu-zis împreună, așa dar aproape un anti-dialog, amintind de o formulare a lui Wittgenstein...

Dintre cele două expuneri de poziții, am remarcat-o, cu precădere pe cea a lui Gabriel Liiceanu, tînăr cercetător, autor (tot în paginile *Contemporanului*) al unei *Pledoarii pentru eseul filozofic*, succintă dar substanțială.

Pornind de la premiza că „filozofia nu a reușit încă (...) să „se delimiteze în ordinea spiritului“ și luînd act de tot mai vehemente atacuri ale oamenilor de știință contemporani la adresa filozofiei ca „știință a științelor“, Gabriel Liiceanu consacră o primă parte a intervenției sale raportului *filozofie-știință*. „Poate tocmai pentru că destinul filozofiei a fost din totdeauna legat de cel al științelor, *modul său specific de a fi s-a pierdut în istoria acestei corelații*“.

Trei ar fi, după părerea lui G. Liiceanu, modalitățile filozofiei de a-și masca obiectul, toate trei determinate de această corelație între filozofie și știință.

a) „concurarea de către filozofie a funcțiilor științei“ — ceea ce înseamnă că „pe un parcurs însemnat al existenței sale, istoria filozofiei s-a suprapus cu istoria insuficiențelor de maturizare a diferitelor științe. Toate locurile inaccesibile științelor deveneau domenii de expansiune ale filozofiei“ (O modalitate pre-științifică);

b) o a doua modalitate („epistemologică“) ține de perioada criticismului cunoașterii și se întinde de la Kant pînă în momentul apariției *meta-teoriilor*, care și-au asumat de-acum singure sarcina criticii și perfecționării cunoașterii; Și, — în fine —

e) pretenția (azi anulată de către „omul de știință cu o bună înzestrare sintetică a intelectului“) — a filozofiei ca știință a științelor“.

Astăzi sînt depășite cele trei stadii (istoricește determinate), adică aceste trei moduri ale filozofiei de a-și confunda obiectul cu cel al științelor [azi lucru mult mai greu de făcut grație *epistemologiei, ori științelor*, convocate — însă — și ca argumente ale inutilității filozofiei (aceasta din urmă — remarcă G.L. — „nu mai are cum se dezvolta... pe linia completării și complementării științelor“ și nici „nu se mai poate justifica nici ca o *vizionară a spiritului*, în urma căreia științele ar veni să-și culegă din intuițiile ei geniale, materialul preocupărilor viitoare“)].

Filozoful păstrează „o reflectare a lumii în ordinea umanului“, teoretizează „modul uman de a fi al existenței“ preluînd ceea ce, de la sine înțeles științele nu pot să facă fără a-și pierde eficacitatea, adică (...) celălalt mod de a fi al existenței — cunoștința“ —

Această funcție *umanizatoare* a filozofiei prezintă atingeri atît cu știința, cît și cu arta (cu prima — la nivelul mijloacelor de exprimare și, cu a doua, ca necesitate de a descoperi esențele umane — ergo vocația umanizantă), dar și diferențele specifice — în vreme ce știința dă omului imaginea obiectivă și indiferentă a lumii, filozofia i-o conferă pe cea *antropocentristă*¹⁾,²⁾ și *neindiferentă*; iar, pe cînd arta operează cu *imprecizia* („mod particular

¹⁾ Aceași vocație umanizatoare e prezentă (e drept, în alt context) la un filosof contemporan, cum este Teilhard de Chardin care își considera opera ca „o introducere la o explicare a omului“ propunîndu-și să stabilească în jurul acestuia „o ordine coerentă între consecvențe și antecedente“ (vezi — „*Le Phénomène humain*“, ed. du Seuil 1956, pp. 21—22.)

²⁾ Gradul de „dez-anthropologizare“ a științei (cercetat în gîndirea marxistă de către G. Lukacs și E. Fischer) devine pentru structuraliștii francezi o condiție a „neg-anthropologismului“: „nous croyons que le but dernier des sciences n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre“ (Claude Lévy-Strauss — „*La Pensée Sauvage*“ — Plon 1962, pp. 326/cop. IX, Histoire et dialectique),

de a fi al cunoștinței“), filozofia ia subiectul ca „mod general de a fi al conștiinței“.

Punctul de vedere al tînărului autor concentrează cum se poate observa — chestiunea „modului de a fi“ al filosofiei, dar se menține enunțiativ în considerațiile asupra mijloacelor de realizare ale acestuia. În orice caz, chiar cu această obiecție, el rămîne valid și — personal — consider că, fructificat în substanța lui valoroasă, fără exagerări (pe care, de altfel, autorul însuși le previne), va oferi o fecundă pistă de cercetare.

Intervenția *Ileanei Mărculescu* este prea confuză în raport cu tema: după părerea sa „demonstrația filozofică este explicitarea unui

dat intuitiv primordial, este, în mare măsură, tautologică“. Spre deosebire de Liiceanu, pentru *Ileana Mărculescu*: „filozofia este o autoreflexie a spiritului individual“, diferența între filozofie, știință — respectiv — artă, constînd în gradul ridicat de „organicitate“ al primei față de știință și unul mai scăzut în raport cu arta. Numai că, demonstrația aceeași — susținînd, desigur, un punct de vedere — am fi dorit-o mai omogenă, mai unitară, servindu-și cu mai multă eficiență scopul.

Se cuvine subliniată inițiativa revistei *Contemporanul* de a angaja o dezbatere de nivelul celei consemnate aici, oferindu-i spațiul — și girul său.

d. i. suchianu

noi cazuri de ifosatită



După cum se știe, ifosatița e o maladie a limbajului provenită din credința că cuvintele culte, vorbirea „pe radical“ dă omului o deosebită prestanță. De aici amorul pentru stilul Rică Venturiano, pentru cuvinte ca „ritualitate“ (*Gellu Ionescu*, *Contemporanul*), sau „fragmentaritate“ (*Al. Boboc*, *Contemporanul*), sau (*ibidem*): „completitudine“. Deosebit de faptul că aceste cuvinte nu există în nici un dicționar din lume, chiar în franțuzește, de unde se împrumută cuvîntul, se zice, de pildă „completude“, și nicidecum „completitudine“. (În curînd se va zice „completiutinaritate“, căci fiecare nou sufix adăugat aduce un ifos în plus). În fața unor sufixe culte ca ic, al, iv, ist, al, for, fer, oid, suferînd de ifosatiță se pierde. Un cronicar scria că „Romul Munteanu prezintă adesea opere sincronice cu ale lui Brecht“. În românește se zice

sincron, și numai sincron. Dar sufixul fură. Filozoful *Ion Dobrogeanu Gherea* și cu mine am cunoscut odată pe un căpitan de roșiori amoretat de cultură, care chiar scotea o revistă literară locală și frecventa cu pasiune pe literați. El găsea că adjectivul „sublim“ nu e destul de superlativ, și exclama: „este mai mult decît sublim! Este subliminal!“ (adică mai jos chiar decît pragul de jos).

Ifosatița se întîlnește chiar la persoane inteligente. Cum zice poporul, „boala nu alege“. Ea este implacabilă, asemenea neînduplecatei *Palide Treponeme*; și, ca și dînsa, izvorăște din prea mult amor. Astfel, una din cronicăresele sigur inteligente din subsolul *Contemporanului*, vorbea cu o pontificală indulgență de un regizor care știuse frîna elanurile lacrimogene ale textului. În loc însă de a spune

că această reținere, această sobrietate a fost o calitate a spectacolului, copila zicea: „E o pondere pe care o apreciem” (noi, regina Victoria). Din păcate, pondere înseamnă greutate și numai asta, iar ceea ce ar părea un al doilea sens e doar o întărire a primului; e sensul: greutate precumpănitoare, greutate care afirmă în balanță mai mult decât celelalte greutăți. Autoarea noastră însă a confundat pondere cu ponderat, adică măsurat, cumpătat, potolit, cumpănit, liniștit. Mă întreb chiar cum de nu s-a gândit că pondere vine de la franțuzescul pondre, care înseamnă a se oua? (Antoaneta Tănăsescu).

O altă manifestare de ifosatită este amorul pentru locuțiile adversative: dar, însă, totuși, în ciuda, cît despre, deși, cu toate acestea, nu fără să și alte asemenea. Toate exprimă o fudulă poziție de „quant à soi”, adică de „cît despre mine”, sau „eu, unul...”. De aceea le vedem băgate în cele mai neverosimile locuri. De pildă: „eroii se vor regăsi, pentru încă o dată, străini și totuși atît de nefericiți” (Înțeleagă cine poate. Eduard Constantinescu).

Cînd nu e vorba de scriitori, ci de simpli cetățeni doritori, la zile mari, să se mai umfle nițel în pene, ifosatita locuțiilor adversative este nevinovată și chiar înduioșătoare. Astfel a fost celebrul discurs rostit în America de Moceanu, primul nostru profesor de gimnastică, sosit, în 1893, pe noul continent cu o excelentă echipă de oină care realmente plăcuse, și care chiar mirase pe yankei. Cuvîntarea lui Moceanu începea așa: „Domnilor, deși nu am onoarea să cunosc limba dumneavoastră, dar însă mă bucur că v-am găsit sănătoși”.

Este, cum spuneam, ceva înduioșător la oamenii inculți de a aspira la o vorbire aleasă, ca din carte, „pe radical”. La ei asta nu pornește din ifosatită, ci dintr-o onorabilă dorință de a se instrui, de a repara o nedreptate milenară, de care era vinovat regimul social în care trăiau. Cu totul altceva este cînd un om din clasa bogată (chiar dacă nu aparține unei profesii intelectuale) vorbește caraghios. Unei persoane

cu dare de mină, care și-a putut acorda ani mulți de instrucțiune, nu îi este permis să rămîna intelectualmente toapă. Este o mare deosebire morală între femeia săracă de odinioară care, vorbind de stomacul ei delicat, zicea: „eu sînt cam delicioasă la mîncare”, și o cocoonă milionară, soție de diplomat, proprietăreașă de case în București, pe care am auzit-o vorbind cu un chiriaș al ei, rău platnic. Îi amintea că dînsa acceptase să-i dreagă baia, acceptase să-i repare o sobă, acceptase să-i zugrăvească bucătăria, pe cînd el, ingratal nu respecta condițiile contractului. Din toate aceste cuvinte subliniate mai sus, nobila doamnă compusese următoarea amară apostrofă: „Vezi?! Nu poți să spui că eu nu sînt o persoană acceptabilă! În schimb, dumneata, dă-mi voie să ți-o spun, nu ești condițional!”. Chiriașul culpabil fu apucat atunci de o așa de mare bucurie, încît se lăsă furat pe panta sufixelor și zise, cu tandrețe: „Da, doamnă. Recunosc. Nu sînt un condițional... Și fiindcă sîntem la ceasul confidențelor, trebuie să vă mărturisesc că eu sînt mai degrabă un optativ...”

Alt exemplu de sufix interesant. Citez: „textele au fost alese după un criteriu logic, problematic, și nu cronologic”. (Boboc; filozof, sub-sol). Era desigur lesne să spună „pe probleme”. Dar sufixul fură; și mai ales acel mic „ic” care imediat arată lumii cu cine are ea de a face. Din păcate, problematic nu înseamnă „pe probleme”, ci (citez): „Îndoelnic, ipotetic, nesigur”; „care constituie o enigmă; enigmatic” (Dicționarul Academiei). Iar francezii se mulțumesc a spune (citez): „Problematique = douteux; equivoque”. Cred că nu va trece mult, și filosoful nostru va socoti că nici-un epitet nu i se potrivește mai bine ființei supreme, lui Dumnezeu a tot făcătorul, ca adjectivul pancreatic.

Acel pe cît de mic pe atît de afurisit sufix l-am mai întîlnit deunăzi într-un articol despre filmele O sută de dalmățieni (de Walt

Disney) și Un bărbat și o femeie (de Lelouch). Aceste două filme (citez): „nu diferă fundamental: o precumpănitoare greutate plastică, o gentilețe față de spectator care poate fi luată drept generozitate, în sfârșit o absență ideatică agreabilă.” (Gellu Ionescu).

Găsim în această frază o altă varietate de ifosatită. Este ceea ce aș numi injurătura la modul laudativ. Ca să faci praf o operă de artă, o bagi în aceeași oală cu o altă operă complet diferită ca gen, conținut, stil și le atribuie amândurora calități comune. Bine-înțeles, calități secundare, minore; apoi, tot ca o calitate, spui că chiar cusururile (cusururi mari de tot) nu sînt supărătoare; ba-s chiar agreabile („absență ideatică agreabilă”). Apoi lauzi, ca o calitate a autorului (citez): „gentilețea lui față de spectator”. Dar aci sindromul cel mai grav este altul. Cele două filme se întimplă să fie niște capodopere. Zeci de mii de spectatori s-au dus să le vadă, la scurt interval, a doua oară. Pacientul de ifosatită nu admite această uzurpare, din partea publicului, a rolului de judecător și pontif, Entuziasmului delirant, nemișlocit și neprecupețit al proștilor de spectatori, magul îi va substitui un verdict indulgent, părintesc, plin de laude pentru calități neimportante și de iertări amabile pentru cusururile grave (fără să mai vorbim de tonul superior cu care o poveste cu oameni este pusă pe picior de egalitate cu o poveste cu animale).

Același sindrom poate lua și o altă formă. Magul va spune în esență așa: sărmani naivi! Care vă luați după gura proștilor! Vă dau înțîlnire peste cîțiva ani în fața aceluiasi film care vă epatează astăzi. Veți vedea atunci cit de tare v-ați înșelat. Vă veți deștepta. V-o spun eu, care-s deștept gata. Dar iată textual cuvintele. (Citez): „Aceste filme sînt în același timp foarte puternice și foarte slabe.. După zece-cincisprezece ani, pelicula lor, saturată de prezent, îmbătrînește dintr-o dată” (Nu mai vorbesc de curiosul fenomen care so produce dintr-o dată în decurs de

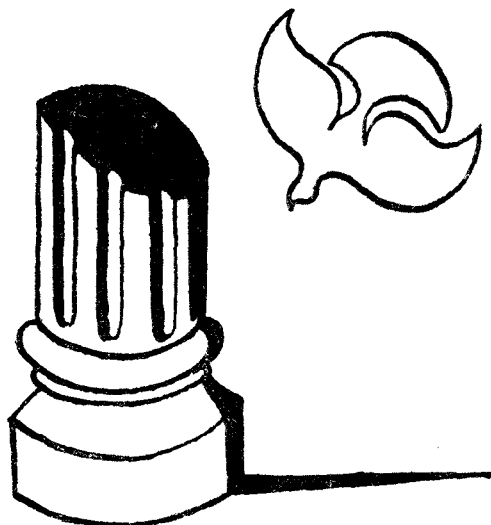
cincisprezece ani! Ana Maria Nartî. Subsol).

Tot simptom de ifosatită e și amorul pentru cuvintele cu puteri absolute, ca de pildă total, general, definitiv, unanım. Pe acesta din urmă l-am găsit odată într-o foarte amuzantă situație; citez: „aproape toată lumea consideră în unanimitate că...” etc... (Informația, 26 octombrie, 1960). Sînt și eu, personal și unanım, de aceeași părere.

Mai este și o altă formă a nevoiei de abundență verbală. Un lucru, în loc să-l spunei, sărăcăcios, în trei cuvinte, îl veți spune, boierește, în douăzeci și șase. De pildă, veți scrie: „acest autor, înscriindu-se pe traiectoria adecvată a unor meridiane și paralele majore, inițiază consecvent un proces de infăptuirii realizatoare angajate pe linia unei orientări nedesmintit evolutive”; asta pentru a spune că zisul autor a evoluat.. Dar, iată un exemplu viu și natural de astfel de vorbe de prisos (beția de cuvinte semnalată și botezată de Maiorescu). Citez: „Și mai are (Shlesinger) un merit sigur, și încă foarte curios. Cu instinct de cineast, el a uzat de minune, și în folosul său, de un mare actor: Tom Courteney, și a descoperit... Pe Julie Christie”. Corect, ar fi trebuit să spună: „Și a mai avut încă două merite: a folosit un mare actor, pe Tom Courteney, și a descoperit-o pe Julie Christie”. Cuvîntul „un” e fals, căci meritele sînt două. Cuvintele „sigur” și „serios” sînt stupide. Meritele nesigure și neserioase nu ne interesează. Apoi, cuvintele „cu instinct de cineast” sînt și inutile, și stupide. Inutile, pentru că orice face bine un cineast, o face, prin definiție, grație instinctului său de (nu-i așa?) cineast. Și sînt și stupide acele trei cuvinte pentru că autoarea le leagă de alte trei: „în folosul său”. Cum adică? Atunci cînd un regizor folosește în folosul său, personal, în folosul său de regizor, pe un actor, asta se cheamă a avea „instinct de cineast”? De altfel acel „în folosul său” este și stupid în sine, indiferent de „instinctul de cineast”. A zice că un regizor a folosit pe un actor în fo-

losul său personal nu are absolut nici un sens. (Rodica Aldulescu. Subsol). Uneori un singur cuvânt trântit plească peste frază produce efecte bizare. Astfel, același Eduard Constantinescu, deja citat, în loc să spună, ca oamenii: „Arta lui Vajda este de a găsi un raport mereu neașteptat între punerea în imagine și punerea în scenă“ — preferă să spună „Arta lui Vajda este cea etc.“. Asta ne amintește imediat că

există două soiuri de arte: arta cea, și arta hăis. Deosebit de asta, expresia „punerea în scenă“ e falsă. Ea aparține exclusiv teatrului. E drept că francezii, cităva vreme, spuneau „mise en scène“ și „metteur en scène“ pentru regie și regizor. Dar, deosebit de faptul că noi nu sintem francezi, înșiși francezii condamnă azi acești termeni, pe care îi înlocuiesc cu aceia de realizare și realizator.



Precizare

În numărul din februarie al revistei noastre a apărut la această rubrică o notă intitulată „Criteriul valorii“ și semnată G. Arbore. Precizăm că G. Arbore nu este una și aceeași persoană cu Grigore Arbore, redactor al revistei „Luceafărul“, și regretăm eventuala confuzie la care această similitudine de nume a putut da naștere.

h. zalis



i. m. rașcu :

„poeme“ *

„Cînd mă gîndesc de ce putea fi simbolist un tînăr aspirant literar român în lustrul care a precedat trecutul război mondial, regăsesc, dincolo de aprecierea literară a curentului, ceva din stările de spirit și ideile care se încrucișau cu veacuri în urmă cînd spiritele frumoase ale Franței erau partizanii anticilor sau ai modernilor (...) Ne însușește ideea că viața modernă poate intra în sinteza universală a artei și că, depășind arhaismul și tradiționalismul motivelor literare consacrate, un poet trebuie să încerce drumul către temele proprii vieții și civilizației din vremea lui“¹⁾. Astfel începe Tudor Vianu evocarea primelor sale contacte cu cenacul „Vieții noi“ în intimitatea căruia prestigiul lui Ovid Densusianu și programul poetic pe care acesta îl preconiza îl ispitiseră și pe I. M. Rașcu. Numai că viitorul autor al „Renunțărilor luminoase“ se desparte relativ curînd de simbolisți pentru a lăsa să vorbească nestîngerit visul unui timp agrest. Ieșirea din istorie, care nu este și un refuz de a se localiza geografic, ține la I. M. Rașcu de înclinația intimă spre reclusiune melancolică sub vraja interiorizării extatice. Poetul tînjește după timpul biblic al bucuriei originare și al calmului bucolic. Civilizația se traduce în cazul său doar prin prezența catedralei sub bolțile căreia aspiră să se purifice, să se întorcă, adică, tot la pacea ingenuă a clipei dintii.

Dacă prin dispoziție I. M. Rașcu, este un antisimbolist categoric, el

este și mai nesimbolist prin repetatele derogări de la estetica simbolistă în creația sa. Mai întii, fapt remarcat de Eugen Lovinescu și reamintit de Dumitru Micu, prefăcătorul volumului. poetul este în răspăr cu directivele teoretice ale mișcării — un discursiv, un prolix, amalgamînd impresii nu fără studiată transparență; cînd, se știe, poetica simbolistă predica „explorarea esențelor“, concentrarea și oroarea de explicit. De altfel, dincolo de o vizibilă ici-colo langoare de tip bacovian, poetul nu cîntă viața citadină (fie și exasperat de rutina desfășurării cotidiene) ci exaltă farmecul priveliștilor dezolante, al acelor icoane din natură care îl învăluie cu întregul lor cortegiu de amintiri defuncte: „Mă urc apoi agale pe uliți întristate“/ Și tot mai clar zbcușnește, din coșuri, negrul frum./ Zăresc în treacă oameni cu saci înformi în spate./ Sau cîini pribegi, prin vastul troian făcîndu-și drum/ Acașă, lîngă sobă, rămîn s-ascult cum vîntul/ În hornuri își rotește și-și mistuie cuvîntul./ Cum sună pe întinderi o sanie, timid.../ S-admir cum focu-aruncă vîpăile-i pe zid..“ (Povești umbrite).

Reținut de aceeași reacție față de cotidianul prozaic, D. Micu descifrează încă o deosebire între lirica simbolistă, avînd drept termen de comparație Bacovia și maniera, să-i spunem impresionistă, a lui I. M. Rașcu. Dacă la Bacovia impresia inițială devine expresie, la Rașcu impresia inițială, obiectivă, naște alta, proiectînd închipuirea dincolo de realitate. Rezultă de aici o poezie devitalizată, anemică prin conturul șters al stărilor pe care le transfigurează, cum se temea Lovinescu? Cred că nu, fiindcă transpunerea impresiilor fugitive este pe deplin în stare să surprindă tumultul afectiv sau specificul ambianței, cum I. M. Rașcu ne-a dovedit-o el însuși: „Ne-a presărat pe suflet boarea de vis, de spații permanente/ Mireasmă de solare basme, de lumi cu zîne și palate.../ Și palpitînd sub vraja roză, sub armonia dimineții/ În cadrele ferestrei albe,

^{*)} E.P.L., 1967.

¹⁾ „Jurnal“, E.P.L., 1961

ne doare frumusețea vieții“ („Răsărit de soare“).

Succintele citate trimit fără echi-voc, dacă ar fi să stabilim niște filiații, nu la Rodenbach cu care a fost asemuit, ci la Fundoianu, pen-tru efectul „confesiv“, pentru ma-niera de a-și filtra neliniștile, stările de spirit dar și la Pillat pentru nostalgia tonică și fiorul muzical. Poemele „Sub bolți de vis“ sau „Excursii“ stau în sprijinul acestei păreri. Și chiar când ritmul e altul iar tonalitatea este citadină, ca în „Bejenie“, nu e vorba de a dura în universul acesta ci de a-l părăsi pentru un motiv sau altul în favoa-rea naturii: „In pripă ne-mbră-căm; în grabă sau pe umeri ne-agă-țăm bretele./ Și coborînd în salturi scara din nou ne-nființăm pe-alee./ Să continuăm cu frenezie miracu-loasa epopee“.

Lumea pe care a creat-o poetul, singura de el îndrăgită, este lumea inocentă a mireasmelor pure și a jocului gracil. Gesticulația sa ca și recuzita invocată trimit neconținut la aceeași vîrstă evocată, cînd ex-tazul se imbină cu zburdălnicia, bărbăția cu nerăbdarea: „Nu-i plîns în aer, nu-i vaiet prin lunci./ Clipele surprinse, se rostogolesc ca și-atunci.../ Cîte-o pasere face echi-libristică pe-un ram.../ Cu gîndul învult și proaspăt așa eram/ În urmă cu vreo șase decenii și mai bine./ Cînd pulsațiile vieții fragede clocoteau în mine./ Cînd aspirațiile roze erau piscuri de munte/ În stare uraganele să-nfrunte...“ („Final“).

Recenta apariție a volumului de „Poeme“ denotă că autorul lor a izbutit în decursul timpului să „în-frunte“ uraganele la care se referă.

Afișînd în viață o disimulată boe-mă, Tudor George se manifestă, pa-radoxal, neoclastic în poezie, cu un fel de parnasianism vetust, din care s-au scuturat toate arti-ficiile. Baladescul e numai o for-mulă de organizare a materiei li-rice, în realitate tot o disimulare. Încă din 1965, cînd publica Le-genda cerbului, poem cu structuri plasticizate, își enunța această for-mulă, esențial antiepică. Poemele ce au urmat cuprînd aceleași sedi-mentări emotive, mai particulari-zate însă, mai la obiect intime, cu rafinări de limbaj duse pînă la dro-garea stilistică; o magie obsedantă a cuvintelor îl conduce pe poet la artificializări voit descriptive: Am-bulacrar stă cortul cu sfori și cu otgoane- / Gigantă echinidă-ntr-un straniu univers- / Turtit ca o ursină sub sinili ocean- / În sarcofag de ape ce-l lînțuie la mers... (Cortul).

Fantezia lui Tudor George este în esență plastică (poetul fiind și autor de desene), fulgurată de vio-lențe cromatice lexicale: Pluteam sfios prin vrăji apocalipse / Prin



e. manu

tudor george :
„balade“ *

ceruri varii, nesperate muzici, / Cînd, pironit, în fața mea — se-nfipse / Un indic sfinx, cu ochi adînci ventuzici (Sfînxul Micro-macro).

În poemele acestei cărți e o fermecătoare derută, o alternanță de prețiozități crepusculare și pasiuni pentru vulgarizarea unui lexic compromis prin inobilări artificiale. Uneori, fantezia lexicală duce la flexiuni „originale“, ca frunte co-metoasă, cort ambulacrar, mărgeane

*) E.P.L., 1967.

conturse, ochi ventuzici, prunduri făcătoare, medievalitatea verii, zbatere sisifă etc. George Tudor e numai aparent un descriptiv; sub poiziția pastelului se zbat apelativele tropice orale, cu stilizări nelipsite de unele retorisme și unele hobotite de imagini care dau volumului un aspect baroc: Părea că-i, mai degrabă, un car persan cu spițe / Și cu hangere lucii ce scapără-n lumină / Când macină-n devalmă solarele cosite / Și-armuri din solzi de șarpe ce-i cad sub așilotină / (Turmele soarelui).

Aceste Balade lirice recomandă un poet din generația lui Geo Du-

mătescu, Ion Caraion sau St. Aug. Doinaș, a cărui operă completează organic peisajul poeziei noastre din perioada 1943—1949. Dar dincolo de această fixare în timp, poetul Tudor George cultivă poezia ca un fel de viciu; notațiile au o alchimie iar versurile declanșate inițial în lava lor onirică sint ciocăniile și ciniatate în taină, izolate într-o muzică voit desuetă. Dincolo de cuvinte, ca să parafrăzăm titlul unui recent volum de versuri (al lui Mihail Crama), Tudor George oferă contactul cu un poet format, cu un meșteșugar care are și o concepție despre muncă.

camil baltazar

violeta zamfirescu:
„duminică“ *



Titlul cărții de față e menit a-ntruchipa, plastic, tilcul conținutului. Dar vrea să marcheze și stadiul atins de un poet care, hărnicind cu-ndelungă stăruință pe tărîmul căutărilor artistice a parvenit a compune o poezie de esențe. Valoarea acestui volum se constituie dintr-o continuă și patetică mărturisire a unui temperament tumultos. Într-o permanentă febră și combustie psihică, autoarea caută să afle, acestei personale substanțe, forme noi de exprimare. Cum poetul se definește, uneori, el însuși mai bine, mai pregnant decât o poate face critica, — Violeta Zamfirescu se declară: „flămîndă de adînc“. Și așa și este. Slujind fru-

*) E.P.L., 1967.

museștea vieții și a simțirii, scriitoarea descoperă ritmuri și sunete noi, spre a dăltui chipul nemuritor al dragostei: „Bătea ploaia, descoperind a rugă / Mult frumos să mai afund odată sufletul în dragoste cu fugă / Indelungă și nerepetată“ (Binevestitoare). Alt exemplu de sunet rar, folosit în elogiul iubirii: „In spațiul tău amarnic de bun / Nu am drept să fac jaf, nu am har / nu pot trupul din singele tău să-l supun / nici cit frunzele roua măcar“.

Continuu revine în poezia Violetei Zamfirescu din acest volum, ca un leit-motiv constitutiv, filigranul folcloric, fiorul tradiției, nenumărate poeme fiind presărate cu stihuri ce par izvorâte direct din ziceri populare.

Unii poeți încep cu sine printr-un limbaj al lor, nerepetabil, alții se constituie pe-ncetul, cu temeinicie. Acesta din urmă e cazul Violetei Zamfirescu, care, la acest popas, după zece plachete de poezie, oferă poeme de pură melodie incantatorie, nu fără ca versurile să aibă și conținut. Ba am putea afirma că poeta lăsîndu-se furată, de cele mai multe ori, de muzicalitatea rimei, are o filosofie a ei, tonică, pentru că pledează pentru cîntecul substanțial, despuat de orice scorii inutile,

chiar dacă asta-nseamnă, câteodată, strofe cu totul eliptice.

Iată unul din cele mai cuceritoare imnuri închinată pământului românesc și oamenilor lui: „Cît senin de inimă-n timp / Bătut pe zid cu vorbe bune / Lăsăm, uituci de anotimp / Pământule, doar tu poți spune / Cum fructe vin să se resfețe la timpla noastră fermecată / O, vom muri de frumusețe / Și ne vom naște încăodată“.

Menționam la-nceputul însemnărilor noastre, tendința către poezia de esențe. Cînd rîvna de artă se conjugă cu o neconținută săpare în granitul exigenței, poeta izbu-

tește versuri remarcabile: „Pentru pământu-nviorat de tine / Dor românesc — sub cer de sărbătoare / Mulțimile aprind cum se cuvine / Făclii și aer de privighetoare / Cu piine din Ardeal și de Rovine / Ies floare, oamenii — să te-mpresoare / Cu sufletul frumos, lucrat la soare / Iluminat cu aur în destine, / O cerul de copaci unde visez / Și stîlpii înflorați de la Horez / și omenia noastră — sînt renume / Uraniu rar și trainic, dulce miez / De țară și popor trezit la lume / Să poarte-n nemurire al tău nume“.

Este acesta riscul unei cărți de critică — lipsa unor criterii riguroase de selecție. Probabil că ambiția unui volum masiv (deci cantitativ) duce la acest impediment, observabil la mai toate volumele de critică din perioada ultimă. Și totuși, la Mircea Zăciu nu se poate vorbi de un magazin de curiozități critice, ci, poate, doar de lipsa curajului renunțării la unele medaliale și portrete critice ocazionale. Criticul ar fi oferit astfel un material mai dens, mai concentrat de cercetare științifică, extirpat de păgubitoare insule de lirism critic. Mircea Zăciu pornește de la piscurile cele mai înalte ale literaturii noastre, însă consemnează și pe mai obscurii Alexandru Ciura, Aurel P. Bănuș, Victor Papilian etc. În „Masca geniului“, Mircea Zăciu dă la iveală o bună parte din activitatea sa critică, ceea ce face să se poată vorbi de o metodă și mai ales, de anumite procedee.

Trebuie afirmată de la început solida abordare științifică pe care și-o propune criticul. Pentru aceasta se recurge copios la niște repere biografice. În excelentul studiu rezervat lui Duiliu Zamfirescu, criticul începe cu creionarea unui portret sarcastic, poate cam exagerat:



marin mîncu

mireea zăciu :
„masca geniului“ *

„În realitate, tînărul locatar al hotelului „Metropol“ era un Rastignac care pornise să cucerească Bucureștii luînd-o pe jos, de la o rubrică semnată la „România liberă“, ceea ce îi aducea modestul venit lunar de una sută cincizeci lei... Scrie foiletoane, evocări romantice, cronici rimate și, bineînțeles, poezii Macedonski îi arătase o privire binevoitoare, dar, învrăjbit cum era cu orînduirea, poetul „Noptilor“ nu-i putea oferi nimic altceva. Tînărul Rastignac avea un simț deosebit al relațiilor sociale și nu pierdea multă vreme pentru a găsi ușa la care trebuia să bată“. Pornit atît de sagace la drum, Mircea Zăciu nu-i va ierta lui Duiliu Zamfirescu lipsa

*) E.P.L. 1967.

de realism în reflectarea artistică. Pentru critic, un scriitor este tributar unui mediu, și unei epoci, și deci opera literară trebuie văzută mai ales prin autenticitatea sa de „document”. De aici, se ajunge la o anumită selecție a autorilor cercetați. Vor fi mai ales analizați scriitorii care pot priza direct cu o realitate mai mult sau mai puțin socială: Ion Agârbiceanu, Emil Isac, L'viu Rebreanu, Brătescu-Voinești, Gaia Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu, etc. Criticul va fi atent mai mult asupra subiectelor deci, decît asupra unei modalități artistice individualizatoare, chiar pînă la preocuparea tematică exclusivă (Hortensia Papadat-Bengescu). Într-un anumit fel, Mircea Zăciu, prin reacția față de Duiiu Zamfirescu, se dovedește (de mirare!) un gherist întîrziat: „Eclectismul, care îi permitea să îmbrățișeze unele din ideile avansate ale veacului, îl protejă de a fi taxat drept retrograd de unii și drept trădător de alții. Era „calea de mijloc” pe care Zamfirescu credea că a descoperit-o drept soluție de viață și de gîndire. În această tentație de a „împăca” poziții estetice corespunzătoare cu unele poziții politice net opuse zace, de fapt, contradicția de bază a concepției lui Zamfirescu și) viciul fundamental al operei lui. Acceptînd că arta trebuie să fie un document complex al unei epoci istorice, scriitorul n-a reușit din cauza poziției lui sociale, să lumineze acest

document cu flacăra unui ideal înalt, de eliberare a celor mulți și asupriți” (pg. 79). Dar ținînd cont că studiul este scris în perioada 1955—1962, aderențele sociologice ale criticului devin explicabile și în comparație cu unele mult mai exagerate, deja stimulabile. Totuși, tendința de abordare sociologică a literaturii rămîne constantă la Mircea Zăciu. E, poate, o tendință eticistă, proprie intelectualului ardelean, răspunzînd unei necesități utilitare a artei. Tentațiile sale eticiste continui îl îndeamnă la scoaterea din obscuritate a unor autori ardeleni complet uitați (Alexandru Ciura, Aurel P. Bănuș). Opera de artă trebuie să aibă o funcție de stimulare etico-socială. De obicei, criticul liricizează abordarea unui autor („Cine n-a lăcrimat, copil, la citirea puiului de prepeliță, care moare înghețat, surprins de iarna nemiloasă cu ghiarele „împreunate ca pentru rugăciune?”). Foarte utile sînt contribuțiile lui Mircea Zăciu din finalul cărții sale: „Începuturile romanului românesc” unde face în prealabil teoretizări asupra condițiilor de apariție a romanului, și „Nuvela românească” — o bună scrutare istorică și tipologică (nuvela istorică, de moravuri, psihologică și fantastică). Chiar dacă nu e receptiv la toate genurile (preferînd proza) și la toate modalitățile de investigare artistică, Mircea Zăciu impune prin seriozitatea cercetării științifice.

e. tudor

clementina voinescu
: „timp vechi” *

*) E.P.L., 1967.



Volumul Clementinei Voinescu „Timp vechi” este într-adevăr un „jurnal liric”, așa cum autoarea a notat mai ales clipele de singurătate, de liniște, obsesive inele ale unei mari „fișii de tăcere / O fișie plutitoare / Între noapte și zi...”

Poezia Clementinei Voinescu, de nuanță sentimental-intimistă reinvie momente din trecutul trist al copilăriei: „Trec călușei amintirii, / trec rotund pe o singură stradă, /

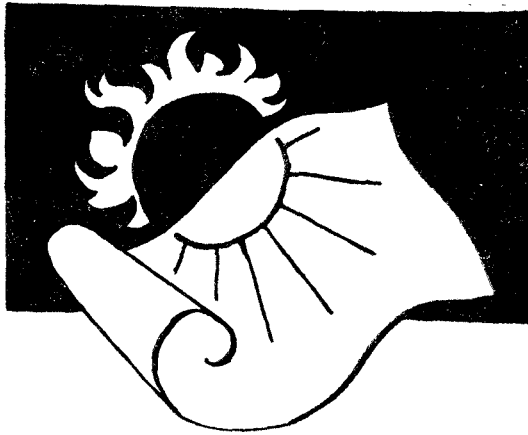
Cărți noi

149

Și trece cu ei, / Și zarea cea
smeadă...

Sau ca în „Domnica țigancă” și
în „Pereții”, nostalgică rememorare
a copilăriei aspre ori a unei ado-
lescențe, purtând sigiliul neîndură-
tor al sărăciei: „Calea Griviței
n-avea cer... / Ne întâlneam lângă
„Alexandru cel ieftin” / În mânu-
șile tale mai mari decît mîinile /
Încăpeau și mîinile mele, pe ger”.
Multe dintre poeziile acestei pla-
chete au curgerea ușor monotonă,
nostalgică, — a liedului, a roman-
ței. Singură cu ea însăși poeta în-
cearcă meditații asupra vieții, bucu-
riei, tristeții, etc. De fapt sînt nu
atît meditații cit simple și sincere
notații capabile să ne transmită un

fior autentic: „Mă tem de dumi-
nicile lungi, / Cînd nostalgiiile sparg
ferestrele / Departe strălucesc cre-
stele, / Culmile la care nu ajungi /
Mă tem de lunare călătorii în vis /
Cînd sufletul tresare deschis”. Sau
aceste versuri, specific feminine:
„Sînt lacrima ta, sînt oftatul, / Dar
bucuria ta nu sînt. / Uneori te
cutremuri, / Cînd îți spun îngindu-
ratul cuvînt: / Dar dacă nu ți l-aș
spune, / L-ai nega, l-ai cerși, / Eu
nu sînt bucuria ta, / Ci tîhnita,
geamăna-ți zi”. Din filele plachetei
răzbate o sensibilitate fremătătoare,
transfigurată adesea în versuri no-
tabile, cu un timbru personal,
elegiac.



**o reconsiderare
critică a teatrului
renașterii engleze**



Deceniul în care s-a sărbătorit, cu o atît de strălucită amploare, împlinirea a patru sute de ani de la nașterea lui Shakespeare, a cunoscut pînă în prezent un număr excepțional de important de lucrări închinat marelui poet al Europei, fie simple reeditări, ca magistrala lucrare asupra vieții și operei lui Shakespeare, datorită lui Edgar L. Fripp¹⁾, fie studii noi și capitale ca putere de analiză și de sinteză, cum sînt lucrările și articolele profesorului de la Universitatea americană din Tulane, Irving Ribner²⁾.

Lărgind problema și încercînd o situație a operei lui Shakespeare în cadrul evoluției teatrului englez al Renașterii, profesorul australian T. B. Tomlinson, de la Universitatea din Sidney, a tratat, într-un volum apărut în chiar anul comemorării³⁾ modul în care a evoluat drama și comedia engleză într-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, sub domnia Elisabetei I-a (1558—1603) și apoi în prima jumătate a secolului al XVII-lea, sub domniile regelui James I-ul (1603—1625) și a fiului său Carol I-ul (1625—1649), sau, mai exact, pînă în anul 1642, cînd printr-o lege a Parlamentului, inspirată de puritani, s-a edictat închiderea tuturor teatrelor engleze, socotite ca fiind localuri de perdiție și de corupere a sufletelor credincioșilor.



Problema eflorescențelor literare, cu aplicare la genul dramatic, este destul de puțin cercetată, mai ales de cînd dogmatismul evoluționist al lui Ferdinand Brunetièrre a început

să fie discreditat. Istoria literaturii europene cunoaște cîinci asemenea eflorescențe mai importante, care toate, lucru caracteristic, au o evoluție asemănătoare și o durată aproximativ egală: 60—70 de ani. Tragedia greacă triumfă pe scenă în jurul anului 472, cu Eshile, și își încheie marea desfășurare în anul morții lui Euripide (406). Tragedia engleză începe în 1562, cu „Gorboduc”, dar în 1642, cînd, cum am arătat mai sus, teatrele au fost închise, vîna ei dramatică era sleită de cîțiva ani. Tragedia spaniolă triumfă în jurul anului 1600 cu Lope de Vega și își încheie ciclul în 1681, odată cu moartea lui Calderon de la Barca. În Franța, Rottou și Corneille impun tragedia în deceniul 1630—1640, iar ultima piesă, capodopera lui Racine, „Athalie” e jucată, fără succes, la Saint Cyr, în 1691. În sfîrșit, dacă e nevoie de echivalențe moderne, dramele lui Ibsen încep să se impună atenției publicului european prin 1880, pentru ca, trecînd prin dramaturgia lui Bernard Shaw și a lui Pirandello, filonul tragic să se încheie cu teatrul lui Eugene O'Neill, în preajma izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Noul ciclu, inițiat de Eugen Ionescu și de Samuel Beckett, de incontestabilă factură tragică, este încă în prima lui fază de afirmare a negației sau de negație a afirmației, deși se pare că Eugen Ionescu cel puțin se pregătește pentru o nouă formulă dramatică, pe linia anti-anti-teatru. În orice caz, a doua generație de autori dramatici încă nu s-a făcut cunoscută.

Această durată medie de 60—70 de ani nu constituie, credem noi, o simplă coincidență. Este perioada de care au nevoie două generații de autori și de spectatori ca să se succedă și să-și confrunte ideile între ei și cu generația anterioară. Și aici se invederează modul pregnant în care tragedia are misiunea să exprime marile aspirații ale unei civilizații, încercările acesteia de a da răspuns la problemele fundamentale în legătură cu originea și natura răului pe lume și cu integrarea omului într-o ordine cosmică, Comedia, care, spre deosebire

de tragedie, exprimă mai ales unele aspecte necorespunzătoare ale moravurilor, nu e supusă unor asemenea periodizări și poate apărea oricând și la orice popor, fără pregătire prealabilă (De la Molière la Beaumarchais s-au scurs mai bine de o sută de ani, iar Caragiale a apărut ca un meteor și n-a avut încă urmași). Tragedia, dimpotrivă, se dezvoltă în ambianța unei societăți, la punctul de întretăiere al fideismului vechi și sterp și al scepticismului nou și virulent, vehiculând valori individuale și idei demistificatoare. După cum afirma marele shakespeareolog american Irving Ribner, în lucrarea lui asupra temelor tragediilor shakespeareiene (1960), tragedia adevărată nici nu este posibilă decât în epocile în care coexistă credința cu scepticismul. Evul mediu, care își avea fundamentul spiritual în credință, nu a putut cunoaște altă tragedie decât aceia a „pasiunilor”, după cum secolul nostru nu a putut-o încă afla mai ales datorită triumfului unilateral al spiritului sceptic (același motiv, am adăoga noi, pentru care nu a cunoscut-o nici secolul al XVIII-lea, cu excepția lui „Faust”, în care se desfășoară tocmai contrastul permanent dintre credință și scepticism).

Și pentru profesorul Tomlinson, problematica majoră a tragediei rezidă în contrastul dintre haosul, destrămarea, prăbușirea morală și materială în care se zbat eroii tragici, și recunoașterea cu toate acestea a marilor valori intelectuale, morale și estetice, cu întrebarea dacă nu cumva ordinea depinde de existența dezordinii iar binele de existența răului. Paradoxul central al tragediei elisabetane rezidă tocmai în tema că valorile etice și ordonatoare sînt sprijinite, alimentate, de existența răului și a haosului.

Increzători în virtutea regeneratoare și compensatoare a iubirii și a bunătății, autorii elisabetani concepeau experiența tragicului și a haosului ca fiind experimentarea energiei vitale, a bogăției însăși a vieții omenești. Această lămurire pentru ce tragediile lui Shakespeare sînt superioare atît comediilor sale,

cît și ultimelor lui piese „romanești”. Căci în tragedii este intuit mai adînc misterul central al morții, al destrămării energiilor umane prin desnădejde și prin unelțirile puterilor răului, și din tragedii se înalță un sens mai bogat al posibilităților existenței, o superbă manifestare de energie și de vitalitate finală, afirmativă, în mijlocul haosului și al destrămării.

Fiecare piesă elisabetană mai importantă îi împărtășește spectatorului o experiență proaspătă, în viața tragică proprie fiecărui autor. Anumiți critici au afirmat că eroii tragediilor elisabetane apar într-o izolare absolută, atît față de univers cît și față de semenii lui. Dar, în încercarea artistică de a descifra misterul suferinței umane (și culmea acestei descifrări a atins-o Shakespeare în „Regele Lear”), dramaturgii domniei Elisabetei prezintă tragicul „condiției umane” în relațiile acesteia cu natura, de la care eroii își împrumută energia și vitalitatea. Chipul în care autorii elisabetani concep și reprezintă energia umană, ale cărei strădării dau conținut tragediilor lor, îi împarte în mod firesc în două grupe: pe de-o parte Marlowe — și alți cîțiva autori mai mărunți — la care energia vitală apare ca o formidabilă forță de expansiune firească, care nici nu încearcă să se autoordoneze și disciplineze în cadrul unui sistem metafizic sau moral, ci urmînd o legată fizică, a creșterii și degradării energiei — pe de alta, Shakespeare și majoritatea celorlalți autori, la care, ca o reminiscență a vechii drame medievale („Old Vice”), atitudinea morală și metafizică a dramaturgului față de soarta eroilor lui e precumpănitoare.

Analizînd, în linii mari dar precis conturate, esența tragicului shakespeareian, autorul arată că, în primul rînd, fiecare tragedie înseamnă o experiență diferită pe care Shakespeare o comunică spectatorilor săi. Tragedia shakespeareiană se construiește pe temeiul solid al unei stricte ierarhizări a valorilor și pe recunoașterea inevitabilității deznodămîntului tragic, indiferent dacă eroii și-au ales cu

bună știință calea damnațiunii (ca Titus Andronicus, Richard al III-lea sau Macbeth) sau dacă ei nu fac altceva decât să suporte consecințele unor situații preexistente, în care păcatul nu le este imputabil (cum e cazul pentru Romeo, pentru Hamlet, într-o oarecare măsură și pentru regele Lear și pentru Othello). Reluând o observație a doctorului Leavis, prof. Tomlinson pune în relief faptul că Shakespeare se pricepe să-și influențeze spectatorii, nu numai prin desfășurarea acțiunii și rolul personajelor, ci și prin rolul imaginilor poetice și prin juxtapunerea de scene și de valori contrastive, pentru a accentua concepția fundamentală a autorului, potrivit căreia viața și ordinea se dezvoltă în mod firesc din vălmășagul dezordinei, al destrămării, al prăbușirii și al morții. Sensul tragediei shakespeariene este eminamente pozitiv iar concluzia ei este optimistă, chiar în cea mai spăimântătoare dintre dramele lui, în „Regele Lear“, apreciată în general de critică drept capodopera centrală a teatrului shakespearian, drept culmea alegorică spre care tind piesele de la începutul carierei, și de pe piscul căreia își iau zborul, pe aripile fanteziei, piesele „romanești“ de la sfârșitul vieții marelui poet.

★

Abordând dramaturgia lui Marlowe, autorul accentuează rolul precumpănitor al energiei vitale, al vitalității deslănțuite, al cărei poet rămîne Marlowe, de la „Tambourlaine“ și pînă la „Faust“. „Roata norocului“ este imaginea esențială a teatrului lui Marlowe, și energia pe care o proslăvește el este, fie energia pur materială, fișnind din ambiția pur politică a dominării lumii („Tambourlaine“), fie energia intelectuală hrănită de setea de cunoaștere, dar și de orgoliul științei, la Faust („All things that move between the quiet poles / shall be at my command“). În „Faust“, inteligența umană joacă rolul unui element de control care juxtapune valorile. Iar finalul tragediei vrea să însemne, prin contrastul dintre noile

valori umaniste axate pe libera cugetare și vechile valori fideiste, sterilitatea intelectualismului nehrănit de o înaltă viziune morală.

★

Contemporanii sau succesorii lui Shakespeare și ai lui Marlowe, conștienți de imensa valoare a operei acestora, au adoptat, conștient sau inconștient, două atitudini în evoluția lor dramatică: fie una de imitație — și în acest caz opera lor nu s-a putut ridica la un nivel acceptabil — fie una de depășire formală, prin procedee dramatice și invenții deosebite, ajungind astfel să forțeze nota și să depășească limitele dramaticului pentru a cădea în melodramă. Din cele peste o mie de piese cîte s-au scris în această epocă în Anglia, acelea care au reușit să supraviețuiască nu pot în nici un caz să suporte comparația cu operele lui Shakespeare. Totuși, ca fenomen de istorie literară comparată, analiza producțiilor dramatice ale acestor poeți e deosebit de semnificativă, fiindcă înseamnă o inventariere sugestivă a primejdiilor care pîdesc, în permanență, originalitatea și epigoneitatea.

Prima și cea mai firească reacție a contemporanilor lui Shakespeare, încă de pe vremea domniei Elisabetei, a fost să revină la canonul temei răzbunării, cu care triumfase Thomas Kyd, în spectaculara sa „Spanish Tragedy“ și cu care, prin Cyrill Tourneur (cu „The Revenger's Tragedy“), drama Renașterii engleze își va afla încheerea.

Ca orice temă dramatică, și tema răzbunării valorează atît cît valorează și sfera de concepții în care se integrează acțiunea propriu-zisă, coordonatele morale și intelectuale ale intrigii. Și Shakespeare, și Marlowe, au folosit această temă: Shakespeare, în „Titus Andronicus“, ca să ne arate cum se degradează, prin răzbunarea fără sens moral, pentru simpla plăcere a răzbunării, o ființă omenească inițial atît de înzestrată; și în „Hamlet“, ca să se înalțe, alături de eroul lui, în sferele înalte ale înțelegerii rostului vieții și ale răului pe lume. Marlowe, în „The Jew of Malta“, ca să arate cum

nedreptatea socială și discriminarea rasială duc, prin răzbunare, la cele mai cumplite crime și catastrofe, totuși, fără să degaie din această dramă pură, nudă, cel mai mic sens moralizator.

Răzbumătorul, în economia dramei Renașterii engleze, putea îmbrăca, așa cum a arătat, magistral, prof. Irving Ribner, în lucrarea sa fundamentală „Patterns in shakespearean Tragedy” (1960) două ipostaze: fie aceea a unei unelte inconștiente a providenței, un fel de „bici al lui Dumnezeu” (a „scourge”) menit să restabilească ordinea pe lume prin crimă și teroare damnându-și astfel sufletul (cazul lui Richard al III-lea este cel mai tipic), fie acela al unui „martir”, în sensul arhaic, etimologic, al cuvântului: un trimis al providenței pentru pedepsirea vinovaților (cazul lui Hamlet și acela al lui Richmond din „Richard al III-lea”).

Shakespeare izbutise să facă din eroii lui ființe complexe și vii, care dădeau iluzia realității chiar și atunci când nu erau altceva decât personificări de tip medieval ale unor atitudini metafizice și moralizatoare ale autorului lor. Dar urmașii lui Shakespeare, promotorii tragediei iacobene propriu-zise (1603—1642, deci incluzând și o parte importantă din domnia lui Carol I, fiul și succesorul regelui James) nu s-au putut ridica la înălțimea și la bogăția ideilor shakespeareiene, necunoscând procedeul subtil al încarnării pe scenă a unor principii înalte într-un personaj autentic. Datorită acestei carențe, ei n-au făcut altceva decât să se complacă să accentueze latura bizară, extravagantă, a păcatelor care trebuiau răzbuțate. Machiavelli e folosit aici pe scară largă, atât pentru a reda coloarea locală — majoritatea acestor tragedii se petrec în Italia — cât și pentru argumentarea cazuistică a procedeelor adoptate de răzbumători.

Cyrril Tourneur (1575—1626), în „Tragedia răzbumătorului”, jucată prin 1606—1607, a dat modelul genului: o tragedie sumbră, în alb-negru, cu nuanțe simple, clare și

antagonice. Personaje purtind, ca în „Old Vice”, nume predestinate: Vindice, Lussurios, Spurio, Castiza. O lume colcăind de patimi nestăpinite, situații dramatice pînă la exces de oroare, de atrocitate. De sigur, piesa e moralizatoare în concepția ei, condamnarea păcatelor și pedepsirea păcătoșilor se face la lumina zilei. Și totuși, lectura acestei drame e departe de a ne lăsa impresia stenică pe care ne-o dă citirea oricărei tragedii shakespeareiene, chiar — și mai ales — a „Regelui Lear”. În piesele lui Cyrril Tourneur nu se face cîtuși de puțin afirmarea hotărîtă a ordinii care se înalță din mijlocul dezordinei și al haosului, ca la Shakespeare. Finalul nu are efectul compensator și optimist pe care-l au, fără excepție, finalurile pieselor lui Shakespeare. Și pricina acestei deficiențe a găsit-o T. S. Eliot în oroarea de vieață și în năzuința spre moarte pe care Cyrril Tourneur le-a hărăzit eroilor lui.

★

John Webster (1575—1624), atît de exaltat de critica romantică, e autorul „Diavolului Alb” („The White Devil”) jucată în 1611. Nu-i altceva decât o acumulare melodramatică de scene oribile sau fastuoase ostentative (ca de pildă scena aprovizionării cardinalilor în conclav în prezența ambasadorilor puterilor europene). Din piesă se degajează totuși puternica personalitate a eroinei, Vittoria Acorombona, celebra curtezană romană de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. O altă piesă a lui Webster, Ducesa de Malfi (Amalfi) e socotită de prof. Tomlinson ca fiind singura piesă iacobeană care aduce pe scenă o experiență proprie, proaspătă, a autorului ei, neîndatorat lui Shakespeare sau lui Marlowe. Dar și aici ororile voite și exagerate duc la melodramă: unul din răzbumători, sîringindu-i mîna ducesei, îi lasă o mînă tăiată, în palatul ducesei sînt sloboziți nebunii dintr-un ospiciu, etc. Geniul morbid al lui Webster i-a făcut pe critici să-i asocieze numele aceluia al lui Edgar Poe, dar, desigur, Webster e de-

parte de a avea subtila poezie a poetului american cu care se întâlnește în macabru.

★

În comediile lui — mai ales în „Volpone” — Ben Jonson se făcuse ecoul transformărilor sociale și intelectuale provocate de dezvoltarea în Anglia a fenomenelor pre-capitaliste. Robul social din ce în ce mai important al aurului este evidențiat în piesele lui Middleton (1570—1627), mai ales în „Women beware Women” și în „A chaste Maid in Cheapside” (1611), în care realismul începe să evolueze spre naturalism (vestita scenă a cumețrelor chemate la botex). În „The changelling” (1622), complexitatea ideilor ajunge la confuzie, cu tot alegorismul contrastiv al haosului și ordinii, simbolizate de castelul de la Alicante.

În prima parte a domniei lui Carol I, sub influența crescândă a preocupărilor partizane în religie și în politică, teatrul intră într-o fază de accentuată decadență. Scena începe să fie acaparată de abundentă producție a cuplului Beaumont (1584—1616) și Fletcher (1579—1625). Oameni de lume, aparținând înaltei societăți engleze pictate în vremea aceia de penelul delicat al lui Van Dyck, cei doi autori au scris în colaborare pentru această societate rafinată, pindită de revoluție. Eleganța stilului și măiestria combinării intrigii nu trebuie însă să ne facă să trecem cu vederea superficialitatea acestor piese, un fel de prefigurare a vestitului teatru „bulevardier” francez. Piese, multă vreme celebre, ca „The Philaster” sau ca „The Maid's Tragedy”, cu toate reminiscențele lor din Shakespeare, nu sînt în fond altceva decît niște melodrame, cu o intrigă dibaci elaborată și cîrmuită, deci cu calități puri scenice. Chapman, în „Bussy d'Amboise”, încearcă să-l imite pe Marlowe prin acumularea ororilor, dar e departe de forța poetică a acestuia. Ford caută cu orice preț originalitatea prin subiecte scabroase sau mor-

bide, cu efecte penibil melodramatice (în „It's Pity she's a Whore”, de pildă, se aduce pe scenă tema incestului). Plutim în plin romanesc lipsit de profunzimea atât umănă pe care o au toate piesele lui Shakespeare, chiar și „Titus Andronicus”. Pe bună dreptate, criticul Hazlitt a comparat dramele lui Fletcher, (în colaborare cu Beaumont și, după moartea acestuia, cu Massinger), cu niște pomi înfloriți care însă nu-s în stare să rodească.

Incapabili să realizeze, așa cum înțelese atât de bine Shakespeare, că rostul și sensul adevărat al dramei este să-i facă pe spectatori să înțeleagă că toate greutățile, suferințele și vulgaritățile vieții trebuie interpretate ca fiind un izvor de hrană spirituală care-i îngăduie vieții să dăinuiească și să se epuizeze, toți acești epigoni ai lui Shakespeare și ai lui Marlowe suferă de ceea ce prof. Tomlinson numește „insubstanțialitate”, neavînd năzuința și putința de a-și înălța privirile dincolo de experiența cotidiană după ce ar fi intuit în prealabil sensul adevărat al vieții omenești. Indiferent de valoarea în sine a concepției filozofice pe care se întimplă s-o susțină unii dintre ei (de stoicismul lui Chapman, de pildă, care-și pune eroii să filozofeze pe scenă) sau de quietismul unui John Ford (care este apropiat și de concepția tragediei antice asupra destinului și fatalității, de unde atmosfera încărcată, adesea penibilă, a dramelor sale), autorii decadenți au depășit realismul sănătos al lui Shakespeare, el însuși om ieșit din popor și scriind în mare măsură pentru popor. Tragedia nu se scrie numai pentru elitele unei națiuni, căci nu elitele dau rost și sens tragediei, ci poporul în ansamblul lui sănătos. Lumea în care evoluează Falstaff e o lume autentică, plină de sevă și de culoare locală, de energie proaspătă; dar secretul zugrăvirii acestei lumi cu o paletă artistică, secretul inspirației populare, a fost pierdut de succesorii lui Shakespeare.

Noul climat, intelectualist și rafinat, conștient de intelectualismul și de rafinamentul lui, pune capăt tragediei, căci tragedia, conchide prof. Tomlinson, se hrănește din viața de toate zilele, față de care poate adopta o atitudine vulgară, dar al cărei caracter robust, sănătos și fecund nu poate fi ignorat. Marea aventură a teatrului Renașterii engleze se împotmolește în romanesc, în exotic, în morbid și melodramatic, cum s-a împotmolit tragedia franceză clasică în teatrul de oroare al lui Crebillon. Perfecțiunea stilului, abilitatea însăilării intrigilor și, uneori, magia poeziei, nu pot iluziona pe nimeni asupra

adevăratei valori artistice a acestor producții decadente.

¹ Edgar I. Fripp. *Shakespeare, Man and Artist*. London, Oxford University Press, 2 vol. ed. 2, 1964, XI+939, index, 123 planșe.

² Irving Ribner. *Patterns in Shakespearian Tragedy*. London, Methuen and Co, Ltd. 1960, ed. 2-a 1962, XII+205 p. „Marlowe and Shakespeare“, studiu (p. 41—54) publicat în „Shakespeare 400, (Essays of American Scholars on the Anniversary of the Poet's Birth). James G. McManaway, Holt, Rinehart and Winston, 1964, IX+323 p., 12 planșe.

³ T. B. Tomlinson. *A Study of Eliza-bethan and Jacobean Tragedy*. Cambridge, 1964, 279 p.

ion brandabur

teilhard de chardin, noosfera și epoca noastră



Cartea lui Paul Grenet, reapărută la Editions Seghers din Paris și intitulată simplu Teilhard de Chardin, este a zecea lucrare de exegeză teilhardiană editată pe malurile Senei din 1955 încoace, adică de la data morții savantului. După studiile și memoriile lui François-Albert Viallet („Universul personal al lui Teilhard de Chardin“), Claude Tresmontant („Introducere în gândirea lui Teilhard de Chardin“), Nicolas Corte („Viața și sufletul lui Teilhard de Chardin“), R. P. Leroy („Pierre Teilhard de Chardin așa cum l-am cunoscut“), Olivier A. Rabut („Dialog cu Teilhard de Chardin“), Paul Chauchard („Ființa umană la Teilhard de Chardin“), N. M. Wildiers („Teilhard de Chardin“), C. Cuénot („Pierre Teilhard de Chardin, marile etape ale evo-

luției sale“), și chiar ale lui Paul Grenet însuși (care în 1960 ne-a mai dat un „Teilhard de Chardin sau filozoful fără voie“), — această nouă monografie a sa este, poate, dacă nu cea mai bogată, în orice caz cea mai clară expunere a ideilor științifice și filozofice ale lui Pierre Teilhard de Chardin.

Pornind de la elemente biografice (educația religioasă primită la colegiul iezuit de la Villefranche-sur-Saône și la facultatea de teologie din Hastings-Anglia, licența în științele naturii la Sorbona, profesoratul la Institutul catolic din Paris, părăsirea învățământului și plecarea în China pentru cercetări geo-antropologice, participarea la „croaziera galbenă“ și la săpăturile de la Chou-Kou-Tien, anii eroici ai descoperirii „omului fosilă de la Pekin“) autorul arată cum, treptat, o dată cu maturizarea, în ritmul și în ambianța pasionantă a cercetărilor, pe măsură ce craniile sinantropului ieșeau la iveală din peștera de la Chou-Kou-Tien și se preciza poziția antropologică a acestui „hominian“, fiind socotit ca o altă verigă intermediară între om și animal, mai veche decât cea reprezentată de grupul Neandertal, — se contura, în același ritm, cerut și impusă de fapte, și doctrina evoluționistă a lui Teilhard de Chardin. Fără a înceta o clipă să fie

creștin și ieșuit, teologul Teilhard era determinat, totuși, subliniază Paul Grenet, să conceapă omul ca „entitate evolutivă legată de evoluția planetei“ și să vorbească de existența unui „grup zoologic uman“.

Cu intenția mărturisită de a împăraștia „ceturi și nori“ și de-a lumina „unghere pretins obscure“, autorul noii monografii înteește, înainte de toate, să explice cîteva din conceptele-cheie cu care operează gîndirea lui Teilhard: corpusculizare, uniune diferențiată, complexitate-conștiință, unanimizare, noosferă. Îndeosebi această ultimă noțiune, noosfera, se bucură de atenția prelungită a exegetului. Înțelegînd-o drept „sfera care gîndește“, sfera inteligențelor, comunicatarea mondială a spiritelor, a conștiințelor, și stabilind că ea marchează, nu o simplă prefacere biologică, ci o „mutație unică în genul său“, o sferă cu desăvîrșire nouă, suprapusă coextensiv biosferei, — Paul Grenet reia întrebările pe care le punea, către sfîrșitul vieții, filozoful Teilhard de Chardin: care e viitorul noosferei? va dăinui, va evolua mai departe sau va pieri în mod rușinos?

Ad existat și există încă, în epoca noastră, amenințarea unei regresii, a resorbirii noosferei, a stingerii scintei gîndirii. Fenomene ca alienarea individului în societatea capitalisă, discriminarea națională și rasială, formele brutale și concentraționare ale etatizării politice, așa cum s-au manifestat în fascism, au putut, pe bună dreptate, să provoace îngrijorare și teamă. Oare nu cumva vom pierde, în cursul transformărilor pe care le anunță erupția neîncătușată a mașinilor electronice, prețiosul dar al cugetării? Răspunsul teilhardian, pe care Paul Grenet îl dezvoltă cu un fel de fervoare pioasă, e optimist: nu numai că noosfera nu va păli și nu va dispărea, dar, datorită zărilor noi proiectate de știință și tehnică se poate prevedea, de pe acum, o convergență mondială a energiilor, „un focar activ de unanimizare“, de „planetizare“, care nu va fi altceva decît „continuarea autentică și directă a procesului evo-

lutiv din care a ieșit tipul zoologic uman“. Cu toate că teologul Teilhard, care persistă în inima savantului Teilhard, dă o interpretare finalistă evoluției, socotind că noosfera ar tinde spre un „Centru atractiv“, spre „un punct Omega“, care s-ar identifica cu Dumnezeu, nu e mai puțin adevărat că viziunea sa de solidaritate umană, încrederea sa în civilizație și în progres, optimismul său neîngrădit, contagios, sînt trăsături care-l distanțează, în chip hotărît, de aproape toți gînditorii occidentali ai secolului XX.

Credem că unul din meritele lucrării lui Paul Grenet e tocmai acela de-a fi pus în lumină prăpastia care s-a adîncit, încă de la început, de la părăsirea Institutului catolic din Paris, între Teilhard de Chardin și epocă. Principala sa operă Fenomenul uman, terminată în 1941, este respinsă trei ani mai tîrziu de cenzura Romei și nu va putea fi editată decît în 1955, la moartea savantului. În 1947, superiorii lui Teilhard din ierarhia ieșuită îi interzic formal să mai abordeze în scrierile sale teme filozofice sau religioase. Pe lîngă asta, gîndirea sa se izbește de opoziția ireductibilă a existențialismului, curent filozofic la modă. Conceptiile filozofice ale lui Jean Paul Sartre, Gabriel Marcel și Louis Lavelle, bazate pe o fenomenologie pur subiectivă, îi sînt cu totul străine.

Singur marxismul, constată Paul Grenet, conține elemente apropiate sau, uneori identice cu ale teilhardismului. Autorul nu-și propune să adîncească această constatare, dar, de la un capăt la altul al cărții, prin expunerea obiectivă a gîndirii savantului și filozofului francez, el oferă cititorilor, fără să vrea, posibilități largi de apropiere între cele două curente filozofice. Chiar dacă n-am menționa decît importanța acordată de Teilhard materiei, concepută ca „matrice a spiritului“, a noosferei, ca și încrederea sa în viitorul ascendent al omîrii, și încă am avea temeiurile acestei apropieri cu filozofia marxistă — apropiere care, și azi, la treisprezece ani de la moartea savantului, continuă să iște discuții și controverse.

„contemporanul“ nr. 1114/1968

Alexandru Ivasiuc semnează o excelență exegeză a piesei lui Marin Sorescu, „Iona“.

„În piesa „Iona“ nu există nici un loc pentru anecdotică, pentru întimplare sau pentru caz. Ambiția lui Marin Sorescu este de a vorbi despre om și raportul său esențial cu lumea“. Întrebările pe care și le pune piesa lui Sorescu sînt fundamentale: „...despre determinism, libertate, sens și nonsens, necesitate și contingentă“.

„Întrebările fundamentale sînt solidare“ — scrie cu mare adevăr Alexandru Ivasiuc.

„Calea artistică pentru a atinge acest nivel este viziunea și Iona reprezintă, într-adevăr, depășirea observației despre lume, fie ea și strălucită, în favoarea unei viziuni, adică a construcției coerente a unui univers posibil, în jurul unui pilon care este metafora centrală“.

În continuare, exegetul arată, cu acuitate, că „Iona ni se prezintă ca un fals monolog, de fapt un dialog al omului cu lumea, care acționează asupra lui și el reacționează întregind-o despre sensul ei și rostul său. Drumul piesei marchează procesul devenirii lui Iona, trecerea lui de la inconștiență la luciditate, descoperire a unor valori ce se face prin acțiune asupra lumii“.

Alexandru Ivasiuc se oprește apoi analitic la toate etapele devenirii eroului.

„În interiorul lumii sale închise, Iona, răzvrătitul, acționează, luptă, sfirtecă, e uneori fericit și adeseori disperă și e cuprins de spaimă. Dar ceea ce-l luminează sînt mai ales viziunile și idealurile sale, pandantul metaforic în economia piesei, al viziunii luminilor închise și mistuitoare“, iar în continuare criticul pune în lumină nostalgia purității și visul anulării ireversibilității, care fac să vibreze personajul.

În fine „marea revelație a pescarului este că un loc al repaosului absolut și al contemplării lumii din afară de ea și poate de el însuși, *nu există*. „Iluminarea piesei și sensul ei fundamental“ constau în descoperirea adevărului care afirmă imposibilitatea repaosului transcendent, și a consecințelor ce decurg cu necesitate din acest adevăr.

„Imposibilitatea repaosului transcendent îl împinge pe Iona spre adevărata descoperire a valorilor în immanent, în chiar interiorul lumii și al lui însuși. Ceea ce fusese difuz în piesă la început... devine structurat și explicit la sfîrșit... Fundamentarea pe care de-a lungul piesei o căutase în altă parte, o găsește în el însuși și în propria sa viață, care nu este nici paradis, nici nefericire, se justifică prin ea însăși. Valorile se găsesc din dat“.

Marin Sorescu este de invidiat pentru exegeza lui Alex. Ivasiuc și de felicitat pentru piesă.

P. G.

„tribuna“ nr. 575/1968

Evocînd figura lui Lucian Blaga în ipostaza de profesor, de „magistru“, Nicolae Balotă dovedește un real talent de portretist. Portretul lui Blaga este construit de o fină inteligență, care interpretează, selectează și ordonează datele primite de o sensibilitate vibrantă și care utilizează și asociațiile oferite de o cultură încorporată organic.

„Imaginea care-mi apare, gîndindu-mă la Blaga profesor, nu-i aparține. În galeria de pictură din Neapole există un portret al geometrului Fra Luca Paccioli, prietenul lui Leonardo da Vinci. Îmbrăcat într-o rasă, cu glugă pe cap, doar brațele și mîinile bărbatului sînt descoperite. Calm, cu gravitate lipsită de asprime dar inflexibil, geometrul

oficiază cu o mină așezată pe o carte deschisă și cu alta indicînd cu un stilet spre o tăbliță pe care un triunghi stă înscris într-un cerc. Alături de el, în picioare, un învățcel care nu-l privește, pare că nici nu-l ascultă, dar ai cărui ochi sînt ațintiți asupra unui punct de dincolo de carte, de triunghi și de cerc, același punct către care își îndreaptă privirea și magistrul. Nici un cuvînt nu se rosteste, pacea cărții, a lui Euclide, — al cărui nume stă scris în italice pe o margine a tăbliței — nimic nu o tulbură. Și, în tăcerea solemnă a momentului, în întunericul din jurul celor doi, uniți în aceeași viziune, un poliédru cu fețe și muchii lucind cristalin, plutește senin la înălțimea capetelor lor“.

Iată imaginea „intrării“ lui Blaga, captată de vibrațiile unei sensibilități acute și înfățișată cu precizie sugestivă.

„A traversat spațiul dintre ușă și catedră cu mersul său liniștit, în tăcerea celor ce se ridicaseră școlărește în picioare, înaintînd cu un umăr ca o proră de corabie, tăindu-și parcă drum și tirindu-și restul făpturii sale după sine. Nu ne vedea, nu părea să vadă altceva decît lumina alburie de toamnă de pe geamurile mari de care se apropia. A urcat la catedră, așezat, cu mișcări domoale a deschis un dosar,

apoi, parcă aducîndu-și aminte de prezența noastră și-a ridicat ochii de pe foaia ce-i era în față și ne-a privit. Tot în Istoria Literaturii a lui G. Călinescu, ca într-un album de familie, văzusem o fotografie a lui Blaga, cu care încercam acum să identific chipul magistrului din fața mea. N-avea ochii aceia pe care mi-i închipuisem, negri, pătrunzători, plini de lumina văzută numai de el a tainelor de nepătruns. Ochii săi aveau acum, în acea după amiază de toamnă, ceva din cenușiu — pentru mine atît de prețios — micilor cărți din biblioteca de filozofie românească de la Fundații, în care-i citisem unele volume ale trilogiilor sale. Un cenușiu punctat central cu licărul negru de literă, de rună, care dădea privirii sale ca și întregii făpturi, o stranie investitură. Ne-a privit îndelung, un timp care mi s-a părut nemăsurat de lung, cercelîndu-ne neînchizitorial dar ferm, cu buzele strînse, adunate parcă în ele însele, buzele unui om care nu vrea să rostească decît cuvinte pline de tîlc, pe care însă negăsindu-le potrivit a le rosti în cuvintele ce zboară de obicei de pe buzele oamenilor, le ține strînse cu încăpăținare“.

Portretul lui Blaga, creat de Nicolae Balotă, îmi apare ca prima realizare a unor virtualități de prozator.

G. P.

„voprosî literaturî“ nr. 1/1968

Raportul între literatură și film l-a preocupat aproape permanent pe Eisenstein. Considerînd filmul ca o artă de sinteză, marele regizor nu se limita numai la stabilirea corespondențelor exterioare sau la determinarea punctelor de contact între cele două specii de artă. Îl interesau modificările interioare ale modalităților și procedeele literare ale celorlalte arte — în cursul procesului de sinteză la care sînt supuse în cea de a șaptea artă.

Scenaristul și regizorul de film nu se pot rezuma, desigur, la un simplu transfer al procedeele literare. În laboratorul lor aceste procedee și modalități sînt decompuse și apoi recompuse, retopite, într-o sinteză nouă, cerută de poetica filmului. Această muncă de laborator poate fi identificată, sub nenumărate fațete, în cursurile lui Eisenstein, în numeroase însemnări, dintre care multe încă nevalorificate.

El avea o excepțională cultură literară. Referirile sale la literatură

sînt variate și adeseori surprinzătoare. De la sfîrșitul anilor 20 și pînă la dispariția sa, găsim mereu în însemnările lăsate referiri la marii clasici ruși și universali, la scriitorii ca Poe, Conan Doyle, Proust, Joyce și alții. Textele publicate în acest număr al revistei sînt împrumutate din manuscrise aflate într-o arhivă particulară și, așa fragmentare cum sînt, ele ilustrează odată mai mult viziunea îndrăznească care l-a situat pe Eisenstein pe unul din primele locuri ale artei filmului din secolul nostru.

La sfîrșitul anilor 20 (1928—29) era pasionat de Zola. „Există scriitorii care scriu, aș spune, direct cinematografic... Ei văd în „secvențe“. O pagină de Zola, spune el, poate fi pur și simplu descompusă direct pentru montaj și distribuită atelierelor auxiliare pentru execuție (decoratorilor, operatorilor, atelierului de lumină etc.) El scrie obiectual“. Astfel încît toate lacunele operei lui Zola, schematizările sale care frizează simplismul — iar Eisenstein nu le ignora deloc — devin în cinematografie virtuți surprinzătoare. Pentru că din ele derivă acea trăsătură pe care Eisenstein o considera esențială pentru film — laconismul. Laconism nu înseamnă însă schematism. În film, coexistînd cu imaginea vizuală, laconismul textului capătă o formă superioară de manifestare artistică, spune Eisenstein. Imaginea vizuală apare în film ca un echivalent artistic al imaginii nonvizuale a autorului. Ceea ce aprecia el la impresionisti e tocmai laconismul în transmiterea amănuntului și în stimularea, la privitor, a senzației înregului. În acest sens, impresionismul „este pentru film o școală strălucită“.

În permanenta căutare a mijloacelor de realizare a „șocurilor emoționale“, care să acționeze fără greș și cu rafinament artistic, Eisenstein a urmărit și a studiat îndeaproape romanul detectiv. „E genul în care mijloacele de acțiune asupra cititorului sînt dezgolate la limită... E genul cel mai eficient, mijloacele și modalitățile sale îl leagă la maximum pe cititor de text“, spu-

nea el. Avea, altminteri, păreri pejorative despre literatura polițistă. Considera tematica sa de un nivel foarte scăzut, iar — sub raportul ideilor — nulă. Firește, se opunea cu hotărîre la folosirea formelor romanului detectiv în cinematografie, cu orice preț și în orice ocazie. „S-a încercat adeseori încadrarea materialului din lupta ilegală a bolșevicilor în formele genului polițist, scrie Eisenstein. Nu a ieșit însă nimic, s-a eșuat într-un constructivism gol, pentru că s-a vîrit cu forța într-o formă neserioasă un conținut foarte serios“.

Genul detectiv devine însă interesant cînd structura sa începe să înbrace un material literar de înaltă calitate. Eisenstein descoperă scheme tipice pentru romanele detectivive la Dostoievski, mai ales în „Crimă și pedeapsă“ și în „Frații Kamarazov“. Sînt scheme — scrie el — de maximă eficiență, de o mare profunzime, așezate pe un material care acționează absolut fără greș asupra cititorului. Analizele comparative ar permite descoperirea mecanismului mijloacelor de influențare, ca și a momentelor cheie care determină cursul liber al acțiunii și liniile ei de desfășurare“. La Conan Doyle, în această ordine de idei, doctorul Watson și Scotland Yard-ul acționează pe linia logicii obișnuite, iar Sherlock Holmes — pe linia dialecticii.

Eisenstein descifrează în istoric romanului detectiv filiații antice constafînd unele coincidențe tematice între mitologie și genul detectiv modern, precum și unele transplantări de reprezentări din mitologie în literatura de acest fel (de pildă, în Rocambole ș.a.), personaje dotate cu forțe supranaturale, dispariții și reapariții misterioase, substituirii de personaje explicabile doar prin intervenția divină. Indiferent de validitatea teoretică sau istorico-literară propriu-zisă a unora dintre analizele marelui regizor, nu li se poate contesta acuitatea, originalitatea liberă de canoane, viziunea îndrăznească. Iar ceea ce aparține în ele cinematografiei, și aceasta constituie esența și finalitatea lor, rămîne un bun cîștigat pentru estetica filmului contemporan.