

# Către Comitetul Central al Partidului Comunist Român

Tovarăşului Nicolae Ceauşescu

Mult stimat tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

A devenit un obicei şi o bună tradiţie ca, în momente mai importante ale muncii lor, oamenii de cele mai variate profesii să se adreseze Comitetului Central, să vi se adreseze direct, să vă ceară sfatul, să vă informeze despre activitatea lor, despre obiectivele pe care şi le propun, despre felul cum înving greutăţile ce apar în munca de construcţie a noii societăţi. Scriitorii de azi s-au bucurat şi se bucură de grija atentă a conducerii partidului, de preţioasele îndrumări ale Dumneavoastră personal, care vă apropiaţi cu cea mai mare dragoste de oamenii scrisului. E un motiv de mindrie şi în acelaşi timp unul de mare răspundere faptul că munca scriitorilor este urmărită cu cel mai viu interes, că cele mai însemnate documente ale partidului nostru se referă la aceasta.

Zilele trecute, aşa cum aţi făcut-o şi în alte ocazii, aţi avut o convorbire cu membrii Biroului Uniunii Scriitorilor şi ai Biroului organizaţiei de partid. Sintem preocupaţi să fructificăm în chipul cel mai fericit sfaturile pe care ni le-aţi dat. În acest spirit a fost convocată o adunare generală a organizaţiei de partid a scriitorilor din Capitală, la care au participat şi invitaţi, urmată de o plenară deschisă a Comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor. Am făcut astfel un schimb larg de opinii cu privire la orientarea ideologică a literaturii în condiţiile actuale, cu privire la continua îmbunătăţire a climatului în care muncim şi la statornicirea de tot mai bune relaţii în breasla noastră; în sfârşit, am dezbătut timp de două zile în cadrul plenarei sarcinile ce revin presei literare, în strânsă legătură cu desăvîrşirea construcţiei socialiste în Republica noastră şi continua dezvoltare a naţiunii române. Noi apreciem că revistele literare sînt şi trebuie să fie un puternic instrument de educare patriotică a maselor largi de cititori, mijloc de promovare şi de difuzare a valorilor şi de afirmare a bunului gust în păturile cele mai largi ale populaţiei.

Vă mărturisim, tovarăşe secretar general, că atenţia pe care o acordă literaturii conducerea partidului, îndrumările pe care le primim, se bucură de cea mai înaltă stimă şi preţuire din partea tuturor scriitorilor, toate acestea se constituie în sarcini ale Uniunii noastre, într-un program de lucru legat, de astă dată, de un obiectiv concret şi imediat — pregătirea celei de a III-a Conferinţe naţionale a scriitorilor. Participanţii la recentele adunări, scriitorii din toate generaţiile, şi-au manifestat în chip unanim ataşamentul şi admiraţia pentru politica internă şi externă a partidului şi statului nostru, făgăduind să ajute prin munca lor la promovarea acestei politici, aducîndu-şi — în matca naţiunii întregi — un tot mai pozitiv aport la rezolvarea sarcinilor de construcţie a societăţii româneşti şi a formării omului nou. Ne propunem să muncim în așa fel încît să se afirme toate forţele înaintate ale literaturii de azi, să-şi găsească teren de manifestare o diversitate de talente din toate generaţiile. Sintem de la început pînă la sfîrşit parti-

zaniei unei literaturi angajate și Uniunea Scriitorilor, atât ca asociație de breaslă, cât și fiecare autor luat individual, nu concepe să promoveze un alt fel de literatură. Cultivînd pe mai departe pluralitatea de stiluri și modalități, fiind adepții unei viziuni estetice larg cuprinzătoare, concepția scriitorului, ideologia lui, rămîne una singură, marxist-leninistă, concepția materialistă despre lume și o atitudine militantă împotriva oricăror teorii idealiste, împotriva a tot ce servește sau poate servi ideologiei străine. Literatura de azi își propune să slujească eforturilor creării unui om cu adevărat stăpîn pe destinele sale, creării unei lumi în care acesta să se simtă liber, să aibă toate șansele de a se dezvolta într-un univers în care toți semenii lui să fie egali, unde dispăre asupra și pot să muncească laolaltă pentru făurirea unei vieți demne de toți. Aceasta e literatura spre care tindem și scrisul animat de aceste idealuri îl vom promova în chip deliberat și cu stăruință. Dezbaterile profesionale pe care le vom angaja în lunile următoare, inclusiv Conferința națională a scriitorilor, vor fi pătrunse de acest spirit al exigenței și al răspunderii pentru dezvoltarea scrisului românesc.

Promovînd în breasla noastră spiritul muncii colective, vrem să luptăm neobosit pentru un climat în care să nu se poată manifesta rigiditatea, exclusivismul, pentru un climat de stimă între scriitori, raporturi de respect pentru munca fiecăruia și a tuturor, o ambianță de prietenie și colegialitate, care are o strălucită tradiție în istoria literelor române. În acest fel ne gîndim ca în viitorul apropiat să așezăm asociația noastră profesională pe temelii mai sănătoase, găsindu-i și o structură mai adecvată noilor realități, în concordanță cu lărgirea continuă a democrației socialiste și cu dezvoltarea multilaterală a României moderne.

Comitetul de conducere al Uniunii, împreună cu organizația de partid, vă mulțumesc călduros, tovarășe Nicolae Ceaușescu, pentru sfaturile și indemnurile cu care, și de astă dată, ni se adresează, prin Dumneavoastră, conducerea partidului. Vom medita cu toată atenția asupra valorii și multitudinii de sensuri pe care le cuprind ideile și sarcinile ce ni se dau. Conducerea Uniunii Scriitorilor, împreună cu organizația de partid, făgăduiesc să-și mobilizeze întreaga capacitate de inițiativă și acțiune spre a traduce, pe un sol fertil, îndrumările de partid, buna credință și dorința de mai bine a tuturor scriitorilor pentru o dezvoltare deplină a scrisului românesc.

**COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII SCRITORILOR  
ȘI  
ORGANIZAȚIA DE PARTID A SCRITORILOR  
DIN CAPITALĂ**

# viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

# 6

anul  
XXI  
iunie 1968

MIRCEA ELIADE	5	adio !... (nuvelă)
MIHAI BENIUC	20	cetatea eternă; conversație; lacul
RADU PETRESCU	23	fuga (nuvelă)
DEMOSTENE BOTEZ	36	algele mării ce nu există; întoarcerea la natură

## tineri prozatori

ANA BARBU	39	jițul
TUDOR URSU	42	trenul; cai pentru căruță
VLAICU BĂRNA	47	proclamație; somn; bestiar

## aniversări

PAUL CORNEA	49	structura pașoptismului și obiectivele sale de luptă
AL. DUȚU	60	mediul literar al generației de la 48

## scriitori români contemporani

SERGIU SĂLĂGEAN	65	ion vinea: „paradisul suspinelor”
-----------------	----	-----------------------------------

## cronica literară

OV. S. CROHMĂLNICEANU	71	„interval” de al. ivasiuc; „duminică mușilor” de c. țoiu
-----------------------	----	--

## pe marginea cărților

TRAIAN STOICA	76	v. voiculescu: „poezii”
DEMOSTENE BOTEZ	79	ion pas: „prezențe”
MIHAIL PETROVEANU	81	maria banuș: „tocmai ieșeam din arenă”; florența albu: „mășți de priveghi”

## actualitatea literară

OVIDIU CONSTANTINESCU	86	spectacole virtuale
-----------------------	----	---------------------

## eseu

- MONICA PILLAT | 93 ipoteze asupra semnificațiilor operei  
lui lewis carroll  
MARIANA ȘORA | 100 o aventură a cunoașterii

## cronica ideilor

- N. TERTULIAN | 111 un antistrukturalist: mikel dufrenne

## cronica plastică

- RADU IONESCU | 116 prezent, trecut și viitor în expozițiile  
primăverii 1968

## planete

- ION CARAION | 121 cesar baltag; leonid dimov; ion sofia  
manolescu; gheorghe pituț; gabriela  
melinescu; miron chiropol; mihail  
crama

comunicat — premiile uniunii scriitorilor pe anul 1967

128

## miscellanea

popasuri ale meditării (**florența albu**) — mult e dulce și frumoasă (**d.**)  
— poetul și volumul său (**zoil**) — grafică sau fotografie publicitară?  
(**l. daniel**) — zeii părăsesc olimpul (**d. l.**) — orientări (**b.**) — traducători  
(**b.**) — spectacolele teatrului italian (**o.c.**) 129

## cărți noi

EMIL MANU: al. dima: „conceptul de literatură universală și compara-  
rată” — VIRGIL GHEORGHIU: gherghinescu vania: „timp sonor” —  
S. TRAIAN: mihai zissu: „confesiune” — PAUL GEORGESCU: eugen  
constant: „poezii” — AURELIA BATALI: sorin mărculescu: „cartea mun-  
ților” — ST. STOENESCU: c. abăluță: „piatra” — S. RADIAN: aurelia  
munteanu: „bani de trecere” S. SERGIU: irina talpoș: „versuri” —  
LIVIU OPRESCU: liliana mălăncioiu: „pasărea tăiată” — ȘERBAN CIO-  
NOFF: marius robescu: „ninge la izvoare” 141

## revista revistelor din țară

„contemporanul”, nr. 1124/1968 (**G. P.**) — „gazeta literară”, nr. 804/1968  
(**P. G.**) 154

## revista revistelor de peste hotare

„zvezda”, nr. 3/1968 (**I. P.**) — „les temps modernes”, nr. 262/1968 (**St. C.**) —  
„akzente” aprilie 1968 (**P. I.**) — „out-aut”, decembrie 1967 (**St. C.**)  
— „neues forum”, aprilie 1968 (m. ș.) 156

## mircea eliade

### adio!...

Dacă mă voiu hotări vreodată să scriu o piesă de teatru, iată cum aş face :

Un actor apare de după cortină şi, apropiindu-se de rampă, strigă : *Adio !...* Îşi roteşte încet privirile în sală, ca şi cum ar căuta pe cineva, şi strigă a doua oară : *Adio !...* Apoi, după o pauză lungă, apăsătoare, adaugă : *Asta era tot aveam să vă spun : Adio !...* Cu pricepere, cu emoţie (căci e actor), ridică braţele în sus, sau face un alt gest de rămas bun şi discret, dar întristat (lăsînd să se înţeleagă că nu există altă soluţie), se îndepărtează încet şi dispăre în spatele cortinei.

Evident, publicul nu va înţelege. Va crede că asta face parte din piesă, şi va aştepta să vadă ce se mai întîmplă. Unii vor întoarce capetele, vor privi pînă în fundul sălii, vor începe să vorbească între ei — aşteptînd. Zadarnic. Cortina nu se va ridica. Dar vor începe să se audă zgomote pe scenă, în spatele cortinei, şi curînd se vor auzi voci, un strigăt de femeie, apoi alte voci, parcă mai mulţi bărbaţi ar fi rostit împreună acelaşi text, alcătuit din propoziţii scurte şi oarecum ameninţătoare. În fundul sălii, spectatorii, în majoritatea lor studenţi, vor începe să ridă. Unii se vor ridica în picioare, sperînd, poate, că astfel ar putea să vadă ce se întîmplă. Dar ceilalţi vor protesta, vor striga : *Staţi jos ! Staţi jos !* Şi apoi, deodată, cei din primele rînduri vor începe să aplaude şi, după ei, sala întregă — ropote de aplauze, urale, şi tinerii studenţi vor lavi ritmic podeaua cu amîndouă picioarele.

Atunci, dintr-un colţ pe care încă nu l-am precizat, cineva, un bărbat între două vîrste, dar cu o figură palidă, melancolică, se va îndrepta spre scenă. Aplauzele vor înceta o clipă, dar vor porni din nou, furtunoase, pînă ce omul va ridica braţele în sus şi, înainte de a se face pe deplin tăcere, va începe. (De aceea primele cuvinte nu vor fi auzite. Spectatorii se vor întreba unii pe alţii : Ce-a spus ? ce-a spus ?).

— În numele Directorului, dar şi în numele camarazilor mei, vă rog, vă rugăm, să faceţi linişte. Este greu să vă explic de ce — şi dacă m-aţi crede, am încercat să mă recuz. Trimiteţi pe altcineva, domnule Director, i-am spus, l-am implorat chiar. Alegeţi pe cineva care să ştie să le vorbească direct — pe Darius, bunăoară, pe Melania. Dumneavoastră ştiţi — mă adresam eu Directorului —, mă cunoaşteţi bine : nu mă pricep decît în limbajele indirecte. Puneţi-mă să le explic de ce acum, la începutul toamnei, soarele se înclină spre miază-noapte,

și voi găsi zeci, nenumărate felurite și seducătoare aluzii și imagini și alegorii. Dar de ce tocmai pe mine, acum, *cînd încă n-am trecut de prima scenă* ?...

— Mai tare ! Vorbește mai tare ! a strigat cineva din fundul sălii.

— Îmi va fi greu, pentru că monologul meu... Pot să vă spun asta : pentru monologul din actul II am refuzat angajamente în provincie, roluri de mare prestigiu...

— Mai tare ! au strigat din nou.

— Vă spuneam că o să-mi fie greu, pentru că monologul de care vă vorbeam trebuie rostit aproape în *sotto voce*. Mă voi furișa printre butoaie, voi privi spre dumneavoastră, și voi monologa — dar n-o să mă auziți. Și nici de văzut nu mă veți putea vedea, pentru că între noi și voi se află cortina.

— Vorbește, domnule, mai tare !, a țipat o doamnă ridicîndu-se brusc în picioare. (O doamnă în vîrstă).

Și cîțiva au izbucnit în rîs, alții au aplaudat. Dar s-a auzit din nou, cu severitate, *Șșst ...!* și sala a împietrit într-o nefirească tăcere, întreruptă cîteva clipe în urmă de o voce puternică, străbătînd de dincolo de cortină. Parcă ar fi poruncit ceva, pentru că s-au auzit urale depărtate, dar și un hohot de plîns, foarte aproape de cortină. Plîngea desigur o femeie. Actorul și-a întors mirat capul.

— Cum trece timpul, aici la dumneavoastră !, a exclamat. Parcă zboară ! Am ajuns deja la scena III-a, poate cea mai misterioasă. În orice caz, e cea mai tragică. Credeți-mă, e greu, e greu.. Cum să vă explic ? Eu știu ce-ar fi vrut Directorul. Ar fi vrut să vă spun, politicos, dar cu multă simpatie, că noi, așa cum era convenit, am început spectacolul la 8,30, și să vă rog să fiți înțelegători, să nu faceți prea mult zgomot. E adevărat, cortina aceasta e veche, așa dar e solidă, amortizează zgomotele. Dar dacă rîdeți prea tare, sau aplaudați, sau bateți cu picioarele în podea, se aude și dincolo de cortină. Și sînt scene de mare subtilitate, monologuri rostite aproape în șoaptă, dialoguri imperceptibile — căci de ce-am răspunde imediat cînd ni se adresează cineva necunoscut, sau prea depărtat de noi ? Răspundem cînd credem noi de cuviință. Avem timp. Vă repet : în aparență, spectacolul trebuie să se încheie la 11,35 — dar în realitate, *avem timp*. Nu ne grăbim...

Voia, desigur, să zîmbească, dar se răsîndi, și-și trecu palma pe buze, își mîngîie bărbia. Și tocmai atunci cortina fremătă o clipă, de la un capăt la altul, parcă ar fi fost bătută de vînt, și se auzi un zgomot surd, peste puțină de identificat.

— A căzut cineva !, exclamă un tînăr din rîndul I, și voi să se ridice în picioare.

— Vedeți, tocmai asta voiam să vă spun, continuă actorul. Nu ne mai înțelegem. Am crezut întii că e cortina de vină, că ne desparte cortina. Că, în fond, prin simplul fapt că dumneavoastră alcătuiți publicul, iar noi sîntem actori, o prăpastie se deschide între noi. Dar nu e asta. Orice s-ar spune, și de o parte și de cealaltă a cortinei, sîntem

tot oameni. *Dar e din cauza Timpului.* Noi avem timp, nu ne grăbim — și atunci, tot ce ne spunem *noi*, pur și simplu...

Ezită din nou și-și trecu palma pe bărbie.

— De fapt, nu e atât de simplu, adăugă. Dar nu ne înțelegem. Nu ne puteți înțelege, deși în aparență vorbim același limbaj. Cine, dintre dumneavoastră, n-a înțeles cuvîntul acesta simplu, patetic, dacă nu chiar de-a dreptul tragic: *Adio?* Și totuși, cînd, adineauri, camaradul meu v-a explicat că *asta era tot, că asta era tot ce aveam de spus*, ați izbucnit în rîs, ați început să aplaudați și să bateți din picioare... Dar, încă o dată, și Directorul, și noi, actorii, atîta vă rugăm: liniște. Sau, dacă nu aveți răbdare să așteptați sfîrșitul spectacolului la 11,35 puteți pleca, vă puteți întoarce acasă. Aveți desigur atîtea alte lucruri de făcut...

Se înclină, parcă ar fi vrut să se retragă. Dar deodată, din primele rînduri, s-au ridicat brusc spectatorii. Unul din ei a încercat să strige: *Nu sîntem public de rînd!* Avea o voce gravă, părea emoționat — și cuvintele abia s-au auzit. Dar l-au susținut ceilalți, vecinii lui din rîndul I.

— Nu sîntem public de rînd!, au repetat ei. Am învățat, ne-am pregătit...

— În timpul verii, au continuat ceilalți. Am citit cărți grele.

— Am studiat, au adăugat vecinii lor. Ne-am pregătit.

— *Ca să vă înțelegem!* izbucni din nou domnul cu vocea gravă. Așteptam toamna... *Așteptam toamna*, repetă el cu vocea sugrumată de emoție, dar nu izbuti să continue.

— Trecea vara, începu vecinul lui.

— Dar nu ne părea rău, continuară ceilalți.

— Ne spuneam: Nu e nimic! Nu e nimic! La toamnă se redeschide teatrul...

— Teatrul!, strigară deodată, entuziasmați, cîțiva studenți ridicîndu-se în picioare. *Viață, idei, imaginație!*...

— Cînd am citit titlul pe cel dinții afiș, mărturisii cu ferveoare o femeie tînără, *am înțeles!*...

— Am înțeles!, repetară mai mulți, ridicîndu-se în picioare.

Actorul îi asculta cu simpatie, dar absent, clătînînd la răstimpuri din cap. Înălță amîndouă brațele și, înainte de a se face tăcere, începu:

— Este exact așa cum l-am prevenit. Domnule Director, i-am spus: Scena V! Trebuie să ne pregătim pentru Scena V, căci și ei s-au pregătit. Au avut toată vara înaintea lor ca să se pregătească. Poate au învățat sanskrita; în orice caz au studiat antropologia, miturile, structurile. Mai ales la premieră, o să avem un public cultivat, probabil foarte mulți studenți. Va trebui să ridicăm cortina..

În sală se făcuse din nou liniște, așa că ultimele cuvinte s-au auzit aproape în întregime. Acum începe de-adevărat, a șoptit cineva. Acesta e începutul. (Evident, nu au înțeles toți. Ce vrea să spună?)

întreba, în șoaptă, dar insistent, o femeie tânără. E un text dificil, i-a explicat tovarășul ei. Text poetic, plin de aluzii enigmatice).

Actorul rămăsese în mijlocul scenei, cu privirile pierdute, parcă s-ar fi întrebat ce căuta acolo.

— Pentru numele lui Dumnezeu!, s-a auzit, foarte clar, din spatele cortinei.

Aproape nimeni nu mai îndrăznea să respire. Încet, și parcă fără convingere, actorul începu să pipăie cortina. Găsi marginea pe care o căuta și începu să tragă cortina după el.

— Scena V, reluă el. Dintr-un anumit punct de vedere...

Dar nu-l mai asculta nimeni. Deși cortina se ridicase mai puțin de jumătate, esențialul era acolo: o femeie tânără, frumoasă, cu părul căzîndu-i pe umeri, ținînd mîinile la spate — și foarte curînd toți au înțeles că le ținea așa pentru că mîinile îi erau legate la spate. În fața ei, un bărbat aproape bătrîn, încruntat, cu privirile pironite în pămînt. Dar abia au apucat spectatorii să-l vadă, să înțeleagă că e încruntat, că nu îndrăznește să-și ridice privirile — și bătrînul dispăre. Face doar cîțiva pași, și dispăre în dosul cortinei. Fata parcă s-ar fi trezit din vis. Privește în jurul ei, și pe nesimțite figura i se luminează. Zîmbește? s-au întrebat unii. Dar, înainte ca să poată răspunde, cortina, pe care actorul o ținea ridicată cu un mare efort, s-a coborît brusc — și sala întregă a fremătat, dezamăgită.

— Vă rog să nu aplaudați, începu actorul, apropiindu-se de rampă, pentru că Scena V încă nu s-a terminat. Cum vă spuneam, și cum spunea și Directorul...

— Mai tare! strigară cîțiva studenți din fundul sălii.

Actorul ridică exasperat brațele în sus.

— Liniște! Vă rog, vă rog, șopti. Acceptați și dumneavoastră acest sacrificiu. Nu va dura mult — dar pentru noi e o scenă capitală. Gîndiți-vă la copilăria dumneavoastră, amintiți-vă de prietenii pe care i-ați pierdut...

În acea clipă, din spatele cortinei izbucniră urale prelungite. Actorul întoarse capul, vădit emoționat. S-au mai auzit cîteva glasuri, înecate din nou în urale. Dar, dintr-o dată, pe neașteptate, spectatorii și-au pierdut răbdarea și au început să aplaude, să bată cu picioarele în podea. Zadarnic îi implora actorul cu amîndouă brațele ridicate în sus. Studenții se dezlănțuiseră. Atunci din spatele cortinei își făcu loc, furtunos, fata.

— Ce se întîmplă aici? întrebă ea cu o voce aspră, neașteptat de groasă, aproape vulgară. Poate ați uitat că sînteți la Teatru. Dacă nu înțelegeți, nu aveți decît să ieșiți în virful picioarelor. Treceți pe la casă, și vi se va restitui costul biletelor.

— Ba înțelegem, vorbi un tînăr, calm și totuși amenințător. Pînă acum am înțeles foarte bine. E misterul Tațalui. Dar vrem să vedem ce se întîmplă mai departe. De ce-ați lăsat cortina?

Fata îl privi adînc, concentrat, parcă nu l-ar fi înțeles.



— Cine a lăsat cortina ?, întrebă.

— Camaradul dumneavoastră, spuse tânărul intimidându-se deodată.

— Nu înțeleg ce vrei să spui, continuă fata. Noi nu ținem seama de cortină. Asta e de altfel marea noutate a piesii : că jucăm ca și când n-ar exista o cortină. Autorul a păstrat împărțirea pe scene și în acte, dar a suprimat cortina. Și e limpede de ce-a recurs la acest procedeu. E mai aproape de realitate, de viață. Viața cunoaște scene, și se poate spune că e împărțită în acte, dar cortina se lasă o singură dată. Dacă nu înțelegeți nici măcar atîta...

Ridică din umeri, și nu mai adăugă nimic.

— Și totuși, reîncepu tânărul, prinzînd din nou curaj, totuși *cineva a lăsat cortina*. Adineauri. Cortina pe care o aveți în spatele D-stră. Și nu putea s-o lase decît cel care o ridicase, camaradul D-stră !

Și-l arătă cu degetul.

— Are dreptate ! au izbucnit mai mulți. L-am văzut și noi. L-am văzut cînd i-a dat drumul din mîină.

Fata se întoarse spre actor și-l privi exasperată, întrebătoare.

— Le-am spus, începu el cu o mare tristețe în glas. Le-am spus că *nu înțeleg*. Zadarnic s-au pregătit în timpul verii, și au învățat. Zadarnic : *orice am face, nu înțeleg !...*

— Sau poate înțeleg, șopti fata, dar înțeleg tocmai pe dos...

— Mai tare ! Pentru numele lui Dumnezeu, vorbiți mai tare !, strigară studenții.

Fata își scutură pletele pe umeri, își duse mîinile la spate, și făcînd un pas către rampă, începu.

— Ca și camaradul meu, am încercat să mă scuz. Nu mă pricep, domnule Director, i-am spus. Vreți să le explic — *dar cum să le explic ?* Dacă m-ați lăsa să dansez ar fi ușor, le-aș explica. Dar, știu, adăugă coborînd glasul, nu vrea autorul. Spune că el e profesor, îi e teamă să nu fie rău înțeles...

— Mai tare, domnișoară !, strigară cițiva.

— În sfîrșit, reluă fata, m-am rugat de el, l-am implorat. Alegeți pe altul, domnule Director, alegeți un bărbat, dacă se poate un bărbat cu profunde sentimente religioase, pe Darius, bunăoară. CINEVA pe care să-l asculte, *pe care să-l audă*, strigă ea cît putu mai tare.

— Așa ! așa !, o încurajară studenții din fundul sălii.

— *Alegeți pe Fiul lui Dumnezeu, născut iar nu făcut !*, strigă fata din toate puterile.

Dar își duse repede mîna la frunte, și apoi, foarte palidă, privi în jurul ei.

— Îmi cer iertare, șopti. Nu trebuia să vă spun asta. Asta era din scena XI-a...

— Da și nu, preciză cineva. Mai întîi a fost în Crezul de la Niceia.

— Ce spune ? ce spune ? au întrebat mai mulți.

— Cred într-unul dumnezeu, etcetera, *născut iar nu făcut*, a repetat cel din banca I. (Bărbat încă tânăr, inteligent, erudit, cu mult humor).

— Ei, și ce-are aface? întrebă cineva.

— Are aface, pentru că domnișoara pretinde că e din scena XI-a. Dar dacă e așa, e un plagiat.

— Poate fi un citat.

— Depinde de context, spuse un student.

— Și depinde mai ales cum e pronunțat, adăugă vecinul lui

— Să ne spună cum îl pronunță, strigară studenții.

Fata își duse din nou miinile la temple. Se vedea bine că era tulburată. Poate de aceea în sală se făcu deodată tăcere.

— E foarte greu să vă explic, începu ea, încercind să zîmbească, să vă spun cum îl pronunț. Pentru că ar trebui să cunoașteți, în prealabil, starea mea sufletească. Dar ca să înțelegeți starea mea sufletească, ar trebui să cunoașteți trecutul meu, originea mea socială, problemele care mă frământă din fragedă copilărie. Căci din copilărie m-am simțit atrasă de tot ce-mi era necunoscut. Pînă ce într-o bună zi, da, îmi aduc foarte bine aminte, nu e mult de atunci, o zi de vară, de fapt, în vara aceasta. Treceam pe stradă, și am văzut că se anunță o piesă: *Adio!* Am fost profund emoționată. Am înțeles. Cineva, pe care nu-l cunoșteam, dar pe care-l așteptam, pe care-l iubeam deja, poate fără să-mi dau seama, cineva care ar fi putut juca un rol hotărîtor în viața mea, care m-ar fi putut face fericită... Ah!, mă exprim prost, nu era vorba de fericire, de ceea ce numim noi fericire, era ceva mai nobil, și mult mai profund... În sfîrșit, acel cineva pe care încă nu apucasem să-l cunosc, deși îl așteptam, și poate chiar îl căutam, omul acela îmi spunea, *mie*, o necunoscută care se oprise în fața afișului, cu ochii în lacrimi (căci titlul era tipărit cu litere enorme, care-ți făceau rău, care te sugrumau), îmi spunea: *Adio!*... Am înțeles, și am început să plîng, chiar acolo, în fața afișului. Am înțeles că nu mai e nici o speranță, că nu-l voi mai întîlni niciodată, căci și-a luat rămas bun de la noi. A avut doar timpul să ne spună, să-mi spună, în primul rînd *mie*, să-mi spună: *Adio!*

Plîngeam în fața afișului, cînd s-a apropiat de mine. L-am recunoscut imediat: era Directorul. M-a întreat dacă nu vreau să joc rolul Melaniei — și mi l-a arătat pe afiș; îl juca, într-adevăr, Melania, căci așa o chema: Melania. Șovăiam. Știu la ce te gîndești, mi-a spus Directorul, dar nu e vorba de o dublură. Îți propun rolul Melaniei. E un rol greu, dar plin de surprize. Șovăiam. De felul meu sînt dansatoare, i-am spus. Mă exprim prin dans. M-a privit cu surprindere și, mi s-a părut, decepționat. Atunci va fi greu, a adăugat. Va fi greu din cauza Profesorului... Dar, evident, eu nu știam nimic. Și acum, că stau și mă gîndesc, mă întreb cine știa. Dumnevoastră știți? Spuneți cîstit, știți?

În sală se făcu deodată tăcere. Dar era o tăcere grea, stingherită, aproape vinovată.

— Ce trebuia să știm ? se auzi, tîrziu, o voce timidă.  
— Că va fi greu din cauza Profesorului.  
— Nu știam, au recunoscut foarte mulți (dar aproape nimeni nu îndrăznește să-și ridice privirile).  
— Evident ! În afară de Director, nu știa nimeni..  
— Dar, el, Directorul, de unde știa ? întrebă domnul din rîndul I. Fata îl privi cu mirare.

— Toată lumea știe că marea lui pasiune e Istoria Religiilor.  
În sală se făcu din nou tăcere. De data aceasta, o tăcere gravă, reculeasă.

— Nu toată Istoria Religîilor, continuă Melania, dar esențialul. India, bunăoară, Tibetul, Japonia. V-ați dat seama și dumneavoastră, cînd ați văzut cum a interpretat el scena V : nu ca un simbol, cum ar fi vrut autorul, ci ca o realitate imediată, *hic et nunc*, așa cum o înțelege, bunăoară, Mahayana, cînd afirmă că *Nirvana* și *Samsara* sînt identice...

— N-am văzut nimic !, strigă doamna în vîrstă ridicîndu-se brusc în picioare. Nimic ! Absolut nimic ! Și doar am studiat și eu Mahayana, și pot să spun cînd e Nirvana și cînd nu e Nirvana !

— Am studiat-o și noi !, strigară mai mulți studenți. Am studiat-o în original.

— Unde e Directorul ? continuă doamna. Să vină Directorul, să stăm de vorbă cu el. Prea ne credeți ignoranți !

— Directorul ? întrebă cineva din fundul sălii. În seara aceasta eu sînt Directorul...

Și se îndreptă agale spre scenă.

— Dar ce-aș putea să vă explic ? Și, mai ales, cînd ?, adăugă privindu-și ceasul. (Un cronometru de argint). Antractul e pe sfîrșite. În trei, patru minute începem actul II, și puțin timp după aceea o să vă rugăm din nou să faceți liniște. Actul II e prin excelență un act interior, dacă înțelegeți ce vreau să spun.

— Înțelegem, au răspuns foarte mulți.

— Tăceri lungi, apăsătoare, întrerupte de monologuri. Unele monologuri într-adevăr sublime, dar ce folos dacă nu le aude nimeni ? *Sotto voce* ?... E puțin spus. De fapt, sînt mai de grabă meditații. Și, după cum îmi atrage atenția autorul, unii ermiți, chiar dintre cei mai iluștri, în timp ce meditează, adorm. Și atunci nu mai știu nimic. Vreau să spun, nu mai știu ce se întîmplă cu ei : se reîntorc în neant, se pierd în inconștient, se întîlnesc față în față cu Dumnezeu ?

Se rezemase de rampă și, rostindu-și întrebările, privea cînd într-un colț, cînd într-altul, al sălii — ca și cum ar fi așteptat un răspuns. Dar nu îndrăznește nimeni să răspundă.

— Într-un anumit sens, reluă Directorul, misterul e de nepătruns... Dar vă dați seama ce înseamnă asta pentru un Director de scenă. Cum să *arăți* tăcerile, lungile, aridele tăceri care traversează

Istoria Religiilor, care, de fapt, alcătuiesc în bună parte Istoria Religiilor, ca și, de altfel, oricare altă Istorie în general?...

— Tăceri? pur și simplu tăceri? întrebă cineva.

— ...Cînd nimic important nu se mai spune, continuă Directorul, cînd oamenii trăiesc cum au apucat să trăiască strămoșii strămoșilor lor, cu sute, cu mii de ani înainte, cînd nici un zeu și nici o idee nu se mai inventează, și totul se repetă, și se repetă mai ales tăcînd? Cum să prezinți o tăcere sterilă, cînd nimic nou nu se mai spune pentru că nimeni nu mai simte nevoia, sau nu mai are timp să spună ceva nou, semnificativ, fecund?... În textul pe care mi l-a dat de curînd, Profesorul sugerează acest decor: butoaie și spînzurători.

— Butoaie, și ce altceva? întrebă o persoană tînără.

— Butoaie și spînzurători. Dar mi se pare prea direct, și totodată prea simbolic, dacă înțelegeți ce vreau să spun...

— Înțelegem! se auzi din mai multe locuri deodată.

— Adică: secole, sau chiar milenii, nu se întîmplă nimic în lumea spiritului, nu se creiază nimic, dar Istoria continuă, oamenii beau și petrec ca să uite, iar stăpînii spînzură ca să rămînă stăpîni. E o imagine prea apăsată. Evident, teroarea Istoriei e una din obsesiile Profesorului. Dacă ați citi *Le mythe de l'éternel retour*, vă aduceți aminte...

— Butoaie, repetară cîțiva, visători. Butoaie...

— Mai plicticos e că Profesorul schimbă neconștient ordinea scenelor. Bunăoară, ce era alaltăieri scena III, a devenit azi scena V — scena la care, după indicațiile autorului, ați participat și dumneavoastră. Evident, înțeleg și punctul lui de vedere: el e Profesor, și ca atare se ține la curent cu ultimele descoperiri și publicații, pentru că, o recunoaște deschis, nu vrea să trădeze adevărul istoric...

— Și cu toate acestea, izbucni din nou doamna în vîrstă, ce spune el că e Mahayana nu este Mahayana!

Directorul o privi cu mirare.

— Dar de unde știți dumneavoastră ce spune el despre Mahayana? o întrebă.

— Din ce ne-ați arătat adineauri, cînd Domnișoara stătea cu mîinile la spate, iar un domn în vîrstă... În sfîrșit, vă aduceți toți aminte, adăugă adresîndu-se de-a dreptul sălii.

— Ne aducem foarte bine aminte!, s-au auzit, de pretutindeni, nenumărate voci.

— E adevărat că asta nu e Mahayana, recunosc Directorul. Scena V, fostă scena III, prezintă situația existențială, dar nu mai puțin exemplară, a Indiei post-vedice; deci, cu cel puțin o mie de ani înainte de Mahayana. Cred că era foarte clar...

— Misterul Tatălui!, strigă tînărul. (După voce, ca și după întregul lui comportament, se vedea bine că e un intelectual).

— Aș spune mai degrabă misterul descoperirii Spiritului, al Ființei, misterul descoperirii lui *atman*. Bătrînul mîniat și cu privirile pironite în pămînt reprezintă lumea veche, în cazul nostru politeismul

vedic, ideologia și praxiologia sacrificiului, și celelalte. E miniat pentru că simte că Istoria l-a scos din circulație. Și l-ați văzut : a dispărut după câteva clipe ; exact după cinci secunde, corespunzând celor cinci secole care despart ultima creație vedică de prima Upanishadă...

Sala îl asculta înfiorată.

(Upanishadele ! s-au auzit din mai multe părți deodată. — Le-am citit. — Sint sublime !...).

— Fata cu mâinile legate, Melania, reprezintă spiritul, — mai precis *atman* : Spiritul care parcă s-ar deștepta dintr-un vis, și își dă seama că *i se părea numai* că e legat. Când se deșteaptă bine, Melania, — adică Spiritul, *atman*, — înțelege că n-a fost niciodată legată, că în fond, *atman* nu poate fi niciodată „legat“, adică robit de materie...

— Dar atunci, Mahayana ? întrebă doamna cu o urmă de regret în glas. Când începe Mahayana ?

Directorul cercetă din nou cronometrul. Închise o clipă ochii, ca și cum ar fi făcut repede socoteala în gând.

— Depinde de perspectiva temporală în care ne situăm, răspunse. Pentru noi, vreau să spun actorii, care participăm la mister, Mahayana a avut loc exact acum un minut și jumătate. Pentru dumneavoastră, publicul, Mahayana poate interveni oricând, depinde de pregătirea personală a fiecăruia dintre dumneavoastră...

— Așa dar, putem spera ? întrebă doamna.

— Eu așa cred, o încurajă Directorul.

(Dar mulți au zîmbit sceptici. Li s-a părut că Directorul nu vorbise cu toată convingerea).

— În fond, dacă am înțeles bine..., începu cineva.

Dar Directorul îi făcu semn cu mâna, ca și cum ar fi vrut să mai adauge ceva. Într-adevăr, în clipa următoare începură să se audă din nou urale — de data aceasta mai timide, mai depărtate: Directorul le asculta cu o atenție încordată, clătînind încet din cap. Curînd ecoul uralelor se stinse, și Directorul își privi cronometrul cu oarecare satisfacție.

— Și aceasta a fost o scenă interesantă, începu el, deși extrem de greu de jucat. Căci textul indică, *în același timp*, monologuri interioare, deci meditații — și urale. E adevărat, de data aceasta uralele sînt mai modeste, și exact cronometrate nu trebuie să treacă de opt secunde. Mă grăbesc să adaug că, de data aceasta, nu e vorba de secole ; — secunde nu reprezintă secole, ci personaje istorice. Dar acum începe marea dificultate, pentru că textul fiind extrem de dens, nu poți fi niciodată sigur de care personaje istorice este vorba. Ați înțeles, cred, că mă refer la campania iconoclastă și antiiconoclastă și totodată la irupția Islamului în Istorie.

— În fond, dacă am înțeles bine, se auzi din nou, avem de aface cu o piesă inspirată din Istoria Religiilor.

— Nu inspirată, îl întrerupse Directorul, îndreptîndu-se agale spre mijlocul sălii. Așa cum o spune, ba chiar o subilineză, titlul, *Adio !*

rezumă și totodată explică întreaga Istorie a Religiiilor. Era de altfel de așteptat, căci autorul — poate e bine s-o amintesc pentru unii dintre dumneavoastră — autorul este istoric al religiilor. Și ce poate scrie un autor de cât despre ce *știe* sau, mai precis, despre ce *este* el, ca vocație sau ca meserie? Un poet scrie poezie, un filozof scrie despre filozofie. Despre ce vreți să scrie un profesor de Istoria Religiiilor, mai ales când se hotărăște să scrie teatru?

— Dacă am înțeles bine, vorbi cineva din rîndul I, este ceva nou. Ceva care nu s-a mai încercat pînă acum...

— Nu s-a încercat în perspectiva în care se situează autorul, preciză Directorul. După cum ați putut vedea pînă acum, autorul nu mai ține seamă de cortină. Și este ușor de înțeles de ce nu ține seamă. În concepția lui — concepție care este rezultatul studiilor lui de istoric al religiilor — cortina nu se poate lăsa decît o *singură dată*.

— Când murim, șopti cineva, poate mai mult pentru sine.

Dar Directorul îl auzi, și clătină dezamăgit din cap.

— Ah! nu, nu, nu!, exclamă. Atunci nu ne înțelegem. Nu ne înțelegem chiar deloc..

Sala începu deodată să freamăte

— Ce se întîmplă cu noi, oamenii, continuă Directorul, nu poate constitui subiectul unei piese de teatru în care e condensată și chiar distilată, întreaga Istorie a Religiiilor. După cum bine remarcă adineauri cineva dintre dumneavoastră, avem de aface cu ceva nou, cu ceva care nu s-a mai încercat pînă acum. Evident, datorită modului de a fi al acestei noutăți, nu ne putem da seama de ea. Înțelegeți ce vreau să spun...

Cei mai mulți clătinară din cap, unii cu oarecare gravitate.

— Refuzînd să mai utilizeze cortina, autorul o *presupune* și în același timp o *ignoră*.

Directorul își roti ochii în sală, încurajînd întrebările. Dar nimeni nu îndrăzni să-i întrerupă expunerea punîndu-i întrebări.

— Cu alte cuvinte, continuă, cortina este și nu este, sau, mai precis, *există* și totodată *nu există*. Prin chiar faptul că ea există pentru dumneavoastră, spectatorii, ea încetează să existe pentru noi, actorii. Înțelegeți?

— Eu nu înțeleg!, strigă doamna în vîrstă ridicîndu-se din nou în picioare. Și nu înțeleg de ce întîrziată atît, de ce nu ne arătați Mahayana.

— V-am spus, începu Directorul încurcat, depinde de pregătirea dumneavoastră personală.

— Dar eu m-am pregătit!, exclamă doamna. Și cred că mai sînt și alții ca mine, adăugă, adresîndu-se sălii.

— Evident că ne-am pregătit, strigară mai mulți.

— Am impresia că ne credeți niște ignoranți, continuă doamna. Vă e teamă că textul e prea dificil pentru noi, și de aceea nu ridicați

cortina. Credeți că numai dumneavoastră, inițiații, actorii, sînteți în stare să înțelegeți piesa.

Ultimele cuvinte au fost înecate de puternice urale. Se auzeau atît de aproape încît cortina începu să tremure. Directorul privi încruntat cronometrul. Mai mulți spectatori se ridicară în picioare, sperînd, probabil, că vor vedea ceva.

— Cortina ! Cortina !, începură să strige studenții.

Dar înainte ca tumultul să se întetească, un actor apăru grăbit din stînga scenii. Era curios și, mai ales, fără gust îmbrăcat — pentru că, pe deasupra costumului de epocă, pe care nu apucase să și-l scoată decît în parte, îmbrăcase, desigur în mare grabă, o pijama veche. Dar încă nu se demachiasse, și spectatorii l-au recunoscut cu ușurință : era Darius.

— În numele autorului, dar și în numele nostru, al actorilor, începu el, vă rugăm, vă implorăm: liniște ! Ne apropiem de sfîrșitul actului II, poate cel mai important pentru mulți dintre noi, mai ales pentru cei tineri. Dacă ați ști ce sacrificii am făcut cînd ne-am hotărît să jucăm *Adio !* Mai ales cei mai tineri dintre noi. La cîte nu am renunțat ! La critică, la public.. Avem dreptul să vă cerem măcar atîta : liniște !... Nu mai avem mult...

— Unsprezece minute, preciză Directorul din mijlocul sălii.

— Pentru dumneavoastră nu e mult, continuă Darius. De cîte ori pe zi nu pierdeți unsprezece minute ? Dar pentru noi, sînt minute decisive, esențiale. În fond, pentru asta trăim, noi, actorii, mai ales actorii tineri : pentru ca să putem juca, o dată, de două ori în viață, o asemenea piesă...

O parte din sală îl ascultase cu simpatie, dar erau și cîțiva care rămăseseră neînduplecați.

— Ridicați cortina !, sugeră domnul din rîndul I.

— Ridicați-o măcar pe jumătate !, strigară cîțiva.

Melania și primul actor alergară repede lîngă Darius și, împreună, începură să facă semne cu mîinile. Probabil că cei mai mulți dintre spectatori n-au înțeles, și în sală s-a făcut din nou liniște.

— Nu se poate !, începură actorii, vorbind cînd împreună, cînd pe rînd. Nu se poate, pentru că e împotriva adevărului istoric. Pentru dumneavoastră, spectatorii, cortina a fost lăsată înainte de a fi venit, a fost lăsată azi după masă, pe la patru jumătate. Pentru că *acesta* e adevărul istoric. Dumneavoastră trăiți în secolul XX, exact în 1964, și *nu vă puteți întoarce înapoi în Timp*. Noi putem, pentru că sîntem actori, adică participăm la mister, retrăim, condensat, întreaga istorie a religiilor.

— Asta putem face și noi !, strigară mai mulți.

— Vi se pare numai că asta puteți face și dumneavoastră ! E o iluzie. Încercați să trăiți în Evul Mediu, în chip *real*, adică în concretul istoric, nu ca noi, actorii, care *jucăm*, pentru că, tocmai pentru că sîntem actori, sîntem eliberați de contextul istoric. Dar dumneavoastră

sînteți persoane responsabile, adică asumați în deplină conștiință momentul dumneavoastră istoric. Dumneavoastră nu puteți trăi *decît* în 1964...

— Ei, și ce-are aface? Ce-are aface? Începură să se audă voci, din toate părțile.

Cei trei se priviră unii pe alții, șovăind.

— Cum să le explicăm, domnule Director? Întrebă Darius De unde să începem și cum să le explicăm? Dacă am fi mai mulți, poate ar înțelege...

— Mai aveți șase minute, îi preveni Directorul. Ar trebui să vă grăbiți.

Cei trei prinseră curaj. Din dosul cortinei începură să apară, în grupuri mici, actori, actrițe, figuranți, îmbrăcați în tot felul de costume, unele oarecum extravagante. (Aveau, bunăoară, coifuri, dar și pistoale). Melania îi privea cu căldură.

— I-ați auzit, începu ea, arătîndu-i cu brațul. Toată vara am repetat împreună uralele. Și după fiecare repetiție, aveam toți ochii în lacrimi. Fiecare voce reprezintă ceva — un secol, un simbol, un profet. Niciodată nu s-au auzit urale mai semnificative, mai încărcate de mesagii, și totuși impecabil cronometrate. Nu judecați după ce-ați auzit dumneavoastră aici, în sală. Uralele, ca și monologurile interioare, ni se adresează nouă, actorilor.

— Bine, am înțeles asta, o întrerupse domnul din rîndul I. Dar de ce-ați lăsat cortina la patru jumătate?

— Pentru că *asta corespunde adevărului istoric!* strigă Melania, ne mai izbutind să-și ascundă exasperarea. Vi s-a spus de atîtea ori că *Adio!* este o piesă istorică, adică rezumă întreaga Istorie a Religiiilor.

— Gîndiți-vă la Nietzsche!, strigă Directorul din mijlocul sălii. Cînd a proclamat el pentru întîia oară moartea lui Dumnezeu? Pe la 1880—1882. Faceți socoteala...

— Asta înseamnă? întrebă o doamnă, încă tînără, distinsă, ridîcîndu-se în picioare.

— Asta înseamnă, continuă Directorul, că pentru dumneavoastră, care faceți parte din elita societății occidentale moderne, Dumnezeu a murit de mai bine de 80 de ani. În concepția autorului, cortina se lasă o singură dată — ați înțeles cînd. Nu cînd moare un om, căci nu oamenii constituie obiectul Istoriei Religiiilor. Ci cînd moare Dumnezeu, sau un Dumnezeu, cum vreți s-o luați. În orice caz, în ce privește Dumnezeul dumneavoastră, moartea lui a fost deja proclamată — de aceea cortina a fost lăsată *înainte* ca dumneavoastră să fi pătruns în sală...

Doamna rămăsese în picioare, nehotărîtă, oarecum derutată.

— Atunci de ce nu ne-ați spus? întrebă.

— Aduceți-vă totuși bine aminte, șopti Melania.

Dar aproape nimeni n-a auzit-o, și studenții reîncepură să strige.

— Mai tare, Domnișoară. Mai tare.



Directorul își privi cronometrul și se luminează deodată la față.

— Sîntem în antract, spuse, adresîndu-se Melaniei. Poți vorbi cît de tare.

Cîteva clipe în urmă, din spatele cortinei, au mai apărut cîteva actori. Unul din ei se apropie, obosit, istovit, de rampă.

— V-am spus, începu el. Am venit pînă aici, în fața dumneavoastră, și v-am strigat *Adio!* V-am strigat chiar de trei ori.

— Dar de ce? de ce? întrebă, de data aceasta iritat, domnul din rîndul I.

— Trebuie să recunosc că acesta este singurul amănunt care nu corespunde adevărului istoric, interveni Directorul. Pentru că nu avem absolut nici o dovadă că, înainte de a muri, Dumnezeu și-a luat rămas bun de la oameni. Niciunul dintre toți cei care au proclamat și demonstrat moartea lui Dumnezeu, n-a pretins că l-a auzit spunîndu-i *Adio!* În fond, asta face parte din destinul civilizației occidentale, că Dumnezeu, fie că a murit de moarte bună, fie că l-am omorît noi, nu ne-a spus nimic cînd a murit, nici măcar un singur cuvînt. Ca și cum noi, oamenii, făpturile lui, nici n-am fi existat! Și poate asta explică resentimentele și amărăciunea omului occidental modern. Căci, orice s-ar spune e trist ca cineva în care ai crezut, la care te-ai rugat, *pe care contai* — să moară fără să-ți adreseze măcar un cuvînt. Chiar dacă explicația lui Nietzsche e justă, chiar dacă *noi*, oamenii, am ucis pe Dumnezeu, e totuși trist că nu ne-a spus nimic înainte de a se despărți de noi...

— Asta e foarte adevărat, se auzi din mai multe părți.

— Dar autorul e de altă părere, reluă Directorul. El crede că anumiți oameni, în deosebi copiii, dar și cîteva femei, l-au auzit cînd le-a șoptit: *Adio!* Și cum cu acest cuvînt se încheie Istoria Religiilor, cel puțin pentru noi, aici, în Occident — *Adio!* a devenit și titlul piesii. Piesă în care, vă repet, e rezumată întreaga Istorie a Religiilor...

— Dar, atunci, uralele, și monologurile interioare, și butoaiele?, întrebă tînărul care menționase misterul Tatălui.

— Ah!, făcu Directorul, ridicînd din umeri, asta e cu totul altceva. Astea s-au petrecut de mult, și, deci, le putem *juca*, noi actorii între noi, pentru că noi sîntem liberi să trăim — adică, să  *jucăm* — în orice secol, în orice epocă istorică. Iar pentru noi, lucrurile acestea sînt extraordinar de importante — dar, evident, noi *jucăm*, deci ne putem permite să credem cu adevărat, să ne rugăm, să blestemăm...

— Dar Mahayana? întrebă, sfios, doamna în vîrstă.

— V-am spus: depinde de pregătirea dumneavoastră personală. Dar asta n-are nimic de aface cu moartea lui Dumnezeu, fapt istoric, bine documentat. Și n-are nimic de aface cu misterul dispariției lui fără să ne spună rămas bun — sau, acceptînd ipoteza autorului, spunînd *Adio!* doar cîtorva copii, cîtorva femei...

— Dar de ce *de trei ori?*, întrebă o doamnă. De ce-a spus de trei ori *Adio!*

— De ce de trei ori ? repetă Directorul, încurcat. De ce de trei ori ? Nu m-am gândit niciodată la asta.

— Și totuși pare a fi important, stăruie doamna.

— E un număr simbolic, vorbi cineva. E deci foarte important.

— Probabil că cifra trei e cheia de boltă a piesii...

— Este în orice caz o cheie...

— E curios că nu m-am gândit, recunosc Directorul. S-a gândit cineva dintre voi ? se adresa el actorilor și figuranților.

Clătinară toți din cap ; se vedea bine că erau și ei încurcați.

— Și totuși e important, e chiar foarte important, repetară câțiva studenți.

— Tot misterul teologiei trinitare la asta se reduce, la înțelegerea simbolică, teologică și sacramentară a numărului trei..

— Acum că vă ascult vorbind, încep Directorul, îmi dau și eu seama că, într-adevăr, e foarte important. Dar nu m-am gândit niciodată la asta. Să-l întrebăm pe autor, adăugă el, întorcându-se brusc către mine.

De câteva minute mă așteptam la asta, și nu-mi mai găseam locul pe scaun. Dacă aș fi bănuie că se va ajunge aici, aș fi plecat cu zece minute mai devreme, îndată ce venise vorba despre moartea lui Dumnezeu. (S-ar fi crezut că părăsesc sala în semn de protest).

— De ce de trei ori, domnule Profesor ? mă întreabă Directorul zîmbind.

Se vedea bine că era și el curios, că-l interesa problema.

— Ah !, începui, încurcat. E greu de spus...

— Mai tare !, strigară din mai multe părți deodată.

— Ar fi bine dacă v-ați ridica în picioare, sugera Directorul. Și puteți vorbi oricît ; avem timp. Sintem în antract.

Auzeam ca prin vis : Ce spune ? Ce spune ?

— E greu de spus, am repetat, ridicîndu-mă în picioare și privind încurcat către actorii adunați în fața cortinei (Din fericire, îi cunoșteam pe toți).

— Evident că e greu, mă întrerupse domnul din rîndul I. (Se ridicase și el în picioare). E greu pentru că e simbolic. Dar de la un specialist ca dumneavoastră...

— Evident, încercai eu din nou, simbolic. Dar de data aceasta, cum să vă spun ? De data aceasta, recunosc, n-am plecat de la o idee precisă, de la un simbol precis, vreau să spun. M-am gândit, așa, *în general*, m-am gândit că dacă eu, bunăoară, aș vrea să-mi iau rămas bun de la cineva, aș repeta de mai multe ori cuvîntul. *Adio !*, i-aș spune, *Adio !*...

Mă oprii, încercînd să zîmbesc.

— Dar acum ați spus numai de două ori *Adio !*, observă unul din vecinii mei.

— Numai de două ori ? am exclamat surprins. Atunci am greșit. Dacă eu aș vrea să-mi iau rămas bun de la cineva, aș repeta *Adio !* de cel puțin trei ori.

— Dar nu se pune așa problema, mă întrerupse din nou domnul din rîndul I. Nu discutăm ce-ați face dumneavoastră, ci ce-a făcut Dumnezeu — sau reprezentantul lui Dumnezeu — în piesa dumneavoastră. De ce-a spus el de trei ori *Adio* ?

— E desigur un simbol, auzii din mai multe părți.

— E un simbol, repetai.

— Asta știm și noi. Dar ce simbolizează ? Cum trebuie interpretat ?

Căutam cu deznădejde o interpretare. Dar nu mă puteam opri să nu ascult șoaptele din jurul meu.

— E partea cea mai interesantă, și nici măcar nu știe ce simbolizează...

— De fapt, era singura parte originală...

— Dar dacă n-o înțelege nici el...

— *Cum trebuie interpretat ?* auzii grupul de studenți din fund (Se ridicaseră și ei în picioare).

M-am apropiat de Director.

— Știam eu bine de ce nu voiam să scriu teatru, i-am șoptit. Eu sînt timid, nu știu să vorbesc în public. Publicul mă intimidează. Publicul savant, mai ales, publicul din zilele noastre : cunoaște atîtea lucruri, studiază, meditează. Simbolurile, sensurile profunde... Știam de ce nu voiam să scriu piesa asta. .

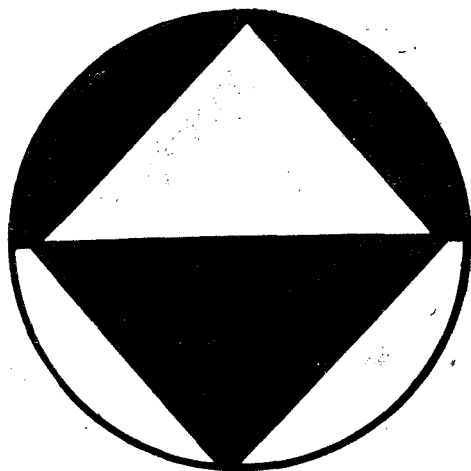
Directorul mă privea zîmbin !

— Dacă nu vrei, n-o scrie. .

Am răsuflet ușurat.

— Atunci n-o mai scriu, i-am spus.

Continua să zîmbească, dar îl ghiceam : era și el dezamăgit.

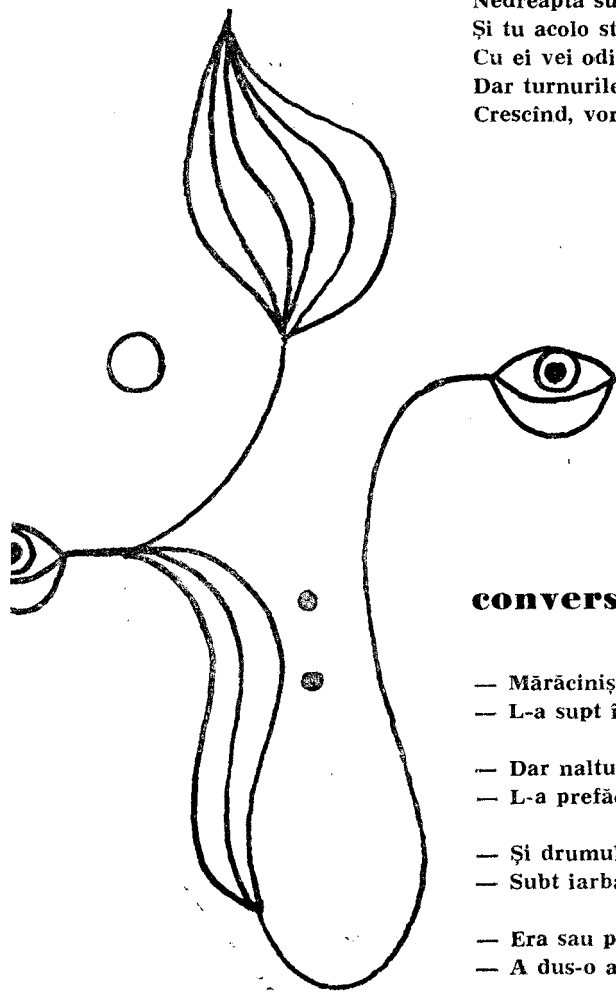


# mihai beniuc

## cetatea eternă

Aceleași sînt ori mi se pare doară  
Acele trepte care-acum coboară,  
Pe care pină ieri ai tot urcat ?  
Ori poate numai tu te-ai incurcat  
Cînd te-ai întors înspre trecut din viață ?  
Privește iarăși liniștit în față.  
Iar de-ai ajuns în fine, stai și-așteaptă.  
În jos ai să cobori numai o treaptă.  
Nu te uita la soarele ce-apune.  
E roșu spectru ce nimic nu spune  
Decît c-a răsărit în altă parte —  
Simbol nu-i asfințitu-i pentru moarte,  
Cum nu e moartea ta un răsărit,  
Ci valul pentru veci de veci pierit.  
Dar valul naște val pină la fărături  
Și chiar de-l sparge colțul stîncii sfărături,  
E repetată răbdătoarea daltă  
Și către rocă iarăși harnic saltă  
Sculptîndu-i fața, modelîndu-i trupul,  
Creînd ici individul, colo grupul  
Și dînd-o veșniciei spre alînt  
Subt razele de aur și argint.  
Ești val din val menit să îsto val  
Ori poate să se sfarme vertical  
Ca altele care-au suit 'nainte  
Pe șchela voastră, mari așezăminte,  
De marmor, de porfir, cu stîlpi și peșteri  
Și cu statui ce sutele de meșteri  
Aici le-au zămislit cu sîrg și geniu  
Făr'a cruța nici secol, nici mileniu,  
Știînd că vine alt și alt Manole  
Să-mpodobească mindrele cupole,  
Din tată-n fiu, din moș în strănepot,  
Cu har și frumusețe peste tot,  
Cu rivnă, fără preget, cu credință

Intr-o finală, mare biruință.  
 În temelii subt lespezi cei bătrini  
 Dorm unii, alții poate prin fintini  
 Căzuți din zbor cu aripi de șindriile,  
 Cum datina era-n acele zile,  
 Cînd au cercat să scape de osîndă  
 Nedreaptă subt a tiraniei pîndă.  
 Și tu acolo străjuit de-o peatră  
 Cu ei vei odihni-n aceeași vatră.  
 Dar turnurile, templul și cetatea  
 Crescînd, vor înfrunta eternitatea.



## conversație

- Mărăciniș, unde-i mormîntul ?
- L-a supt în sînul său pămîntul.
  
- Dar naltul plop de lingă drum ?
- L-a prefăcut un trăsnet scrum.
  
- Și drumul unde e ? Răspunde !
- Subt iarba verde se ascunde.
  
- Era sau pare-mi-se-o casă ?
- A dus-o apa zgomotoasă.
  
- Și unde-i peste vale puntea ?
- O stîncă o zdrobi cu fruntea.
  
- Dincolo cine-i peste ape ?
- Sînt negurile pe aproape.

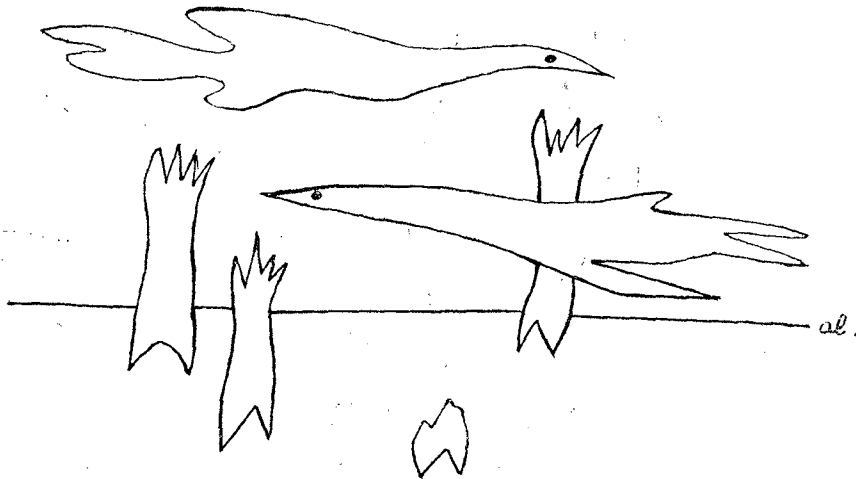
## Iacul

Cocorii mulților mei ani  
Nu-i mai aud, rămași în urmă ;  
Doar amintirile, o turmă,  
Pasc leneșe-ntre bolovanl.

Și de nimic eu nu tresar,  
De mult nu mai aștept surprize,  
Nici barem boarea unei brize  
Pe-ntunecosu-mi lac bizar.

Se poate, nu se știe dacă  
În apa neagră nu s-ascund  
Caimani ce stau pîndind la fund  
Și-atunci mă trec fiori oleaca.

Dar îmi aduc aminte că  
Eu lacul sînt și număr stele  
Și toate, toate-s ale mele,  
Și luna ce mă spintecă.



## radu petrescu



### fuga

În timp ce, două zile mai târziu, citea, dicțiunea îi era deranjată pe de-o parte de tramvaele din strada Icoanei care treceau zguduind casa și aproape răzîndu-i pereții, și atunci era nevoit să strige, iuțindu-și și asprindu-și ritmurile, nemaiînțelegînd el însuși nimic din ce spunea, și pe de altă parte de Cecilia, nevasta publicistului, care în spatele soțului ei își pilea unghiile așezată picior peste picior pe marginea patului desfăcut, cu cearșafurile făcute ghem, lăsînd să i se vadă ca și în întregime picioarele de sub rochia de casă. Întîlnind ochii lui Mihai care pe deasupra hîrtiei tocmai se mutau, ca ofiliți, de pe picioarele ei în sus, căuțîndu-i privirile, se mulțumi să se strîmbe plictisită și-și văzu mai departe de unghii fără să se acopere. Astfel că de cîte ori, deși făcea eforturi disperate să reziste, își ridică ochii din hîrtie spre ea, vocea lui cobora. tremura, se stîngea. Magul, plasat lîngă fereastră, cu spatele la nevestă-sa, nu cunoștea cauza acestui fenomen dar înțelegea bine emoția adolescentului care citește probabil pentru înția oară unui confrate matur producțiile sale. La un moment dat îl și întrerupse ca să-i scurteze chinul, îi spuse „Ai talent!“ și scoțînd din sertarul mesei pe care se sprijinise pînă atunci în cot un pachet de hîrtii îi împărtăși la rîndu-i din scrierile sale citîndu-i un studiu privind concepția despre moarte la George Coșbuc, de mulți ani destinat să umple o coloană și jumătate a unui ziar din Focșani cu al cărui director era vechi prieten. Mihai, vînat la față, îl ascultă cu bărbia în piept. Îi era frică să mai privească spre Cecilia. Și cînd totuși nu se mai putu stăpîni și-i aruncă o privire scurtă, pe sub sprincene, aceea tocmai se ridicase și, adunîndu-și poalele rochiei de casă, azvîrlîndu-și părul pe spate, ieșea din încăpere. Sfirșind de citit, bărbatul îl ascultă o clipă pe Mihai care spunea ca și gemînd „Foarte interesant!“ și îi propuse să-i publice în același ziar de la Focșani două dintre poeziile pe care le ascultase. Îi arătă cu unghia lungă, ascuțită și lăcuită, cîteva lucruri ce trebuiau schimbate. Mai târziu, cînd Marta Bogdan îi arăta, într-adevăr, compasiunea ei ori de cîte ori îi aducea, în strada Occidentului, o misivă de la căpitan oprîndu-l să stea puțin de vorbă cu el, întrebîndu-l de obicei despre școală și ascultîndu-i cu interes relatările încurcate (unchiul lui îl prezen-

tase Martei după întoarcerea lor de la Merișani, căci ea insistase totuși să-l cunoască), cele două poezii îi apăruseră de mult în ziarul de la Focșani și tot de atunci le și uitase după ce risese singur citindu-și-le tipărite și înțelegea distanța dintre plătisita Cecilia și această doamnă aproape maternă din care nu putea vedea decât ochii și părul.

Într-adevăr, soția magului fusese destul de contrariată la apariția tînărului, din cauza dezordinei din casă, agasată cînd acela începuse să citească versuri. Rămăsese pe loc doar pentru că își închi-puia că așa se cuvine și dîndu-și seama, după privirile vinovate ale vizitatorului, că i se dezgoliseră picioarele, nu și le acoperise anume pentru a-i manifesta astfel dezaprobarea și, punîndu-l în incurcătura, să-l facă să termine mai repede. Însă cînd începu să citească și bărbatu-său, înverzi pe dinăuntru de iritare, fu și mai nemulțumită fiindcă i se păru că tînărul îl admiră și se simțea, între ei doi, de pricos, și părăsi camera. Și fiindcă, de asemeni, ținu să restabilească, pentru micul poet care o mîncase din ochi, adevăratul raport de valoare dintre ea și soțul ei, îl pîndi la plecare și cînd Mihai fu singur îi incredință surizînd un comision oarecare pentru îndeplinirea căruia el trebuia s-o viziteze a doua zi la o oră cînd Veronica lipsea de acasă. Îl reținu, îi povesti viața ei în deosebi sentimentală, avea o gură foarte frumoasă, așa că Mihai îi sorbea cuvintele de pe buze, se plînsese de bărbatu-său cu o violență care îl sperie. „Mă înțelegi?“ îl întrebă apucîndu-l de braț și apropiînd de ochii lui ochi castanii, în clipa aceea foarte intenși. Mihai făcu da din cap, cuprinzîndu-i însuși cu mîna liberă brațul și mîngîindu-i-l. Tremura tare. „De ce tremuri?“ îl întrebă venindu-i cu ochii mai aproape dar eliberîndu-și în același timp brațul mîngîiat, apoi se depărtă fiindcă răspunsul lui întîrziase și începu iar să se plîngă de Veronica, aproape țîpînd. Reticența pe care o bănuia lui Mihai fiindcă acela, drept răspuns la întrebarea ei, clipise doar foarte des și surisese incurcat, jalnic, o mirase. De la soțul ei trecu la considerații amare asupra bărbaților în general. „Dar sînt sigură că nu le semeni“ îi spuse brusc și, automat, Mihai începu din nou să-i mîngîie, liniștitor, brațul, mai mult masîndu-i-l pentru că mîna îi era ca degerată din cauza entuziasmului de a vedea acum cu proprii lui ochi un spectacol care îi era cunoscut doar din auzite și pentru că la acest spectacol asista nu oricum, anonim printre alții alți spectatori. Îi era adresat, se juca doar pentru el, datorită prezenței lui. Despre tinerii din București Cecilia avea păreri proaste, îi considera stricați, blazați, cinici. Putea să triumfe astfel nu numai asupra unui soț, pe care îl disprețuia și care o scotea din sărite, ci și asupra tuturor femeilor și fetelor cunoscute de Mihai. Îl întrebă dacă iubește pe cineva. Mihai negă spunînd că e fericit că nu iubește pe nimeni pentru că, fu gata să adauge, o poate iubi acum pe ea. Dar nu își duse fraza pînă la capăt pentru că totuși lui însuși i



se păruse enormă. „Fii cuminte!“ îi murmură, înecată, punîndu-și mîna peste mîna lui care-i freciona mai departe brațul. Îl întrebă ce face a doua zi și în felul acesta se văzură mult timp aproape zilnic fără nici un progres pentru că Cecilia era tină, se măritase doar cu doi ani înainte cu magul care o adusese din orașul ei de provincie și apoi o părăsise singurătății în casa de pe strada Icoanei și Mihai, în ce-l privește, avea de asimilat, fenomen lent, faptul că era măritată cu un om atît de îndoelnic, patul mai mereu răscolit și cu rufărie nu totdeauna proaspătă, papucii jupuiți, cu ciucuri triști și în fine sentimentul secret că nu este iubit și că în realitate nici el nu iubește. Însă din ființa ei se desprindea, pentru el, amețindu-l, și ceva imprecizabil, aura unei ființe tinere și bine făcute pe care murea de dorința de a o lua în brațe. Și era în ea, toată, ceva demodat, ca la personajele din fotografiile care circulau la liceu pe sub bănci, pe jumătate șterse de trecerea prin atîtea mîini. De altfel Cecilia nu se gîdea atunci decît să-și părăsească într-o bună zi, cit mai repede cu puțință, soțul, pe care îl socotea prost și incapabil să țină nevastă, și să se întoarcă la părinții ei. Pensionari amîndoi, țineau în orașul lor un debit de tutun lîngă primărie, pe bulevard. Visul ei era să se instaleze în debit, în spatele tejghelei încărcate cu teacuri de ziare, să privească prin ușa deschisă lumea trecînd printre arbori, în lumina de afară, să ghicească pe cel care se va desprinde din șirul trecătorilor și, cu toată lumina în spate, va intra în umbra răcoroasă a debitului să cumpere un ziar, țigări sau plic și timbre, fascicola zilnică a romanului senzațional, să-l servească demnă și politicoasă în așa fel încît acela să simtă că i se face o delicată favoare înmîinîndu-i-se lucrul cerut, apoi să se odihnească două ore în rochia ei de casă brodată toată, înconjurată ca o prințesă de atențiile celor doi bătrîni, și să revină în debit ca să-și miște cu grație și demnitate degetele sidefoase, cu unghii lungi purpurii, pe pachetele de țigări fine, în îmbrăcăminte de celofan, pe care le cereau tinerii bine din oraș doar ca s-o vadă pe ea, să-i adreseze cîteva cuvinte galante însă și foarte decente, să aleagă pentru doamna sus pusă plicul de cea mai fină calitate, capitonat cu foiță în culoarea scoarței de stejar, aflînd în același timp de la distinsa vizitatoare (căci debitul ei era un adevărat salon!) starea sănătății unchiului, copilului ori a bunicului aceleia. Ofițerii de la regimentul de cavalerie vor defila strălucitori prin fața tribunei de la care ea, regină secretă a inimei lor, le va primi regește omagiile. Mulți liceeni, sfioși și visători ca niște crini, vor da în patima fumatului, își vor neglija lecțiile plimbîndu-se interminabil prin fața ușii sale, sorbind din ochi, cu capul violent întors pe umărul drept, penumbra din debit în ale cărei ape calme trăgeau nădejdea să-i pescuiască, pentru o clipă doar, chipul divin. Așa că atunci cînd boala Eleonorei Orleanu îl făcu pe Mihai să nu vină de cîteva ori în strada Icoanei, să vină pentru mai puțină vreme,

mai mult în trecere, ori să întârzie, Cecilia fu fericită să încerce asupra-i o parte din programul ei de viitor. Îi povestea cit de amănunțit putea despre adoratorii ei din provincie, un roman în serie lungă, făcea totul pentru a-l reține cu cit îl vedea mai grăbit să alerge la căpățiul mătușii lui, după doctor sau medicamente. Când în fine starea bolnavei fu disperată savură plăcerea de a triumfa asupra durerii lui Mihai prin întimități îndrăznețe — cărora el le sucomba în așteptarea celei decisive, de care se simțea aproape. „Mătușa mea a intrat în agonie“, îi anunță el, deprimat, a doua zi după ce Leon Marcu, tirind-o de mină pe Zizi, forțase ușa bolnavei, zadarnic apărată de căpitan, și se înstăpînise pe un scaun lângă patul ei ca să-și manifeste în cele din urmă regretul că nu i-a adus niște flori, și nu fu sigur că deprimarea se datora faptului că Eleonora intrase în agonie, ori zîmbetului acru, strîmb, cu care Cecilia primise vestea. În orice caz, avu sentimentul penibil că dîndu-i ei noutatea întinase oarecum sfințenia suferinței și a morții apropiate. „Tocmai am ieșit din baie, îi răspunse Cecilia, și nu am nimic pe mine sub capot. Nu crezi că așa putea răci?“ — și dădu parcă să-și desfacă rochia de casă pentru a-i arăta că așa este. Mihai uită imediat și de iminenta moarte a Eleonorei și de indispoziția că-i vorbise Ceciliei despre ea; i se apropie așteptînd ca ea să continue gestul început, însă probabil că Cecilia așteptase ca el să facă gestul sugerat de ea, așa că rochia de casă rămase neatinsă pe trupul tînăr, proaspăt spălat.

Atunci îl sărută prima dată, ținîndu-i bine umerii cu mîinile, apăsîndu-i buzele. Era infinit mai mult decît mîna pe care, mai tîrziu, i-o întindea Marta Bogdan să i-o sărute și el săruta de fiecare dată cu devoțiune, cu sufletul pe buze, acel obiect alb, viu, care înainta prin aer spre el ca ceva oarecum autonom și pe care îl lua în mîna lui și-l ridica puțin spre buzele sale înclinate și abia atingîndu-l, dar și infinit mai puțin. În orice caz Cecilia, nesigură de efectul produs asupra-i de sărutarea ei, îl însoți o bucată de drum pe stradă către C. A. Rosetti. Căpitanul Orleanu venea din direcția inversă, foarte grăbit și preocupat căci o lăsase pe Eleonora singură cu servitoarea. Îi văzuse totuși. Se oprise în loc, după trecerea lor, pe celălalt trotuar, și privi după ei. Cecilia îi făcu impresie mare. Se gîndi, agitat, ce norocos era Mihai că pusese mîna pe o astfel de femeie, fiindcă după cum umblau, ea ținîndu-l de braț și el privind uluit de ce i se întîmpla și înfricoșat de a nu se întîlni cu vreunul dintre profesorii săi, îndreptăteau presupunerea lui. Apoi fu indignat că nepotul lui, într-o clipă atît de tragică pentru ei toți, cînd Eleonora era atît de aproape de moarte, se dă în spectacol pe stradă cu o femeie altminteri atît de atrăgătoare și tot gîndindu-se la acest din urmă lucru, acasă, cînd apăru Mihai, îi strînse mîna făcîndu-i cu ochiul și-i spuse, închizînd după sine ușa dormitorului

Eleonorei, „Te-am văzut!“ Nu-l întrebă cine era însoțitoarea lui, avea atâtea altele pe cap. Dar o zi mai târziu sui la Mihai în mansardă, de dimineață, în timp ce acela era plecat, și se uită prin hîrțiile sale, îi descoperi, strîmbînd din nas, poeziile. Erau lipsite și de idei și de rime, dar le citi cu interes căutînd în ele indicii despre femeia cu care-l văzuse pe stradă. Nu găsi din ce-l interesa decît un nume, Cecilia, într-o dedicație. Se surprinse apoi în mai multe rînduri gîndindu-se la acest nume și la aceea care-l purta și se miră ce găsisese ea la Mihai cînd după toate semnele acestei tinere femei măritate (căpitanul era sigur că Cecilia este o tînără femeie măritată) i-ar fi convenit mai de grabă un bărbat matur, cu experiență și cu o bună situație, liber, sau aproape liber. Ce-i putea da Mihai? Poate-i citea versurile acelea șterse, lipsite de muzicalitate, și cînd și cînd îndrăzneam s-o sărute, dacă-i permitea ea, deși n-ar fi fost imposibil să-i permită și mai mult. La vîrsta nepotului său, căpitanului nu i se întîmplase așa ceva, dar auzise de astfel de cazuri. Odată, cum sta pe un scaun lîngă Eleonora, care adormise în așternuturile ei, făcu semn cu degetul lui Mihai să se apropie. „Am ceva de vorbit cu tine“ îi spuse, grav. Ținea să-l prevină asupra pericolelor la care se expunea un tînăr avînd legături cu o femeie mai în vîrstă, măritată. Intenționa chiar, în caz că nu l-ar fi putut determina să-i promită că va rupe-o cu Cecilia, să-i propună să-i facă cunoștință cu aceea ca s-o studieze și să-și dea seama ce persoană e și să fie în măsură astfel să-i dea, lui, sfaturile de care un tînăr ca el avea fără îndoială nevoie. Era de principiul să nu se amestece în treburile sentimentale ale altora, dar Mihai îi era nepot, avea față de el obligații morale. I-ar fi putut chiar permite s-o invite pe Cecilia la el, în strada Columb, pentru a nu se expune întîlnindu-se cine știe unde, poate chiar la ea acasă, ori cînd putînd fi descoperiți de un soț gelos, vindicativ. Aici ar fi fost amîndoi sub paza lui, a unui om de onoare, matur, cu experiență. „Așteaptă-mă în hol“ spuse. Mihai ieși presimțind ceva rău căci băgase de seamă că i se umblase prin hîrții, el mută două lucruri în încăpere, privi pe soția lui muribundă și îl urmă pe tînăr în vîrfurile picioarelor. „Tot doarme?“ îl întrebă însă, de cum închise ușa după el, Zizi, care își reluase postul. Marcu însuși, de care credea că scăpase, era din nou de față. Se plimba de colo pînă colo cu mîinile la spate, încruntat, în hainele de un gri închis, aproape negru, cu o cravată maron foarte întunecată, iar Mihai tocmai dădea să se așeze pe un taburet să-l aștepte. Îi făcu semn, contrariat, să plece, convorbirea se amîna, și întorcîndu-se către Zizi, speriată și plînsă, dădu afirmativ din cap „Da, încă doarme“. Înainte de a se pierde în susul scării, Mihai avu timp să-l vadă pe Leon Marcu tîind oblic holul drept spre căpitan și oprindu-i-se-n față. Nu-și mai ținea mîinile la spate, și le scufundase în buzunarele hainei, și se aplecase înainte spunîndu-i, aproape la ureche, desigur ca

să n-o trezească pe Eleonora, câteva cuvinte din care lui, acolo sus unde-și croia drum spre camera sa de la mansardă, nu-i parveni nimic, nici un suflu măcar. În schimb observă abia acum pe capacul pianului de jos un buchet de flori roșii, galbene, albe, albastre. Cei doi continuau să-și vorbească la ureche, iar Zizi se lăsase într-un fotoliu și-și tampona ochii cu batista. Cu fluturarea ei albă în ochi intră Mihai în încăperea lui și deschise larg fereastra pătrată pe care de-ar fi ieșit s-ar fi putut plimba de-a dreptul pe acoperiș. Un singur nor, neguros pe coaste, ocupa tot cerul vizibil, deasupra arborilor din grădina Icoanei, a acoperișurilor, a antenelor de radio. Privindu-l fix în așteptarea primilor stropi de ploaie, își lingea buzele, se regăsească pe ele gustul buzelor Ceciliei și era în același timp îngrozit de moartea apropiată a Eleonorei. Se imagina umblînd în urma dricului de clasa întâia alături de unchiul său, cu minile aduse în față, cu palmele împreunate, cu capul în jos, își vedea brațul prins în panglica lată, de doliu, cu șapca de liceu ținută de cozoroc cu degetele, în partea cealaltă a căpitanului o vedea cu coada ochiului pe Zizi dusă de braț de Leon Marcu, mulțimea de pe trotuare scoțindu-și pălăriile la trecerea lor, privindu-l curioasă și compătimitoare. Se simțea mîndru și-i era în același timp rușine. Cum începuse să plouă, se urcaseră cu toții în automobilele care-i urmau într-un șir lung și acum nu mai zărea decît scurgerea și zbaterea apei pe geamurile automobilului în umbra căruia era închis alături de Sandu Poenăreanu.

Acela aflate cu oarecare mirare de existența Ceciliei. Magul nu-i spusese nimic despre nevastă-sa, nici măcar cum o cheamă, deși îi dăruise odată câteva reviste vechi în care i se publicaseră niște articole. Avea impresia că Mihai o iubește și înțelesese că e o femeie frumoasă. Nu-i fu greu să obțină de la Mihai să-l prezinte și Cecilia îl primi bucuroasă că cercul adoratorilor ei se lărgea. Sandu Poenăreanu o vizita chiar mai des decît Mihai fiindcă Eleonora murise și acesta din urmă avea acum multă treabă la cimitir cu unchiul lui. Lucrul cel mai neplăcut fusese că la înmormîntare, după ce începuse într-adevăr ploaia și el și Sandu Poenăreanu se urcaseră în același automobil din lungul șir al celor ce urmau dricul, trebuise să facă eforturi disperate ca să-l oprească pe amicul lui să-i vorbească despre Cecilia, mai ales că o zi înainte Veronica dăduse peste acela acasă la el și se enervase, fusese aproape grosolan. „Ce crezi că l-a supărat așa?” îl întrebă Sandu Poenăreanu izbutind totuși să-i vorbească despre ce îi făcea lui Mihai atîta neplăcere să audă în clipa aceea. Ca să nu-i răspundă, sau gîndindu-se la mătușa lui care făcea acum drumul acesta întînsă într-o cutie lungă, descoperită, clătînată ca un pachet în vitrina neagră a dricului prin ploaia fișiietoare, izbucnise în plîns, își ascunsese fața în batistă. Sandu Poenăreanu, zîmbind descumpănit, mai apucase totuși să-l întrebe „Crezi că este gelos?” și probabil că Mihai plîngea din cauza acestei

întrebări care-l elimina deodată pe el din viața Ceciliei, ca un obiect oarecare, la fel de inanimat ca și mătușa lui, din dricul aproape invizibil din cauza ploii. Ceva fu totuși mai tare decât criza lui nervoasă : curiozitatea să vadă la față pe prietenul lui după ce rostise acea întrebare. Pe cap părul aceluia, tăiat foarte scurt, se zbirlise, ochii, deasupra obrazilor bucălați, îi luceau, mici și rotunzi, dintre sprincenele asprite, atenți, fricoși, și cruzi dar și cu o explozivă și stupidă bună dispoziție, iar gura și nasul păreau să scurme solidarizate aerul, roze și fremătătoare, cu ușurință antropofage la caz de nevoie și făcând această constatare Mihai se entuziasmă. Își imaginase pînă atunci că îl cunoaște bine pe nepotul doamnei Poenăreanu, cu care împărtășea de doi ani interesul pentru poezie. Descoperi acum, brusc, că prietenul lui făcuse cîțiva pași îndărăt care-l împinseseră, pentru el care-l privea cu obraji încă umezi de lacrimi dar în ochi cu o curiozitate și un entuziasm la fel de arzătoare amîndouă, în lumea patrupedă : puternicul lui instinct de poet îl ajutase să treacă peste dificultate și de atunci înainte Sandu Poenaru avu în Mihai un confident ideal, gata oricînd să asculte confesiunile amorurilor lui cu Cecilia — care ea însăși căpătă, docilă, un aspect preocupat, mizer, lemnos. Neglijența ei, idealul de a-și petrece viața instalată într-un debit de tutun din orașul de baștină, nu-l mai contrariară ca pînă atunci, ci ca niște obiecte de observație incomod de mînuit. Schimbarea aceasta o intuî într-o oarecare măsură, și ea, care într-o bună zi îl întrebă : „Ce e cu tine ?“, iar după ce el o asigură că nu e nimic îi spuse „Nu mă mai iubești“. Mihai protestă, nu atît de călduros pe cît ar fi trebuit ca s-o convingă, fiind sigur că faptul de a nu fi iubită de el nu-i producea, ei, nici o suferință. De la un timp găsea uneori la ea în vizită (Vonica nu era niciodată acasă) bărbați din orașul ei natal, vechi prieteni. Despre unii dintre ei îi vorbise insistent, cu toate amănuntele, fiind mai toți curtezani ai săi, o sărutaseră, o îmbrățișaseră, voiseră s-o ia de nevastă. Erau bărbați în jur de patruzeci de ani, unii apropiați de cincizeci. Vorbeau mult și tare de tot, o băteau prietenește pe spate, spuneau glume fără perdea, păreau toți, foarte vulgari, pe Mihai îl priveau oarecum țepos, cînd nu-l tratau ca pe unul de-al lor. Cecilia li-l recomanda, statornic, *Mihăiță*, cu o intonație care spunea multe.

Uneori se întîmplau și lucruri penibile. Unul dintre acești vizitatori, bărbat scund, uscat, vînăt la față, cu nas nemăsurat de lung aproape lipit de obraji, ca la boxeuri, cu ochi injectați foarte apropiați de nas, îmbrăcat cu o eleganță stridentă, vorbind cu mulți dinți de aur, suportă ce suportă societatea lui Mihai, vorbind cu Cecilia cu spatele întors la tînăr, apoi fiindcă nepotul căpitanului, deși redus la tăcere, ca de obicei în asemenea împrejurări, nu mai pleca, puse mîna pe șapca aceluia, i-o înmînă, sub privirile speriate ale Ceciliei, îi deschise ușa și i-o arătă cu un gest furios. „Nu te supăra, îi spuse mestecîndu-și aurul din gura macabră, eu sînt mai bătrîn !“ Cecilia

strigă ceva, speriată, cu ochii la Mihai, care trase biliosului un salut pînă la pămînt și pufnind de rîs făcu amfitrioanei un gest de liniștire în timp ce dispărea pe ușă și nu reveni multă vreme. Cecilia, care progresase, brusc, foarte mult, nu putu suporta totuși să fie părăsită și vorbi soțului ei despre Mihai, cu epica lungă și amănunțită cu care lui Mihai însuși îi vorbise despre Veronica și adoratorii ei. Îi arată versuri pe care i le dăduse acela — și nu numai lui, ci și lui Sandu Poenăreanu. „Știu că ai multă prietenie pentru Cecilia, îi spuse magul cu cea dintîi ocazie, dar ești tînăr, nu știi cine este, cum sînt femeile, cît de acaparante. Eu sînt luceafăr, nu pot îndura sclavia lor“ — și îi ceru să o viziteze cît mai des, să-i țină de urît, să o cultive, să încerce să o ferească de a apuca pe un drum rău. Mihai îl ascultă încîntat, nu fără repulsie. Întîrziind să satisfacă bizară dorință, se pomeni chemat la telefon de cîteva ori acasă de Cecilia însăși, plină de imputări, ocazie pentru căpitanul Orleanu să-i audă vocea, să bănuiască a cui e și să schimbe chiar cîteva cuvinte cu ea. Mihai îl surprinse, trecuseră patru luni de la înmormîntarea Eleonorei, invîtînd-o în strada Columb. La apariția nepotului său, Orleanu trînti necăjit receptorul în furcă. „Unchiul tău e nebun? îl întrebă Cecilia. Mi-a vorbit, făcîndu-mi propuneri, ca și cînd aș fi fost femeie de stradă.“ Mihai se împunpura, dădu din umeri. „Ce-i cu tine pe-aici?“ exclamă însă întîlnind-o într-o seară pe cînd dădea grăbită colțul din Columb în Ieremia Grigorescu. Cecilia, cochet îmbrăcată, cu ten-dința parcă de a o lua drept înainte cu ochi sticloși, rea, gata să muște, dar și să se oprească în loc, după atît drum, pentru a se lăsa contemplată de jur împrejur ca un trandafir conștient de neîntrecută suavitățe a parfumului său, își ținea capul lăsat pe spate; surpriza lui Mihai venise de-acolo că de pe lungul ei, gît moale și gras îi săriseră în ochi două pete fumurii suspecte. Ideea că tînăra femeie tocmai ieșise din casa căpitanului, de la o întîlnire aranjată prin telefon cu acela, îi fu dezagreabilă. „Nu mă conduci pînă acasă?“ îl întrebă Cecilia după ce îi motivase, nici nu auzi cum, prezența ei pe strada Columb. Ținu să treacă, în drum, prin parcul Ioanid, cînd ajunseră la ea se întunecase, pătrunseră în curte, sub bolta de viță care mergea de la poartă pînă la intrarea casei. În întunericul adînc, îi luă brațul, voi să-l sărute. Simțîndu-i respirația pe față, Mihai își eliberă brațul și se aplecă să-și lege șiretul de la pantofi. Îi venise rău la ideea că, sărutînd-o, ori lăsînd-o să-l sărute, ar fi strîns cu buzele de pe buzele ei saliva lăsată de buzele căpitanului. Niciodată, mai tîrziu, ideea aceasta nu-l încercă în fața Martei Bogdan. Știînd prea bine relațiile ei cu unchiul său, imaginația lui nu intră nici o clipă în intimitatea acelor relații, poate datorită strigătelor violente și amenințătoare ale lui Leon Marcu, prin care numele ei îi ajunsese pentru întîia dată la urechi împreună cu povestea raporturilor dintre ea și căpitanul Orleanu. Epoca, violentă, era de natură să sperie și pe unii mai curajoși ca el și

dacă pentru a o apăra pe Marta de posibilele indiscreții ale imaginației lui Mihai, făceau de gardă strigătele lui Leon Marcu, același oficiu îl îndeplinea și faptul că, pentru el, în momentul în care o întâlnise pe Cecilia în colțul străzii Columb cu Ieremia Grigorescu, unchiul său făcuse automat, ca și Sandu Poenăreanu mai înainte și ca și Cecilia, o mișcare îndărăt intrînd pe patru labe, cu pîntecele lihnit și spinarea țepoasă, arătîndu-și colții, în umbra metamorfozelor, așa că nici o însoțire nu mai era posibilă între dinsul și Marta Bogdan. Și pentru că lumea aceasta necuvîntătoare îl sperie cel puțin în aceeași măsură în care îl nelinișteau, cînd le privea, unghiile prea solide ale lui Leon Marcu, mari, cornoase ca niște copite, Mihai fugi, într-o duminică, cît de departe putu. Se urcă într-un tramvai care-l scoase la marginea orașului, printre case din ce în ce mai mici, mai neglijate, cîrpite cu tablă și carton gudronat, printre maidane tot mai întinse mîncate de scaeți, de murdării și de o lepră a pămîntului care oprea iarba să crească lăsîndu-l golaș, maculat, apoi într-un autobuz de la vitrina căruia peisajul se schimbă fiindcă acum urita delăsare începea să se rărească tot mai mult, înecat de valuri mari de pămînt lutos, invadată de vegetație, ventilată puternic de aerul predominant. O aglomerare de barăci lungi împrejmuite cu sîrmă ghimpată, printre care umblau soldați străini, în vestoane și tichii economicoase, zbură repede în urmă, ascunsă de un mal înalt plantat cu meri printre care iarba creștea pînă la genunchi și în curînd cîmpia și cerul pe care treceau norișori albi abea vizibili stăpîniră cu totul întreg cuprinsul pînă la ultima depărtare. Pîlcuri de arbori în verde mai închis, uneori neguros, aproape niște păduri, parcelau printre lanuri de floarea soarelui întinderea fără sfîrșit. Mihai coborî, merse către un acoperiș care sticlea în dreapta printre arbori, privea vrăjit în dreapta și în stînga trecînd printre libelule vibrante, în mii de culori, bătură clopote și se trezi fără să știe cum în biserica mănăstirii, la Pasărea.

La început ochii lui deprinși cu lumina nu distinseră decît flăcărui pîlpîind șovăitoare în întuneric. În răcoarea de peșteră vastă pluteau spre el arome stinse de ceară, de smirnă și flori, sunetul unui pas pe lespezi de piatră, lanțuri agitîndu-se, o tuse îndată înăbușită, foșnire de vestimente lungi și ample, scîrțîitul lemnos al unei strane. Cînd privirile i se obișnuiră puțin cu umbra, i se cufundară în baia de aur vechi a catapetesmei, prin fața căreia călugărițe se prefirau închinîndu-se, așternîndu-se pe jos în metanii, apoi urcară, de-a înotul, pînă în besna de piatră în care se pierdea, solitară, crucea care o încununa. Voci femeiești — băiețești începură să cînte, jos, în stînga; preotul întonă cîteva cuvinte al căror vrej corul îl acoperi îndată în frunze, flori și fructe caste. În negura altarului, ochii lui Mihai rătăciră printre semne a căror culoare aluneca în lame iuți, abea distinse, paralele valului muzical de sub ele dominat din cînd în cînd de recitativul bărbatului în odăjdii constelat, ca de un zumzet gros, monoton și pro-

fund în înalt. Vocea aceuia, printr-un ciudat efect de acustică, părea să vină însă nu atât de jos, ci din bolta cu neguri inefabile, umplind de acolo întreg edificiul, dînd glas edificiului întreg, așa cum fără indoială și pîlpitul luminărilor din adîncul miciei biserici Sfîntul Dumitru, pe care le vedea de afară, de la nu mare distanță prin ușa deschisă, și lespezile de piatră ale mormintelor din preajmă pe jumătate îngropate în tufe de liliac și bătrînele în negru care intrau și ieșeau din biserică și însăși bolta cealaltă, sub care se afla el, în fața bisericii, se exprimau unanim în limba ocultă a zmeului pe care de-alături dintr-un grup de copii, un băiat cu cămașă puțin ieșită într-o parte din pantaloni, îl făcea să se legene majestos lingă soare, în crucea cerului, și ale cărui zbirnîitori zumzuiau de-acolo monoton și profund. Și trebuie să fi fost foarte mic, de vreme ce băiatul care ținea zmeul pe poteca din fața ușii bisericii, printre morminte, i se părea atât de mare deși acela, acum își dădea seama, nu putea să aibă mai mult de zece sau unsprezece ani; biserica, judecînd după micimea caselor și deasa mulțime a arborilor, era cam spre marginea orașului. Mătușa lui, scundă, slăbuță, îmbrăcată în negru toată, îl ținea de mînă. În momentul acela părinții lui nu mai trăiau. Pe mama lui și-o amintea ca în vis, o încîntătoare tînără negricioasă, cu păr mult și nas acvilin. Își întindea brațele spre el și rîdea cum rîd cei care nu obișnuiesc să rîdă, era probabil o femeie melancolică, și după ce el venise la București în strada Columb, ca să nu se mai întoarcă niciodată în orașul acela, mătușa lui călătorese odată pînă la el să-l vadă, o primise doar fratele ei, căpitanul, fiindcă Eleonora, care nu putea s-o suferă, era plecată. La scurt timp după aceea bătrîna murise. Eleonora îl găzduise în camera de la mansardă. Dacă ținuse la el știuse, în interesul educației lui, să nu-i arate niciodată acest lucru, dimpotrivă se purtase cu el așa cum s-ar fi purtat cu un chiriaș a cărui chirie n-o poți mări, căci n-ar avea de unde să plătească, dar nici să-l dai afară nu poți, sau nu te înduri. Oricum, sentimentele ei, dacă erau, erau tare macre, acoperite cu multe alte lucruri, cu plictiseală, cu asprime și de cîte ori Mihai îi arăta un semn de afecțiune, ea îl primea repede, parcă smulgîndu-i-l, ascunzîndu-l și continua apoi, îndată, să fie exact ca înainte, macră, acoperită cu lucruri neplăcute, surîzînd palid, scheletic, uneori negru. Acum murise și valul care o acoperise definitiv și pe ea, și pe firava bătrînă în negru din orașul depărtat al foarte scurtei lui copilării, și pe părinții lui amîndoi, trăia parcă în cîntecele care umpleau zidurile răcorase ale bisericii, numai că el era viu, situație inimaginabilă, care-i dădu o exaltare ciudată, aducînd a triumf. Dar pe de-o parte el nu avea nici un merit că rămăsese în viață și nici faptul că rămăsese în viață nu se datora morții celorlalți și dacă așa ar fi fost, desigur că asta trebuia să-l îndurereze, nu să-l facă să triumfe. Mihai găsi foarte interesant acest straniu sentiment de triumf, care nu durase mai mult de-o clipă, ca împunsătura unui ac lung și subțire aducîndu-i urgent toată energia într-un singur punct însă, omenește, îl întristă, cum îl întristase și să



reziste insistențelor nervoase, ca și poruncitoare, uneori încruntate, ale căpitanului de a o cunoaște, prin el, pe Cecilia. Privirile îi coborîră, nesigure, subțiri, cum ședea contorsionat suav lângă un stîlp al bisericii, pe aurăriile catapetesmei și puțin în dreapta acesteia, sub o lungă rază oblică de soare venindu-i din spate, o văzu. Lângă pereții întunecoși, solizi, majestoși, ochii ei sticleau în ploaia de lumină împăcată a lumînărilor. Un reflex al acestora o lumina, fără îndoială, pe dinăuntru pe Marta, în semiobscuritatea holului unde-l primi și unde o întrevăzu prima dată, venind la ea cu o misivă de la căpitan. I se defectase telefonul, trebuia să-i comunice urgent sentimentele lui și să-i ceară o întâlnire pentru seara aceea. Recursese la Mihai, despre care adăuga și câteva rînduri de prezentare. Citindu-le, Marta privi surizător pe tînărul înalt, voinic, nu elegant ci bine îmbrăcat, cu ochi nesfialnici dar nici îndrăzneți, care i se adresase calm și decis. Într-un sens, Mihai i se păru mai matur decît Orleanu care îl recomanda în scrisoare compasiunii ei, ceea ce o împinse, privindu-l, pe deasupra hîrtiei, să suridă. Nu avu timp, atunci, să se gîndească mai mult la portretul atît de neasemănător pe care căpitanul îl făcea nepotului său, își aduse însă aminte că nu-i vorbise de el decît întîmplător, pentru că preotul de la vie îl pomenise, tot așa cum poate că nici nevastei administratorului nu-i adusese la cunoștință cine era noua ei stăpînă, iar bătrînelul cel verde, de cîte ori și-l amintea, nu-i plăcea deloc, cu ochii lui uscați și fugind în toate părțile parcă spre a-i ascunde ceva. În ce-l privește, Mihai fugind, ca cineva care a găsit un lucru foarte prețios și se teme să nu-i fie luat dacă mai zăbovește, de ochii, de umerii obrazilor ei, de fruntea și de părul ei în care recunoscuse sclipirea lumînărilor, aurul catapetesmei în tenebre subțiri, gata să se împrăstie dar și să se-ngroașe, fugind cu ochii spre ferestrele ușii dinspre balcon, nu se văzu, în umbra pe care o proiecta asupra lor blocul cenușiu de peste drum, nici înalt, nici voinic, nici bine îmbrăcat, ci doar cu capul atît de mare încît putea cuprinde în suprafața lui impalpabilă, cenușie, o bună porțiune din zidul blocului de peste drum, ramura carbonizată, ici colo înfrunzită totuși, a unui arbor, sulul albicios al unui nor în cerul împăcat. Pe toate acestea, cuprinse în aria sa, capul lui le scotea din împrejurările lor, le făcea să participe la altă realitate decît cea din stradă, la realitatea unei tente, a unui suflet unic. În același chip, de la realitatea unică a unei entități luminoase participau și călugărița de la Pașărea și Marta Bogdan. Absorbit în această entitate luminoasă, își auzea zumzetul cuvintelor prin care răspundea Martei, care o manifesta atunci, dînd glas prin sine și porțiunii de zid cenușiu și ramurei carbonizate, ici colo înfrunzite, și prelungului nor. Și fiindcă din cauza aceasta vorbea, fără să-și dea seama, preoțește, Martea, pe care amintirea preotului de la vie tocmai o supăruse, păru cam plictisită de întvederea ce nu se mai termina. De altminteri față de această vorbire bizară, ca din altar, a vizitatorului ei, statura lui

însăși diminueă, îl găsi destul de modest îmbrăcat, nesigur în priviri (Mihai îi surprinsese schimbarea și se întreba cum să se retragă), palid și cu capul cam prea mare pentru firavul său trup. Când ajunsese la urma acestor constatări Mihai se și ridicase și făcuse un pas de-a-ndaratele spre ușa dintre hol și vestibul, ea îi înmână plicul în care scrisese două vorbe pentru unchiul lui și tinărul, în stradă, în loc s-o ia spre Calea Victoriei, apucă spre piața Buzești întorcînd spatele magnificului apus de soare fără măcar să-l fi zărit. „Ce caut eu printre ăștia?” se întrebă furios agitîndu-și brațele în lături ca și cînd arătări deșelate, agresive, neguroase și nerușinate ar fi fost de față, lingă el, ocupînd în dreapta și în stînga lui toată lățimea trotuarului destul de îngust și astfel înghesuindu-l, stînjindu-l nu doar prin ce era și spunea fără jenă fiecare din ele, ci și prin prezența lor care-i paraliza oarecum mișcările, imobilizîndu-l. Printre ele doar umbra lui lungă, cu brațele întinse în cruce, se tot lungea pe trotuar, se culca pe lădițele de fructe din fața prăvăliilor, își filfia un braț pe pereții și pe geamurile în fugă ale unui tramvai, era călcată în picioare de oameni grăbiți, se pierdea în mulțimea din piață. Aceeași întrebare și-o repeta pe strada Buzești fiindcă nu reușise încă să înăbușe regretul că o plictisise pînă la urmă pe Marta oricît ar fi acumulat deasupra acestuia chipul căpitanului, al lui Leon Marcu, al Eleonorei și al Ceciliei fiindcă nu voia, în realitate, să admită că o plictisise, că un om ca el (și aceeași împunsătură, ca de ac, pe care o încercase triumfînd cu aproape doi ani înainte cînd intrase pentru înția dată în biserica de la Pasărea, îi adună iarăși întreaga energie într-un singur punct) poate plictisi o femeie ca ea. Și pentru că tocmai își aflase cu cîteva minute înainte, în holul Martei, privind prin sticlele ușii de la balcon, propria sa măsură, nu fu deloc greu ca, pronunțînd în sine cu oarecare dulceață și cu destulă disperare *o femeie ca ea*, chipul ei, evocat astfel, să-i răsară deodată în față, cum ajunsese în piața Victoriei, dincolo de orice măsură: difuz în întreagă transparența aurie a enormului cer în care soarele apunea. Galbenul cucerise spațiul circular podit cu garnituri patrate, valurile și undele lui încaseră clădirile pătrunzînd și transfigurînd varul de pe ele, iar Mihai, împietrit, sprijinit într-un picior la baza umbrei sale și cu ochii ridicați, ca mîinile lui puțin înainte, spre cer, se pierdu în adîncul miriadelor de radiații incandescente. De jos din piață, un om îl privea neguros dar cu înțelegere și-i făcu rizînd un semn rotund cu mîna, de parcă i-ar fi oferit tot ce se afla acolo, piața cu arbori, cu automobile, cu cameni și cu case cu tot; refuză, renunță, mutîndu-și din nou ochii, distrași o clipă, în cer. De altfel cele oferite și fuseseră luate în stăpînire de ceva care cînd Mihai, agasat, își coborî încă odată privirea, văzu că era o cățea, o cățea scundă și grasă, cu nasul căzut pe colți, scurt într-un bot crăpat, albit dar foarte muschiulos și peste ale cărei coapse negre era strînsă o bazma, legată sub burtă de cine știe ce copii glumeți, o cîrpă fără culoare dar neputînd ține

sub ea lațele negre, încărunțite pe-alocuri, ce i se umflau dedesubt. Apăruse dinspre bulevardul Catargi și avea ochi groși, întunecați ca și pielea și noroaiele și murdăriile prin care se tăvălise o făceau să răspîndească pînă departe un vag miros de descompunere. Mihai se depărtă puțin și urmări mișcările greoaie cu care animalul, interferînd revărsarea de lumină aurie a apusului, lăsa în locu-i, implacabil, pe pietrele private astfel de substanța lor blondă, o umbră diformă. Însă Marta, își zise, nu avea păr blond, părul ei era negru și totuși atît de luminat pe dinăuntru, ca ea toată, încît părea blond, auriu; negru era părul mamei sale, al cărei mormînt, în depărtatul oraș, nu-l văzuse decît o singură dată, cînd fusese adus la înmormîntare, și acum n-ar ști, singur, să-l găsească. Acum erau însă amîndouă aici, în mormîntala piață pe care un necunoscut i-o oferise în glumă printr-un gest al mîinii, chemîndu-l să coboare din cer. Somptuoasa lumină, văduvită de prezența Mariei, mirosea ea însăși, abea simțit, a descompunere. Mihai duse mîna la stomac, pâlînd. Căteaua trăgea din iarbă ceva, lîngă gard, foarte aproape de el, culcată pe picioarele din față, arătîndu-i dosul masiv, albicios, o labă cu urme încă roșii de sînge. Iluminația era la fel de puternică, însă peretele de nori care o susținea se lăsase puțin în jos și dacă din piață umbra lui Mihai s-ar fi putut ridica ca un stîlp de fum, s-ar fi putut instala, solitară, pe vîrfurile acestui perete, pierzîndu-se în cenușa transparentă de deasupra-i, a nopții care se vestea. Un nor lung, mult prea lung, se deplasa încet spre sud. Dinspre gară aerul se învolbură de flueratul unui tren. În arborii de pe bulevardul Catargi în care, întorcînd spatele cerului, Mihai se afundă cu capul bine tras între umeri, cu mîinile la spate, flueau păsările. Două fete în rochii albe, ușoare, bătînd niște cercuri tricolore, îi veniră dimpotrivă, dinspre strada Grigore Alexandrescu, urmate la pas de o domnișoară cu ochelari, pe umăr cu o umbrelă de soare. Cu ochii la domnișoară, surise fetițelor, care i se pierdură repede în spate, către piața Victoriei, fără să îl observe. Și atunci, încurcat, își zîmbi doar sieși, compătîmîndu-se oarecum pentru situația lui de tînăr singur pe lume, gîndindu-se mirat la graba cu care muriseră părinții lui, luînd unul de la altul, la foarte scurt timp după nașterea lui, o boală contagioasă cu evoluție rapidă, ca și cînd respectul pentru progenitura lor ar fi fost atît de mare încît i-ar fi determinat să facă îndărăt cîțiva pași — iar ei făcuseră din exces atîția încît nimeriseră de-a dreptul în moarte.

# demostene botez

## algele mării ce nu există

Visele nopții mai umblă în creierul meu,  
Ca niște fantome-ntr-un castel pustiu.  
Se vede că le-a surprins cîntatul cocoșilor  
Înainte de-a intra-n înconștient  
Ca-ntr-o cutie secretă și neagră.  
Mă trag spre lumea lor  
Cu alge lungi ce mă-ncolăcesc ca șuvițe de fum ;  
Mă trag spre fundul mării din care m-am născut.  
Lumea lor e lumea acelei mări necunoscute  
Cu ape care nu se văd,  
Cu păduri de plante fantastice și moi  
Ce-și mlădie tulpinele ca penele de evantauri,  
După jocul undelor pe care nu le simte nime.  
De lumea lor, eu nu-mi aduc aminte în trecut,  
Că ea-i dinainte de-a mă fi născut,  
Că ea-i trecutul dinaintea trecutului, —  
E lumea din care-am ieșit ferecat în trup :  
Caricatura unei mari dimensiuni  
Cu care am fost una...

Trăiesc, așa, succesiv :  
Viața viselor nopții, cea mare și frumoasă  
Pe care nici amintirile n-o mai pot minuna,  
Că este fără amintiși, —  
Și viața reală în care zădarnic incerc  
Să zbor, să mă înalț de-asupra mea  
Norii umblă pe jos și pasc pe golurile de munți,  
Ca niște fiare sure,  
Și ceru-i străbătut de rachete  
Ca stranii sulițe de arc,  
Iar înălțimea minților se măsoara  
Doar cu metrul,  
Nu cu ani-lumină.

Întruparea ce mă desparte, iremediabil  
De viața viselor nopții  
E o degenerare plină de umilinți  
Dar visele-mi invadează existența

Cu vraja lor ademenitoare, albastră și aeriană,  
 Plină de aroma nemuririi și-a eternității.  
 Mă tem să închid ochii și să adorm  
 Că intru iar în lumea viselor  
 Și farmecul lor, ce mă îmbie,  
 E farmecul suav al inexistenței.  
 Mă tem și totuși le simt vraja tulburătoare  
 De droguri și stupefiante ;  
 Mă tem că-n ele-i ademenirea morții,  
 Vitrina ei ispititoare.  
 Mă tem, — și iată-le umblînd în creierul meu,  
 Ca niște nori, cînd însoriți, cînd negri,  
 Ca transfigurarea unui parfum de flori otrăvitoare.  
 Viața nu mai are-n ființa mea consistența ei sigură,  
 Trufașă.  
 Se clatină ca de un vînt, venit din altă lume.  
 Mă umilesc dimensiunile realității, —  
 Schelet estropiat al unei neființe care a fost totul.  
 Aștept mereu noaptea și visele ei, —  
 Paradisul meu pierdut,  
 Tulburător,  
 Chinuit,  
 Obsedant,  
 Să mă-nfășoare ca o mantie a cosmosului.  
 Dar mă tem,  
 Și mă afund în teama mea,  
 Abandonat,  
 Fără putere,  
 Ca-n voia unui crud destin.

O, de-aș putea să am puterile din visele nopții,  
 Să construiesc o lume aieva,  
 Pe măsura frumuseții și dimensiunilor lor !

## **întoarcerea la natură**

Mă-ntorc din nou la tine, pădure,  
 Să-mi caut urma pașilor d'intii  
 Adînc îngropată-n lutul veșnic ud,  
 Subt straturi suprapuse de frunze înnegrite,  
 Subt șaptezeci de straturi  
 De vreme păturite  
 Ca filele de cărți ce-au putrezit.

Mă-ntorc orbit cu picioarele goale.  
Nu vreau să mai port cojile crimelor uitate ;  
Poate că printr-o metamorfoză  
Și prin voința de purificare  
Mă voi reîntrupa într-un copac,  
În crengi să leagăn păsările cîntătoare,  
Să țin piept vînturilor din miază-noapte  
Și să primesc în creștet, fulgerul smucit, —  
Izvor de stîncă-a focului nestins.

Sînt obosit. Numai copacii știu să se odihnească  
Stînd în picioare,  
Călătorind doar prin anotimpuri  
Ca niște continente,  
Din tropice la polul nord, — stînd în același loc.  
Ei nu trebuie să fie fii de zeu ca să învie ;  
O fac în fiecare primăvară  
Cu simplitate.

Mă-ntorc la tine, pădure,  
Poate-oi izbuti mai lesne  
Să îmblinzesc fiarele sălbatece,  
Ca un preludiu-al noii omeniri.

Mă-ntorc să-nvăț încremenirea-ți vie  
Și arta statuară, de la tine,  
Și svonorile tale fără moarte,  
Vagnerianul vuet de furtuni  
Și muzica de cameră din seară.

Primește-mă !  
Să intru-n catedrala de coloane  
A fagilor cu scoarța ca de sare,  
Și în singurătatea-i milenară  
Cea cu tăceri de la-nceputul lumii.  
N-o să-ntronez întrinsa nici un zeu  
Și nici o rugăciune omenească.  
Nici crengile n-am să le tai, să fac cununi.  
Nici fiarele eu n-am să le omor,  
Căci vin la tine  
Tochmai ca să uit atîta sînge.

Primește-mă !  
Și dacă pentru asta  
Va trebui să merg în patru labe,  
Voi încerca, cu vechi reminiscențe.  
Va fi și-acesta semn de-ntoarcere.

# ana barbu



## jilțul

Cu trei zile înainte știam că astăzi o să plec și am plecat într-adevăr de dimineață, dar m-am întors, m-am întors ca și cum ar fi trebuit să se întimplă așa, să-mi surprind casa în singurătate, să deschid ușa cu sentimentul spargerii gratuite, cu sentimentul penibil de a pătrunde în taină, nu din greșeală, ci cu bună știință și în taină într-o casă străină căci dimineața o părăsisem cu gândul că voi reveni peste câteva zile abia și nu intrasem încă în starea de dor domestic iar ea nu se pregătise încă să mă primească; am surprins-o când respirase ușurată fiindcă toți avem nevoie de clipele noastre de singurătate când refuzăm chiar cea mai dorită și mai necesară apropiere, pînă și o odaie — trei pereți și o fereastră cu filmul ei și câteva obiecte risipite; se nășteau poate, neștiute și nebănuite, pasiuni între obiecte, doreau probabil să-și elibereze fantezia și sentimentele în absența mea, oboseite de atîta discreție ar fi dorit să-și schimbe locurile în funcție tocmai de acele pasiuni, despre care eu nu știam nimic. poate chiar și le schimbaseră dar mi-era imposibil să constat altceva decît înstrăinarea din mine care mă îndepărta de toate pînă la a nu le mai recunoaște. Rămăsesem în picioare, îmbrăcată, nici mănușile nu mi le scosesem, zăpada de pe cizme lăsa urme negre pe parchetul lustruit nu trebuia să fac decît un pas ca să mă las pe un scaun sau pe pat dar cine să-mi dea asigurarea că acela e patul meu și mai cu seamă cine să mă desprindă din încheștarea ciudată care mă țintuise chiar sub lustră — soarele, bogat în lumină, se juca în inflorescența ei, simțeam că mă înalț pînă ce creștetul meu s-ar fi confundat cu lustra, îmi simțeam capul prins sub greutatea acelei insolite paruri, ca la o sărbătoare a costumelor tradiționale sau ca la un bal mascat, într-un cuvînt simțeam că trec în lucruri printr-o încremenire mișcătoare, dacă se poate spune așa, o încremenire dictată de abia perceptibile forțe magnetice, odaia mea — cîmp magnetic — iată ceva ca totul neașteptat, nici măcar nu eram în apus cînd se spune că atmosfera este cutreierată de forțele și zbuciumul lumii fizice, pe care noi nu sîntem încă în stare să le percepem. Uranus, planeta stăpînitoare a zodiei mele, semn al aerului, cum spun astrologii, îmi făcea poate favoarea unei revelații, însă nu mă știam pregătită dacă nu cumva tocmai imobilitatea aceasta forțată nu era o fază inițială, premergătoare revelației.

Și dacă totuși am deschis cînd s-a auzit soneria, a fost forța irezistibilă a unui apel intrat în deprindere care m-a mișcat, fără să-mi

afecteze însă cituși de puțin nemișcarea interioară, am avut impresia chiar, parcurgînd holul pînă la ușa de la intrare, că-mi răsună în urechi o muzică suavă pe care doar cristalele lustrei ar fi putut s-o producă în ușoara lor scuturare deși eu mergeam foarte dreaptă străduindu-mă din răspuțeri să nu-mi mișc capul miraculos împodobit de lustra în cristalele căreia se juca soarele, am revenit exact în același loc pipăind cu talpa urmele de pe parchet ca și cum ar fi fost un tipar și am rămas acolo tăcută și absentă ca o girafă căreia i-ar fi răsărit peste noapte coarne de cerb. Evident că nu mi-am putut îndeplini îndatoririle de gazdă cu atît mai mult cu cît niciodată nu știusem cum să mă port față de acest tînăr tăcut și reticent, cu ceva grav și măsurat pînă și în tăcere. Așa încît, după o clipă de derută, el se așază acolo unde nu mai șezuse, ceea ce-mi întări bănuiala că nu-l primisem niciodată după cum s-ar fi cuvenit, ca bărbat sau ca oaspete, vreau să spun că-i lipsea inițiativa, ceea ce e mai curînd un semn de necuviință decît de timiditate, se așază deci în jilțul din colț, o mobilă veche, în totală discordanță cu ce era în jur, posedată prin cine știe ce capriciu al destinului de trei generații înaintea mea, un jilț încăpător în care se puteau așeza două persoane, fără să se incomodeze, și el se instalează în stînga lăsînd un loc liber ca și cum ar fi așteptat să-i vin alături. Devenisem teribil de circumspectă, locul acela liber nu mă chema, mă intriga prin însăși existența lui determinată atît de hotărît de poziția bărbatului, poziția aceasta fiind mult mai grăitoare decît toate mîngîierile de pînă atunci, decît vorbele, puține dar grele care căzuseră între noi.

...Patul de dragoste — vilcea însoțită în clinul de deal cu două mînăstiri care-și sunau clopotele pe de-asupra, mîna ei care-și găsea culcuș oriunde pe umărul sau grumazul lui cu candoarea și întîrzierea obosită a unui porumbel picotînd în apus pe acoperișul de olană roșie, și tandrețea absentă a mîinii lui care-i răsfirea părul fosforescent și schimbător, luînd mereu culoarea care trecea prin visul lui, se desfăcea prin odaie ca un fum, negru, albastru, verde, roșu ca un cîmp de bujori în mai, roșu întunecat cum ar fi cîmpul acela sub un nor greu de dragoste, galben, galben de lună-n apus — eșarfă de doliu pe care o poartă bărbații în Islanda cînd pier fecioare neprihănite, și brun, brun însîngerat de căprioară rănită, cu cercuri lunecoase de aramă ne care le trimite soarele în pădure, doamne, era un păr de femeie iubită sau care-și arăta astfel iubirea, și ochii — albaştri și negri și verzi — infiorați și brumați ca pruna într-o dimineață de toamnă...

Să fi fost noi aceea, noi care nu eram decît el și eu, atît de departe acum unul de celălalt, eu — în mijlocul odăii, cu mîinile aspre și înghețate în mănuși, într-o încremenire uitată — o moară de vînt păstrînd într-un rid de aripă colb de faină albă din care, cîndva, femei harnice plămădiseră pîine, el — exilat de bunăvoie în jilțul perechii cu un loc mereu neocupat, aștepta poate să mă apropii, să-i pun mîna pe fruntea fierbinte care părea să nu se poată lipsi niciodată de această



mîngîiere ca și cum ar fi avut-o din totdeauna sau nu aștepta nimic, poate-i vedea și el pe cei doi, pe noi adică, dar altădată, un altădată trecut, sigur, fiindcă fusese înfăptuit, în vreme ce altădată viitor rămînea tulbure și fantomatic și indecis ca și cum nici n-ar fi putut să existe.

Și poate să nu fi fost „exilat“ cuvîntul cel mai potrivit, oare nu cumva locul liber, evident așteptîndu-mă pe mine, să fi fost tocmai revelația pentru care mă pregătiseră în încremenire forțele acelea cărora nu le găseam nume, poate că acolo se ridica, nevăzută, dar tainică și vie, fulgerată de vis, casa neconstruită a iubirii, o temelie doar, cu lari și penaiți, cu inscripții niciodată descifrate pînă la capăt, pe care zidurile de abur să se înalțe și să se dărîme în fiecare zi și în fiecare noapte. Și dacă nu mă chema, era poate tocmai un semn. că-mi lăsa libertatea să aleg, fiindcă dragostea are trup și fire de pasăre. De ce l-aș fi tulburat cu neîncrederea și îndoielile mele din liniștea plină de siguranță cu care-și stăpînea locul cînd mîinile încă-mi erau reci în mînuși și părul aspru și încilcit poate de sticlă chiar, neomenesc, așteptam și eu poate ca prezentul să se refugieze în trecut, acolo unde orice este încheiat și definit prin timp nu durată, trebuia să se întîmple ceva oricît de puțin însemnat dar care să pună graniță între prezent și trecut, transferînd de fapt prezentul în aria trecutului de unde orice putea fi decupat fără spaima de a te înșela.

Așa ne găsise seara, seara timpurie de iarnă care nu știi cînd se preface în noapte. „Quia fecit mihi magna“ — spusese el ceva ? sau, în sfîrșit, vorbisem eu dintr-un rudiment de memorie, muzica se încropea și se înalța ca într-un lăcaș gotic, impresionante coruri de bărbați și femei sub care pereții acestei odăi ar fi trebuit să se dărîme dar muzica aceasta n-avea nimic brutal, dimpotrivă, se insinua gravă și liniștită în încremenirea lucrurilor, eu însămi m-am simțit dintr-o dată ușoară, fără greutatea aceea care-mi apăsase pînă atunci umerii, o prezență aproape imaterială, aveam nevoie de mișcare ca să mă pot mișca, în întunericul luminat de sunete totul devenise familiar și cald, soneria însăși se auzi distinct și clar ca un solo de tenor.

Și trebuie să mărturisesc că totuși cea mai mare bucurie a unei femei este să fie purtată în brațe ca un copil și totodată ca o femeie, dar pentru asta trebuie să fie întuneric, să se audă muzică și singurul lucru luminos să fie doar părul ei despletit.



# tudor ursu



## trenul

Ceasul, cu cifre romane pe cele două cadrane îndreptate spre capetele peronului, arată o oră care a trecut de mult. Dar în fiecare zi, când timpul trece prin ora aceea fără să-și amintească de ea, pe drumul plin de praful din spatele gării apare o femeie cu un geamantan din carton presat într-o mână, iar în cealaltă, cu o trusă de voiaj și cu o geantă mare, veche, care îi lovește aproape la fiecare pas piciorul. Are vreo treizecișopt, patruzeci de ani, cu fața brăzdată însă pentru mai mulți. E îmbrăcată de drum, cam neglijent, dar fără să fie sleampătă.

Se oprește în fața găurii din zid, unde a fost ușa, își scutură pantofii de praful, pe cimentul crăpat și cojit ca o glazură veche, și, după ce schimbă lucrurile dintr-o mână în alta, pășește peste golul care mai are încă forma pragului. Tocul pantofului se înfundă în putregaiul din capătul scindurii, dar trece hotărâtă și cu celălalt picior pe podeaua care mai păstrează ceva din culoarea impregnării cu bradolină. Pe cafeniul rămas, tencuiala de pe tavanul coșcovit, căzută după capriciile umezelii, desenează insule albe. Traversează încăperea călcând pe pulberea varului și urmele, din ce în ce mai slabe, se întăresc doar acolo, unde o nouă pată a apărut între celelalte.

În mijlocul sălii se oprește și se uită nehotărâtă la cele două ghișee fără geamuri. Prin cel din dreapta se vede doar plafonul prăbușit. Prin celălalt, o casă de bani răsucită pe soclu, își arată golul printr-o spărtură cu marginile zdrențuite de metal topit. În spatele ei, cuierul, fără brațe, stă sprijinit de colțul încăperii. La intervale destul de regulate, un carton fără culoare desprins într-o parte din pioane, plesnește sec lemnul geamlucului astupându-l pentru câteva clipe, dar, prins din nou de curent, tremură nedecis, apoi izbește în partea cealaltă.

Femeia face un pas. Ar vrea să mai atingă cu degetele luciul lemnului de stejar al barei, care limitează trecerea prin fața ghișeului. Îi cunoaște lustrul și chiar cele câteva adâncituri de-a lungul fibrei, la capătul dinspre ieșire, dar se oprește la timp, dându-și seama că totul e acoperit de o pojghiță de praful umed și că în loc să alunece, mâna va întâlni pelicula aceea și avu, înfiorându-se, senzația unghiilor care o vor zgîria.

Înainte în culoarul care dădea spre peron, privind cu indiferență cele câteva afișe care rămăseseră prinse sau lipite. Pe cutele lor, praful și moluzul se așezaseră în strat gros, marcându-le atât de bine, încît

tot nu ar fi putut citi pe ele. Ocoli o buruiănă crescută într-o crăpătură a podelei și, încercînd să-și reamintească numele ei, puse mîna pe clanța înverzită a ușii de la ieșire. Știa că mirosul de cocleală va persista și îl va simți ori de cîte ori își va apropia mîna de față. Ușile nu mai aveau geamuri, doar cîteva cioburi prinse în chitul vechi, rămase pe la cuie, și pe care avea impresia că dacă îl ia între degete, se sfărîmă. Mai rămăseseră și grilajele de fier care protejau sticla pînă la jumătate. Deschise ușa și ieși pe peron. O luă spre stînga unde erau cele două panouri cu mersul trenurilor. Sosirile și plecările în cele două direcții. Unul din ele a căzut de mult. Călcă peste el și privi la celălalt. Urmări fiecare rînd, se uită la ceasul gării, apoi trecu în fața jumătății de oglindă ovală, înjumătățită și ea de reclama restaurantului.

Fusese o femeie aproape frumoasă. Știa asta și se privi în ochi, unde nu așteptă să vadă nimic, decît verdele lor încă foarte precis. Avea ochi frumoși, mari, cu gene lungi și întoarse. Ridurile și le cunoștea, la fel și părul, pe jumătate cărunt, din care o șuviță ieșea de sub baticul legat ca întotdeauna, adică trecut pe sub bărbie, înfășurat pe gît și înodat la spate (peste colț). Ridică mîna să-și aranjeze părul sub el, dar simți mirosul de cocleală al clanței și renunță.

Plecă spre singura bancă rămasă pe picioarele grele de fontă. Șuruburile ruginiseră în lemnul care putrezise în jurul lor și toată aplecată acum într-o parte, se sprijinea în pervazul ferestrei de la biroul de mișcare. Nu se uitase niciodată înăuntru. Puse geamantanul lîngă bancă și se așeză. Din geantă a scos lucrul. Ghemul l-a închis înăuntru. Pe cele două andree erau înșirate doar cîteva rînduri. Le lăsă în poală și rămase așa, așteptînd.

Se uita vizavi la rampa de descărcare și la magazia cu toate ușile deschise, prin care se vedeau în partea cealaltă lanurile de porumb. Deasupra uneia din uși, pe o plăcuță de lemn, era scris ceva dar nu putea desluși ce. Ridică lucrul și după ce își înfășură lîna pe deget, trecu două ochiuri de pe o andrea pe alta, apoi privirea i se opri pe una din crăpăturile peronului. O urmări întii pe porțiunea de la bancă la stîlpul de susținere al acoperișului, de care atîrna, într-o singură sîrmă, un ghiveci de flori gol. De acolo, fisura făcea un ocol lărgindu-se, apoi cotea iar către stîlpi, mergînd de la unul la altul pînă la cel lipsă, de unde se întorcea despărțindu-se într-o mulțime de alte crăpături prin care iarba ieșea în smocuri. Una din ele se lungea mult, ajungînd aproape de ieșire. Alături de capătul ei, o bucată mare de zid, venită de undeva de sus de la etaj, trecuse prin acoperiș și căzuse pe dalele peronului, fără să se împrăstie. Cărămizile, desprinse una de alta, erau fiecare la locul ei, încercînd parcă în continuare să rămînă zid. Nu știa de unde căzuse bucata de perete și își dădu seama că nu văzuse niciodată gara din față.

Încercă iar să lucreze, dar după cîteva mișcări leneșe ale mîinilor, privirea îi alunecă pe linia întreruptă a jgheburilor de apă de la acoperiș. Număra bucățile lipsă, cînd i se păru că aude trenul. Băgă

lucrul în geantă, se ridică, își luă bagajele și se apropie de marginea peronului.

Cît putea vedea, liniile acoperite de bălării și buruieni, se bănuiau pînă la orizont în amîndouă părțile, arătîndu-și doar ici, colo, printre foi sau frunze, segmente de culoarea ruginei.

Nu vine nici un tren. Se duce din nou la bancă unde, după ce își aranjează bagajul, se așează și scoate lucrul, dar după un timp iar i se pare că aude trenul și cu bagajele în mîini, pregătită să-l primească și să plece, privește din nou în golul de deasupra liniilor.

Revine și pune totul la loc, cu mișcări lente, orconate, care trădează obișnuința și, cîteva minute, andrelele lucesc întrerupt în mișcarea mîinilor, apoi spatele se reazimă de bancă, iar ochii, căutînd un punct de sprijin, se opresc pe conturul varului cojit de pe peretele de scîndură al magaziei. Caută mai aproape și reia fisura peronului pe care o urmărește cu încăpătînire pînă în cele mai fine ramificații și din nou i se pare că aude un tren...

## cai pentru căruță

În crucea ulițelor din mijlocul satului, trasă la umbra pereților de placaj ai barăcii care ține loc de sală pentru „Bufet“, o căruță tăbluită, la care nici roțile nu mai sînt perechi, așteaptă să fie echipată de drum.

Din cînd în cînd, doi băieți tineri, cam la șaisprezece, șapte-sprezece ani, dar zdraveni și destul de înalți, vin fiecare din altă direcție, aducînd cîte ceva. Unul un braț de fin, celălalt o scîndură pe care a așezat-o cine știe cum completînd loitra din dreapta făcută din bucăți, apoi primul a adus un leagăn, pe care l-au așezat împreună în partea din spate și abia după o jumătate de oră, al doilea o altă scîndură, pe care au pus-o în față. Au găsit o pernă pentru leagăn și cu multă greutate un preș pentru scîndură.

Lucrurile erau luate cu împrumut de pe la oameni și pentru fiecare dintre ele trebuiau să se certe sau să se roage. Asta nu îi împiedica însă, ca ori de cîte ori li se încrucisau drumurile, cei doi să glumească între ei. Sioma îi dădea o palmă zdravănă după ceafă lui Pavel. Acesta, care de altfel o aștepta, se repezea în urma lui și chicotînd se încăierau stîrnind nisipul prăfuit al ulițelor, care după ce ei plecau după o nouă achiziție, rămînea să plutească nedecis în soarele după-amiezii de august.

De pe ulițele pustii nu venea nimeni. Rar, cîte un cap de femeie, se apleca peste poartă sau peste gardul de stuf și privea spre „Bufet“ fără ca să vadă cine știe ce. Doar cele de pe ulița bălții, ar fi putut vedea în fața barăcii, dacă ar fi făcut un pas în afară, așezați la

o masă de tablă trasă la umbra singurului salcîm, doi milițieni aproape dezbrăcați de bluze, ștergîndu-și din cînd în cînd transpirația și schimbînd leneș cite un cuvînt, două, cu băiatul de la „Bufet“, așezat pe o bancă lîngă ușă.

Unul din milițieni turnă și restul de vin în cele două pahare, neluînd în seamă gestul de împotrivire al celuilalt. „Era un vin prost și nu l-ar fi comandat dacă știau că nu ie dă borviz. Dar borviz nu era, așa că jumătatea o luaseră mai mult ca să nu stea la masa goală. Gustau în silă și vinul împărțit în cele două pahare, rezista de aproape două ore, cu mari șanse să rămînă nebăut. Ar fi stat la Sfat, dar satul nu avea așa ceva. Ținea de comuna unde trebuiau să ajungă abia seara. Aici era centrul. Pe pereții de placaj puteau citi afișele de cinematograf, anunțurile de la Sfatul comunei, iar pe unul proaspăt data la care școala începe corigențele.

Erau amîndoi mărunți, bronzăți de soare pînă la limita de negru și semănau între ei, doar că unul era puțin mai împlinit, cu fața mai rotundă

Acesta trăsesese o bancă lîngă scaun și își urcase picioarele pe ea. Avea un reumatism vechi, netratat și astăzi mersese prea mult pe jos. Își ridică puțin pantalonii și se uită la gleznelor care se umflaseră peste marginea pantofilor. „În toamnă o să ceară un bilet pentru băi și dacă o apuca, poate...“ ...Se uită pe furiș spre ușă și își trase pantalonii la loc. Se gîndea că Vasile e rudă de departe cu bufetierul, „pe aici toți sînt rude între ei. S-ar putea să-i spună asta că i-a văzut picioarele ca butucii.. o să se-nsoare... așa e prea greu... fata nu e rea... nu e frumoasă, da' termină Vasile și grajdul nou e pescar bun... casa e mare, sănătoasă“...

Pe ulița dinspre biserică venea Sioma cu două hamuri în spate. Din încurcătura lor, șleaurile atîrnau bătîndu-i pulpele și lăsînd dîre în urmă. De după colțul gardului, dinspre baltă, apăru Pavel încheindu-se la pantalonii. Cînd îl văzu pe Sioma se ascunse după gard, îl lăsă să treacă și furișîndu-se în spate îi puse piedică. Sioma se prăbuși în praf cu hamurile peste el. Cînd reuși să ridice capul printre curele și să-și arate fața transpirată pe care nisipul se lipise ca o mască, ridea. Rîdea cu spasme mijînd ochii încercănați spre Pavel, care cu palmele enorme așezate pe genunchii îndoiiți, hohotea și el. Cînd se mai potoleau, Pavel arăta cu degetul spre fața lui Sioma și reîncepeau. Brusce, Sioma s-a ridicat cu hamuri cu tot și pierzîndu-le pe rînd, s-a repezit să-l prindă pe Pavel dar nu l-a mai ajuns. S-a întors, le-a cules și după ce le-a descurcat le-a întins pe oiștea căruții, apoi a venit la masa milițienilor și ștergîndu-se pe față cu poalele cămășii ridicată pînă la subțiori, a mormăit prin pînza decolorată :

— Nu-mi dă caii, zice că-s în baltă.

Cel cu picioarele pe bancă și le freciona fără să răspundă, iar celălalt cu o mîină pe pahar, privea încruntat degetele de la picioarele lui Sioma, care se înfundau în nisip, apoi se ridicau lăsîndu-l să curgă printre ele și iar se înfundau. Le privea în continuare și odată cu mișcarea lor, ochii i se micșorau răutăcios. În gîndul lui, izbea cu furie, întrerupt de înjurături, cu o frînghie udă, pe fundul gol al fîică si.

„Na ! dumnescriu măti ! Ori îți vîi în fire, ori fugi ca ea cu vreun marinar. Na !” și lovea la intervale regulate... Vedeă singele pe pielea albă și lovea.

Îl opriră picioarele lui Sioma, care nu se mai jucau cu degetele și îl auzi pe celălalt spunînd băiatului :

— Du-te și adu-i !

Sioma plecă. În ulița bălții se întîlni cu Pavel și reîncepură joaca.

De undeva de departe dinspre Monea, o răbufnire de vînt mișcă frunzele salcîmului scuturîndu-le puțin de praf, apoi totul se liniști lăsînd pulberea să se așeze din nou.

Responsabilul, trezit dîn picoteala lui, se răsuci puțin mutîndu-și greutatea pe partea neamortită încă și împreunîndu-și mîinile pe începutul de burtă, întrebă spre masa celor doi :

— Și cît le-a dat ?

— Cîte doi ani, răspunse reumaticul coborînd un picior și mișcînd glesna ca și cum ar fi apăsât pe o pedală.

— Și-i duci la pușcărie ?

Nu avea chef să-i mai răspundă, dar se răzgîndi și după ce își puse piciorul la loc pe bancă, vorbi aproape amabil :

— Nu că-i mici încă. La școala de corecție... noi îi ducem în comună. De acolo îi iau alții... și după o scurtă pauză adauăgă rugător :  
Vezi poate găsești o sticlă de borviz. Mi s-a uscat gura

Responsabilul zîmbi și se jură că nu are, apoi se ridică și intră la bar, gîndindu-se la niște bani.

Un stol de grauri, ca un nor, întunecă o clipă soarele și trecu unduindu-se peste acoperîșurile de stuf. Dar brusc se frînse speriat și țîșni spre sălciile ghiolului, pierzîndu-se în ele.

Surd, întîi venind parcă de undeva din pămînt, un ropot amestecat de copite începu să crească apropiîndu-se, dar rămîinînd tot așa de înăbușit. De pe ulița dinspre grind, ocoliseră tot satul, Sioma și Pavel, încălecați pe deșelate și aplecați pe gîturile cailor, veneau într-un galop dement, aproape lipiți unul de altul și doar la un cap, primul în urma celuiilalt. Căii, o pereche de suri, înnebuniți de bătaia hățurilor, cu boturile rinjite, ridicate cît puteau, se întindeau în galopul care amenința să-i sfișească.

S-au oprit între uliți, învăluți în praf, unde cei doi s-au lăsat să aluneca jos și sprijiniți de gîturile cailor care tremurau, s-au dus să-l înhame.

Soarele cobora înroșînd pînă la sîngeriu toată partea de cer. Dinspre baltă se auzea zgomotul vislelor lovite de lotcile ajunse la mal și strigătele celor care se întorceau cu ele. Începea să miroasă a fum de stuf și a bălîgar ars.

Teșiseră din sat. De o parte și de cealaltă, stuful zidea drumul pînă la întunericul răsăritului și pînă la soarele care cobora în verdele lui.

Mici cum erau, cei doi milițieni păreau desenați pe spatele băieților și căruța înainta încet, ca o barcă trasă pe nisipul adînc. Îți amintea de menirea ei, doar o roată din spate, care se învîrtea șui, încolăcîndu-și urma pe a celei din față.

# vlaicu bârna

## proclamație

Nu voi asedia nici un oraș, nici o țară,  
Armatele mele nu vor prăda niciun popor ;  
Caravanele oprite la margini de seară  
Vor aprinde focul stelelor, scînteietor.

Numai holdelor le voi cere să galopeze  
Sub aripa răcoritoare a vintului,  
Izvoarelor să rămînă treze  
Pentru setea fără astîmpăr a pămîntului.

Aș vrea să fiu poreclit : Riga Nebunul  
Care-a umflat gușa păsăretului pribeag,  
Cînd supușii mei, unul și unul,  
Vor înălța clorofila — steag.

Panașe de paradă — florile sorbului,  
Suliți — razele drepte ale zorilor ;  
Sfetnic — vederea ermetică a orbului  
Care-ți citește-n glas puritatea ninsorilor.

## somn

Toropită de fiorul așteptării,  
De limpezimi și tăceri,  
Fîntîna dormea sub talpa de stîncă.

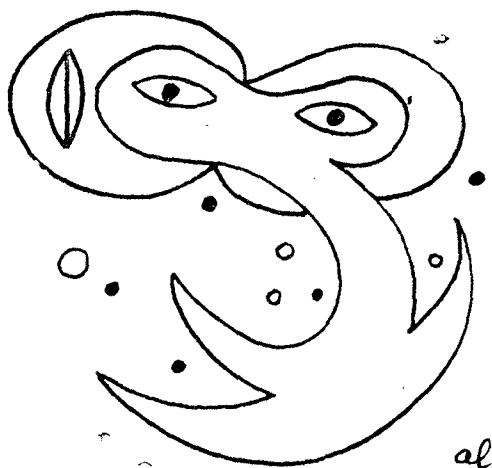
Suvoaiele și le făcuse sul  
Sub tîmpla odihnei,  
Ca pe-o manta nouă de soldat  
Prin care-ntr-o noapte,  
În cea dintîi noapte a atacului,  
Vor avea să șuiere  
Gloanțele stelelor.

## bestiar

Noaptea — muget negru peste piaur  
Trezește pașii adormiți ai lupilor,  
Le adună răsufierea ;  
Întors, ornicul stelelor străjuie pindele  
Până ce rișnița lunii le-ascultă chemarea.

Apoi lumina învie cu sticloasă surdină  
Largurile apelor, vegetala beție.  
Sborul liliiecilor  
Descătușați de somn și de lene ;  
Mișcătoare și umede  
Cu spinările vidrelor  
Se ridică bănuitoare  
Grelele umbre.

Peștii toropiți de morfina visului  
Se cred înghețați în armura de solzi.  
Numai broaștele cu tremurătoarele glasuri  
Chiamă din smîrcuri ai nopții cobolzi.





# structura pașoptismului și obiectivele sale de luptă

## pașoptism luminist și pașoptism revoluționar

În accepțiunea cea mai generală, termenul de „pașoptism“ e aplicat mișcării cultural-politice, având repercusiuni în toate compartimentele de activitate spirituală, care ia naștere după răscoala lui Tudor Vladimirescu și se manifestă sub o formă conștientă de sine la *Dacia Literară* (1840) și *Propășirea* (1844) reflectînd pe plan ideologic lupta pentru emanciparea națională și reorganizarea burghezo-democratică a statului. Vreme de peste trei decenii ea stăpînește cu autoritate viața intelectuală românească. În acest răs-timp, orientările antagoniste sînt anemice, uneori de-a dreptul negli-„abile. Personaje ca obscurul și înă-critul Zilot Românul sau ca maiorul Lăcusteanu, autorul unor memorii combinînd ingenuitatea cu un reac-tionarism veninos, pe care din optica anti-calofilă le aprecia Camil Petre-scu, sînt singulare. De altfel, opoziția lor are mai degrabă un caracter de răfuială personală decît de polemică ideologică. Poate că singur domni-to-rul Moldovei, arghirofilul inteligent și lipsit de scrupule care a fost Mihai Sturza, a profesat realmente un crez autocrat și anti-democratic, extins consecvent asupra întregului meca-nism al raporturilor de drept public și privat. Dar ideile lui Sturza, că-ruia pînă și cuvîntul „constituție“ i

se părea o incitare la subversiune, au rămas sigilate între cartoanele corespondenței cu cabinetul imperial de la Petersburg. Mesajele citite cu ocazia deschiderii sesiunilor Adu-nării obștești a Moldovei cuprind, dimpotrivă, declarații de bună inten-ție și se străduiesc în scop propa-gandistic să lase impresia unei domnii binevoitoare, paternaliste, deschisă ideilor timpului. De fapt, nici nu găsim adversari declarați ai convingerilor înaintate. E astfel ca-racteristic că un devotat al regimu-lui regulamentar, om de întinsă cul-tură și aristocrat din creștet pînă-n tălpi, prințul Nicolae Șuțu, se apro-pie de pașoptiști, în speță de Ion Ghica, prin doctrina liberalismului clasic pe care o așează la baza lu-crărilor sale economice. La fel, prin-țul Dimitrie Ghica, un soi de juni-mist „avant la lettre“, deși combate revoluția și pe revoluționari, se ală-tură fără ezitare acestora din urmă în chestiunea luptei naționale. Se poate spune că pașoptismul cunoaște erezii și în mai mică măsură duș-mani care să-i facă o opoziție siste-matică. Ordinea veche nu dispunea, ca să se apere, de ideologi, ci numai de polițai.

Nefiind obligat să-și pledeze drep-tul la existență și să se definească prin negație, pașoptismul nu-și struc-turează deplin personalitatea, mani-festînd o anumită predilecție spre polimorfism și elasticitate concep-tuală. În cuprinsul său intră, în orice caz, două componente ideologice, care uneori se juxtapun, alteori se află în conflict și numai rareori fu-zionează. Le vom defini plecînd, concret, de la indivizii care le re-prezintă. E vorba, pe de o parte, de cei ce contribuie activ la marea operă de asimilare a cunoștințelor, tehnicilor și formelor instituționale ale Apusului, dorind ca prin instruc-ție și reforme chibzuite să înalțe neamul românesc din înapoiere; pe de altă parte, sînt cei ce consideră acțiunea de culturalizare insuficientă și vor s-o dubleze prin luptă poli-tică, pe căi legale și conspirative, împotriva ordinii feudale și a regi-mului ieșit din Regulamentul orga-nic. Cei dinții sînt luminiști, tinzînd însă să substituie idealului cosmo-

polit al veacului al XVIII-lea, valorile naționale și să accentueze pe viziunea pedagogică și utilitaristă a culturii. Ceilalți sînt naționaliști, revoluționari și democrați; ei înțeleg să impună revendicările poporului român, nu să le cerșească, includ în noțiunea de literatură ideea de angajament și se preocupă de definirea condițiilor de existență a națiunii și a specificului național. Printre primii se numără Gh. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, P. Poenaru, profesorii școlilor naționale din Moldova și Muntenia, mulți dintre ardeleni. Dintre ceilalți fac parte redactorii și colaboratorii *Daciei literare* și *Propășirii* (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Negri etc.), gruparea radicalilor munteni (N. Bălcescu, C. A. Rosetti, I. Brătianu, Al. G. Golescu etc.), precum și tînăra intelectualitate transilvăneană ieșită din școlile Blajului, care, în mai 1848, în confuzia iscată prin izbucnirea revoluției maghiare, și-a asumat misiunea de a conduce lupta pentru libertatea națională (S. Bărnăușu, G. Barițiu, A. Treboniu-Laurian, Eftimie Murgu, Al. Papiu-Ilarian, etc.).

Evident, distincția pe care o facem între cele două categorii de pașoptiști e adevărată, într-o serie de cazuri, numai *more geometrico*. De pildă, Asachi, politicește om al Regulamentului organic, dispus să admită că dreptul public al românilor nu rezultă din dezvoltarea istorică a națiunii, ci din convenția între două mari puteri, adversar al revoluției de la 1848 și al Unirii, aparținînd literar unui neo-clasicism care și căuta zadarnic o sursă fecundă de inspirație printre vestigiile antichității și amintirea lui Petrarca, este, desigur, luminist; e oare, însă, și pașoptist? Sau Heliade, elev al Academiei grecești de la Măgureanu și al lui Gheorghe Lazăr, amestecînd toată viața o ideologie a conservatismului social cu inclinări utopiste, un pozitivism raționalist cu gustul pentru insolit și ocult, nu e oare — cum spunea D. Popovici — „cu toate concesiunile făcute spiritului vremii, profund atașat mentalității secolului precedent?” Sub raport politic, C. Negruzzi e și el un personaj de tran-

ziție, la fel și Gr. Alecsandrescu ș.a.m.d. Clasificarea noastră ipostaziază două polarități inexistente în forma lor pură, căci viața spirituală e prea complexă ca să se reducă la prototipuri. Lăsînd de o parte factorii de distorsiune, nu e mai puțin adevărat că se poate vorbi totuși de existența în cadrul pașoptismului a două componente majore, pe care le vom denumi, spre a simplifica lucrurile: *pașoptism luminist* și *pașoptism revoluționar*.

Aceste două componente par să decurgă, pînă la un punct, din diviziunea între o aripă moldovenească și o alta muntenească a curentului. Moderați pe plan politic, degajați de seducțiile ideologiei, cu mai mult bun simț și o intuiție mai exactă a ceea ce este și nu este oportun, moldovenii fac adesea impresia că se apropie de tactica și de soluțiile proprii luminilor. Dimpotrivă, prin extremismul mijloacelor de luptă, aprinderea tonului și voința de a proiecta societatea potrivit unei arhitecturi ideale a spiritului, muntenii ni se înfățișează mai radicali și mai vehemenți. Însă Anton Pann și Gr. Alecsandrescu sînt munteni și luministi, iar I. Ionescu de la Brad și V. Mălinescu sînt moldoveni și revoluționari. E neîndoielnic că din cauza unui avans în ritmul dezvoltării economice, a diferențierii sociale mai adînci și a urbanizării accentuate a Bucureștilor, care înlesnesc importul formelor de suprafață ale civilizației apusene și crează o pătură proletariată — focar permanent de nemulțumire — în Țara Românească revoluția s-a implantat mai trainic iar deschiderea spre străinătate a fost mai largă. De aici ar fi însă imprudent să se conchidă — cum a făcut-o Ibrăileanu — că în secolul al XIX-lea Muntenia ar fi acționat în sensul asimilării formelor politice ale Occidentului, în vreme ce Moldova, reprezentînd tradiția, s-ar fi dedicat operei de critică a novatorilor.

De fapt, la temelia celor două tipuri de pașoptism: luminist și revoluționar, stau două vîrste istorice diferite. Distanța dintre ele, care la națiunile evoluat e de 50—100 de

ani, la noi, din cauza fenomenului de ardere a etapelor, ajunge aproape să dispară, așa încît cele două „vîrste“ interferează și în bună măsură se suprapun. Intre momentul 1680, de la care Paul Hazard credea că se poate vorbi de o criză a conștiinței europene și pînă la declanșarea revoluției, adică de la Pierre Bayle și Fénelon pînă la Mirabeau, Robespierre și Danton, istoria parcurge un drum lung, poposind rînd pe rînd în dreptul deștilor englezi, al lui Montesquieu, Voltaire și Rousseau, făurînd pas cu pas ideologia libertară, egalitară și justițiară în numele căreia s-au aruncat în luptă asediatorii Bastiliei. A fost nevoie de un întreg secol în care să se uzeze de armele criticii pentru ca să se treacă în cele din urmă la critica armelor. Nimic asemănător în Țările Române. Intrarea mai tîrzie în circuitul lumii moderne a determinat scurtarea fazelor de evoluție; căci o structură feudală atrasă în orbita pieții mondiale e supusă unui proces rapid de corodare și metamorfoză, propriu capitalismului fiind — după cum a arătat Marx — să reconstruiască lumea după chipul și asemănarea sa. Astfel, noi am refăcut în mai puțin de un secol — și în ciuda naivelor lamentații pe chestia „formelor fără fond“ — un proces istoric care a reclamat Occidentului 4, 5, chiar 6 secole. Așa se explică și încălecarele dintre luminism și revoluționarismul burghez în cuprinsul pașoptismului: luminismul cunoaște o fază, între 1820—1830, a boierilor filantropi („lumiști în anterior și giubea“) și a intelectualilor fără situație, al căror capital e cultura proprie și dorința de a-i culturaliza pe alții; dar el continuă și după 1840, cînd încep să se manifeste „revo-luționarii“, în cea mai mare parte boiernași, adevînd însă integral la sistemul valorilor burgheze, tinzînd chiar să-l depășească în sensul democrației sociale și al spiritului de insurgență. Luminism și revoluționarism burghez coexistă... *Curierul românesc* și *Curierul de ambe-sexe*, *Albina românească* și *Spicătorul moldo-român* corespund cu *Dacia literară*, *Propășirea*, *Arhiva românea-*

*scă* și *Magazin istoric pentru Dacia*, fără ca între publicațiile girate de Heliade-Asachi și publicațiile girate de Kogălniceanu-Bălcescu să se ducă război. La dreptul vorbind, se schimbă unele focuri de pușcă răzlețe, „bătrîni“ fiind susceptibili și bănuitori, „tinerii“ iuți și zeflemişti. Dar aceste gloanțe izolate produc mai mult gălăgie decît ravagii veritabile. De fapt, perioada dintre 1840—1860 nu contrazice în esență perioada 1820—1840; pe firul dezvoltării culturale nu se înregistrează nici o ruptură de continuitate; în opțiunile majore, Kogălniceanu și prietenii săi nu se despart de predecesori, ci le duc mai departe opera, încadrîndu-se însă mai strîns dialecticii veacului. Pașoptismul revoluționar nu reneagă în fapt moștenirea luminismului, deși el situează pe o treaptă superioară lupta pentru emanciparea națională și dreptatea socială.

## fizionomia unei generații

Să examinăm tabloul de mai jos, cuprinzînd datele de naștere a principalilor reprezentanți ai pașoptismului și prepașoptismului: 1777 — Dinicu Golescu; 1788 — Gh. Asachi; 1792 — Iancu Văcărescu; 1799 — Petrache Poenaru; 1802 — I. Heliade-Rădulescu; 1808 — C. Negruzzi, S. Bărnăuțiu; 1809 — Șt. Golescu; 1810 — N. Golescu, A. T. Laurian; 1811 — I. Maiorescu; 1812 — Gh. Barițiu; 1813 — Cezar Bolliac; 1815 — G. Baronzi (?); 1816 — I. Ghica, C. A. Răsetti, I. Voinescu II; 1817 — M. Kogălniceanu; 1818 — D. Brătianu, V. Alecsandri (?); 1819 — N. Bălcescu, D. Bolintineanu (?), Al. G. Golescu; 1821 — I. Brătianu; 1823 — C. D. Aricescu; 1824 — Avram Iancu; 1828 — Al. Papiu Ilarian.

Se vede că în vreme ce lumiști sînt despărțiți între ei printr-un sfert de veac și se etajează pe două generații, grosul detașamentului pașoptist se naște între 1810—1820, cu deosebire între 1815—1820. În jurul acestui nucleu gravitează, de o parte și de alta, cîțiva vîrstnici (C. Ne-

gruzzi, S. Bărnăuțiu, St. Golescu) și câțiva tineri (C. D. Aricescu, Avram Iancu, Al. Papiu Ilarian). Are faptul acesta vreo importanță ?

De bună seamă, vorbind în genere, ar fi absurd să se pretindă că o simplă coincidență de vîrstă implică în mod automat comunitatea de ideal politic, social sau filozofic. Invers, se poate arăta că diferența de etate nu interzice similitudinea în gusturi și concepții. Tînărul N. Iorga se simțea afin în viziunea pedagogică a artei cu „bătrînii” Coșbuc și Vlahuță, în vreme ce „bătrînul” Macedonski nu-și găsea locul printre cei de o vîrstă cu el. Cînd însă ne ridicăm de la indivizi la specie, abandonînd cazurile izolate, ca să considerăm ceea ce e tipic în soarta unor colectivități, observăm imediat că cei ce se nasc în același timp, datorită unor factori de sincronie care se numesc : modă, directive intelectuale comune, repercusiuni identice ale istoriei, prezintă o serie de trăsături asemănătoare. În timpuri normale, de evoluție calmă, fără războaie și revoluții, sau în societățile patriarhale, unde ritmul progresului tehnic și al productivității muncii se menține scoborit iar tradiția lucrează în sensul perpetuării imobilismului, caracteristicile acestea de generație ies prea puțin în relief. Cînd însă istoria își accelerează cadența și evoluția devine convulsivă, interceptată de profunde frămîntări politico-sociale, atunci lucrurile se schimbă : termenul de „generație” capătă dintr-o dată semnificația unui criteriu de delimitare pe plan ideologic, psihologic și moral. Cei născuți în punctul de cotitură, imediat înainte sau îndată după un viraj istoric de proporții, ne apar ca *deosebîți* de predecesori iar conștiința acestei deosebiri, printr-o recurență firească, devine un element propulsiv și sporește deosebirea însăși. Este exact ceea ce se întîmplă la 1848.

Pașoptiștii, cărora le-am zis revoluționari, deschid ochii într-o epocă de mari prefaceri economice și sociale, cînd structurile vechi intrau într-un rapid proces de descompunere și o nouă mentalitate se infiltra în toate sectoarele vieții publice și

private. Din copilărie ei receptează ideile de naționalitate, libertate și justiție socială care dezlegau pretutindeni spiritele din încătușare și ridicau masele la luptă împotriva regimurilor absolutiste. Epoca fanariotă, cu întregul ei cortegiu de umilințe, n-o mai apucă, după cum nu apucă nici școala grecească, înțepinită în scolastică și un aristotelism prăfuit, preocupată de stilurile controverse gramaticale și mijlocind numai accidental și anemic un oarecare contact cu antichitatea elină. Pașoptiștii își încep instrucția cu dascăli francezi, cum se făcea și pe vremea luminismului boieresc „în anteriu și giubea” însă și-o continuă în școlile naționale, unde, dacă lipseau cursurile erudite, stăpînea în schimb o atmosferă de emulație patriotică și de prozelitism cultural. Peste copilăria și adolescența lor se profilează umbra impozantă a lui Tudor Vladimirescu, luptător pentru drepturile poporului înrobitor dar și erou al demnității naționale. Cărțile care-i suscită și-i ajută să-și descopere vocația sînt bucoavnele în chirlică găsite prin funduri de poduri, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* a lui Petru Maior, calendarele și traducerile ieșite din tiparnițele românești de la Buda. Ei își desăvîrșesc formația în străinătate, în special la Paris, ascultînd pledoariile înflăcărâte ale tribunilor libertății : Michelet, Quinet, Mickiewicz, pasionîndu-se de operele romantismului social, de Lamartine și Victor Hugo, de Lamennais și Béranger, cercetînd doctrinele utopiștilor, pozitivismul lui Auguste Comte, pe istoricii liberali ai restaurației : Thierry, Guizot, Thiers, Mignet. Pe drept cuvînt constata Alecu Russo, în 1853 : „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851, mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute de ani istorice de la descălecarea lui Dragoș la 1359, pînă în zilele părinților noștri. Viața părinților noștri a trecut ca și viața strămoșilor lor, adică lină ca un riu ce cură prin livezi și grădini și să pierde fără huet în Siret. Întîmplările lumii de prin prejur mureau la graniță, vîlmășagul veacului îi găsea și-i lăsa liniș-

țiți. Viața noastră nu are legătură cu a lor, am putea să zicem mai că nu sîntem fiii lor. Părinții noștri au deschis ochii în leagănul strămoșesc; oamenii de la 1835, cari inau-gurează generația de față, au răsărit în larva ideilor nouă. Ochii și gîndul părinților se învîrteau la Ră-sărit, a noștri sînt țintiți spre Apus; deosăbirea e de la cer pînă la pămînt“.

Conjugarea acestor condiții speci-fice și-a pus amprenta asupra gene-rației pașoptiste. Ea se deosebește de cele ce au precedat-o nu numai prin plusul energiei și minusul experien-ței, cum se întîmplă totdeauna cu tinerii, ci și printr-o serie de parti-cularități care-i structurează într-alt chip orizontul spiritual și profilul etic. De lucrul acesta reprezentanții ei de frunte se arătau conștienți. Într-un discurs rostit la 1 ianuarie 1847 — semnalat de Cornelia Bodea, dar nepublicat pînă în prezent — N. Bălcescu lua atitudine împotriva „generației“ lui I. Cimpineanu, ini-țiatoarea mișcării spre liberalizare și unitate națională, care, „mirată că nu a cules a doua zi ceea ce a se-mănat cu o zi înainte“ adoptase o poziție defetistă. „Ei nu pricep — scria Bălcescu — că nu este dat unei generații să înceapă și să întee-mieze triumful unei credințe; că ceea ce o generație a început, alte generații trebuie să sfîrșească și să completeze“ E fără de îndoială că între 1820—1860 se duce aceeași luptă. Diferă însă pregătirea comba-tanților și metodele lor.

## obiectivele de luptă

Obiectivele pașoptismului sînt mai clar, mai sistematic și mai consec-vent definite pe plan social-politic. Lucrul e de la sine înțeles și n-are nevoie de explicații speciale. Să precizăm doar că un document-pro-gram, cum ar fi *Proclamația de la Islaz*, constituind actul final al unor tratative între grupările participante la revoluție, implicînd ca atare con-cesii din toate părțile și un acord minimal asupra principalelor puncte în discuție, e cu mult mai semnifi-

cativ pentru a înțelege stadiul atins de mișcarea de idei a vremii decît orice profesiune de credință a unei persoane. De aceea, vom și urmări, succint, tocmai documentele care ex-primă punctul de vedere al unei grupări solidar responsabile.

Ce prevede *Proclamația de la Is-laz*, firește în cele 22 articole ale platformei politice — așa numita „constituție“ — și nu în textul de însoțire prolix, retoric, încărcat de religiozitate, datorat desigur condeiu-lui atît de ușor capabil să dramati-zeze al inimitabilului Heliade? În primul rînd *Proclamația* revendică autonomia Țării Românești, pe te-meiul capitulațiilor, ridicîndu-se, așa dar, *de jure*, împotriva protectoratu-lui rusesc. Celelalte puncte aplică principiile dreptului public burghez, așa cum le legiferase în Europa o practică constituțională datînd de la Revoluția Franceză. E vorba de: egalitatea înaintea legii, contribuție generală, adunare națională com-pusă din reprezentanții tuturor stări-lor societății, domn ales pe cinci ani din toate treptele (ceea ce echiva-lează cu adoptarea principiului re-publican), responsabilitatea miniștri-lor, libertatea absolută a tiparului, înființarea gărzii naționale, emanci-parea minăstirilor închinat, „in-structie egală și întregă pentru tot românul de amîndouă sexele“, des-ființarea rangurilor fără funcție, „desființarea pedepsei degradatoare cu bătaia“ și a pedepsei cu moartea, emanciparea israeliților, convocarea unei constituante. Punctul cel mai important al întregului program, art. 13, preconizează emanciparea și îm-proprietărirea clăcașilor prin despă-gubire. N. Bălcescu avea să spună mai tîrziu că „revoluția din 1848 se cuprinde pe de-a-ntregul în acest articol al 13-lea; celelalte puncte, doar mai dezvoltate, sînt reproduce-rea programului din 1821“.

Cuprinzînd programul revoluționa-rilor moldoveni, redactat de Kogălni-ceanu *post festum*, deci după tulbu-rările din martie 1848 de la Iași, violent reprimat de domnitor, *Do-rințele partidei naționale* conțin re-vendicări întru totul asemănătoare celor din *Proclamația de la Islaz*.

Există doar două deosebiri: susținerea monarhiei electiv constituționale și a Unirii Munteniei cu Moldova, „cheia bolței, fără care s-ar prăbuși tot edificiul național“. Ultimul punct era îmbrățișat cu aceeași fervoare de revoluționarii munteni, numai că ei, în ajunul unei mișcări care trebuia să-și atragă fulgerele puterilor autocrate vecine socotiseră mai prudent să tacă.

Programul românilor ardeleni, adoptat în marea adunare de pe cîmpia Blajului, din 4/16 mai 1848 și citit de A. Treboniu-Laurian, în afară de cîteva revendicări particulare, determinate de situația specifică din Ardeal, unde problema era de a se obține recunoașterea națiunii române și egalitatea de tratament cu celelalte popoare conlocuitoare, cuprinde și el cereri de un vădit caracter burghezo-democratic. De menționat e art. 3, care preconizează „desființarea iobăgiei fără nici o dezdăunare din partea țărănilor iobagi, atît în comitate, cit și în districte, scaune și granițe militare“. Se mai reclamă: desființarea breslelor și a vămilor, libertatea cuvîntului și a tiparului, libertatea personală și a adunărilor, curți cu juri cu dezbateri publice, impozit proporțional, gardă națională, dezvoltarea învățămîntului (inclusiv înființarea unei universități), convocarea unei constituante. Problema unirii cu Ungaria, pe care, în aprilie, dieta din Cluj o votase, e lăsată în suspensie „pînă cînd națiunea română nu va fi națiune constituită și organizată cu vot deliberativ și decisiv în camera legislativă“. După cum se vede, diferența între programul ardelean și cel din Principate rezidă în cererea desființării iobăgiei fără a-i despăgubi pe proprietari. Formularea aceasta e probabil la originea unei stipulații din documentul în 6 puncte intitulat „*Prințipiile noastre pentru reformarea patriei*“, iscălit de V. Alecsandri, C. Negri, Alecu Russo și alți refugiați moldoveni la Brașov, în 12/24 mai 1848. Sub influența programului de la Blaj și într-un elan de generozitate, străin desigur de imperati-vele realismului politic, moldovenii

trec dincolo nu numai de *Proclamația de la Islaz* și de *Dorințele partidei naționale*, dar și de ardeleni, deoarece preconizează atît abolirea iobăgiei fără răscurpărare, cit și împroprietărirea țărănilor.

Făcînd suma materialelor înfățișate mai sus, rezultă în mod cert două lucruri: că pașoptiștii așează la temelie existenței statale ideea de *personalitate națională*, reclamînd în numele ei autonomia (nu sunase ceasul de a pune fătîș chestiunea independenței), Unirea și adoptarea acelor forme instituționale ale vieții moderne fără de care ființa națională nu se putea dezvolta liber (regim parlamentar, presă liberă, dezvoltarea învățămîntului, etc.); pe de altă parte, ei vor să *înlătore rînduiele feudale*, să facă drepte țărănului și să constituie o republică burgheză (sau o monarhie constituțională) pe baza principiilor de libertate și egalitate consfințite prin Declarația drepturilor omului. Așadar, eliberarea națională și reorganizarea burghezo-democratică a societății — iată cele două obiective majore, care rezumă programul pașoptismului. Le vom întîlni în operele științifice și în cele literare, enunțate direct sau exprimate în filigran, sub formă asertorică sau demonstrativă, constituînd adevăratul resort vital al gîndirii epocii. Și poezia și erudiția se află la 1848 sub imperiul lor.

Dar caracteristic nu e numai că cele două obiective majore există, ci că ele coexistă, că ele sînt împletite și ne apar drept indisociabile. Pașoptismul postulează în adevăr unitatea laturii sociale și naționale a mișcării de eliberare. „Libertatea dinăuntru... e peste puțință a dobîndi fără libertatea din afară“ — spunea Bălcescu. Și tot el demonstrează că deposedarea țărănilor de pămînt și libertate a îngenucheat Principatele în fața turcilor în secolele XVII și XVIII, că transformarea regimului de proprietate e inseparabil legată de înfăptuirea idealului național, că „stat românesc înseamnă stat democratic“ iar „partida națională“, care de la 1821 „voiește a mîntui poporul prin

popor... este o partidă revoluționară". Explorarea trecutului, în concepția *Daciei literare*, pe lângă rostul de a pune în fața prezentului imaginea exaltantă a unor fapte glorioase și a unor eroi neînfricați, urmărea să sugereze o interpretare democratică a istoriei naționale. Două teme erau mai ales cultivate, ambele de un net caracter anti-feudal: lupta nobilimii împotriva autorității centrale a domniei, care a produs haos și a slăbit capacitatea de apărare a Țărilor Române, oferind puterilor vecine pretextul intervenției în afacerile lor interne, și aspirarea clasei țărănești în decursul secolelor, prin acapararea pământurilor de către boieri și instituirea regimului iobăgist.

Tot așa, în folclor, pașoptiștii nu au admirat doar farmecul ingenuității și al apropierei rousseau-iste de natură, cum o făceau romanticii Apusului. Legind frumusețile poeziei populare de geniul autorului anonim și proiectându-i însușirile sufletești într-o tipologie ideală, ei au construit un concept mitic al țărânului. Acesta nu mai avea nimic din ființa mizerabilă și stoarsă de vlagă pe care o căinase cu lacrimi înduioșate Dinicu Golescu la 1826; depozitar unic al comorilor tradiției, purtător al singurei averi spirituale efective a neamului românesc, el devenea centrul existenței naționale; surtucarii orașelor, cu traiul ferit de intemperii și cu o cultură de împrumut, înțelegeau că in justiția poziției sociale a țărânului trebuie reparată nu din sentimente filantropice, ci fiindcă drumul spre civilizație trece prin lumea satului iar o operă de creație autentică, avînd veleitatea să spună ceva original, nu se poate hrăni din alte rădăcini decît din cele folclorice.

Evenimentele de la 1848 au scos însă la iveală posibilitatea unor grave contradicții între latura socială și cea națională a mișcării de eliberare. Astfel, în mai 1848 intelectuali transilvăneni s-au găsit în fața unei dileme dramatice: ori să accepte unirea cu Ungaria revoluționară, dar să-și piardă identitatea na-

țională (căci guvernul lui Kossuth era de acord să-i emancipeze pe români ca indivizi, dar nu voia să audă de existența lor ca națiune), ori să se alăture absolutismului habsburgic, devenind în acest fel complici ai unei ordini anacronice. Cum era și firesc în împrejurările date, cu strîngere de inimă, dar fără remușcări, a fost adoptată soluția care asigura salvarea ființei naționale. Cu toate simpatiile sale pentru cauza revoluționară, Bălcescu a aprobat această hotărîre, socotind-o inevitabilă. Libertatea — va arăta el mai tîrziu, pe baza experienței de la 1848 — trebuie pusă mai prejos decît naționalitatea, întrucît dacă cea dintîi se pierde, ea poate fi oricînd recîștigată, în vreme ce dacă se pierde naționalitatea, nu mai e nimic de făcut.

Problema acordului dintre național și social s-a pus cu deosebită acuitate în perioada exilului. Scrutînd realitatea cotidiană a Occidentului, pașoptiștii observau că națiunile cele mai avansate, care dispuneau de plenitudinea prerogativelor (independență, unitate, standard de viață ridicat), se divizau totuși în două tabere antagoniste: posedanți și proletari, pe care nimic nu părea a reuși să le apropie. Chestiunea îi preocupase și pe enciclopediști, care susținuseră că o organizare rațională nu suprimă inegalitățile dar poate și trebuie să ofere oricărui individ șansa de a sui în fruntea piramidei.

Începînd cu Saint-Simon, ca urmare a agravării contradicțiilor capitalismului, problema venise la ordinea zilei: o imensă pleoră de filantropi și reformiști se zbatea să găsească o soluție, deși, evident, pe terenul relațiilor de producție existente lucrul era imposibil. Revoluționarii români exilați, în nevoia de a defini o politică în stare să asigure victoria deplină a idealurilor proclamate la 1848, vor fi obligați să intre și ei în dezbatere. Într-unul din manuscrisele sale (A. R. 5111), Bălcescu abordează chestiunea unității politice și sociale a națiunilor. „La condition nécessaire de la prospérité d'une société politique — scrie el — c'est la réalisation de

son unité, tant politique que sociale. Par unité politique nous entendons la réunion sous un même gouvernement de differents intérêts pour lesquelles toute société est originaiement établie. L'unité sociale procure à tous les membres de la société politique le bien-être matériel, la justice et l'égalité. Dans un tel état social, si tous ne sont pas heureux ils peuvent, au moins, se flatter de le devenir". În ultimă instanță, deoarece „où il y a des privilèges, il ne saurait pas exister de bût politique commun", Bălcescu crede a rezolva problema, preconizînd egalitatea înaintea legii și transformarea fiecărui cetățean în proprietar printr-o cuprinzătoare reformă agrară. Evidentă aci este optica burgheză în examenul chestiei proprietății, optică inerentă în împrejurările date pentru cine gîndea realist și nu utopic. Dar lucrul acesta nu ne interesează acum. Esențial e că nimeni nu concepea un stat național rezemat pe injustiție și asuprire.

În perioada războiului Crimeii, cînd necesități tactice vor impune emigrației abandonarea limbajului extremist și a eforturilor de a propovădui solidaritatea revoluționară cu celelalte națiuni asuprite, legătura dintre național și social, în speță dintre Unire și democrație, e din nou subliniată cu insistență și avînd în vedere cerințele concrete ale momentului. În articolul introductiv la *Steaua Dunării* (1 octombrie 1855), Kogălniceanu declară solemn, cu marea-i autoritate: „*Unirea Principatelor este dar dorința vie și logică a marii majorității a românilor... Unirea Principatelor este singurul mod în stare de a consolida naționalitatea românilor, de a le da demnitate, putere și mijloace pentru a împlini misia lor pe pămîntul ce de cătră „Cel de sus” li s-a dat spre moștenire*”. „*Dar, odată cu Unirea, și încă înainte de a o înfăptui*” — arată Kogălniceanu — „*trebuie să ne folosim de liniștea de față spre a ne pregăti pentru a asemana prin chipuri legale instituțiile noastre cu instituțiile Europei civilizate, în familia*

*cărora voim a fi numărați*”. „Instituțiile” cu pricina sînt denumite în continuare: „*emanciparea și îndrituirea claselor muncitoare*”, „*desființarea sclaviei*”, modificarea sistemului fiscal, răspîndirea instrucției primare, etc. Se poate deci spune că pașoptismul a urmărit eliberarea națiunii o dată cu eliberarea maselor și organizarea democrației la scara țării întregi.

## coerență și pluralitate

Pașoptismul în genere (și pașoptismul revoluționar în special) constituie o mișcare social-culturală și politico-culturală remarcabilă prin coerența principiilor călăuzitoare. Totuși, în sînul său se manifestă directive felurite, uneori divergente, alteori de-a dreptul contradictorii, privind nu atît scopurile, cît mijloacele, nu atît strategia luptei cît tactica imediată.

De fapt, la jumătatea secolului trecut, toată lumea era încredințată că trebuie operate schimbări, dar fiecare voia să le realizeze în alt chip. „Lumiștii” se deosebeau de revoluționari prin susținerea căii legale, accentuarea atotputerniciei educației și tendințele de compromis cu ordinea feudală. Dar și între „revoluționari”, mulți moldoveni înclină spre reforme și un revoluționism căruia îi repugnă salturile bruște și violente în necunoscut. Așa, de exemplu, Kogălniceanu se declara adept al „ordinului prin progres”, voind o „revoluție de sus” și nu una de „jos”, iar în 1852 nega necesitatea unor „grabnice și zgomotoase schimbări” fiindcă „orice schimbare silnică, orice prefacere năprasnică nu pot să ne fie decît fatale”. „Cînd revoluțiile încep, civilizația încetează” — mai adăuga el, atît de categoric încît, chiar dacă i-am explicat poziția printr-o anumită conjunctură de politică exteroară (preocuparea de a dovedi marilor puteri că „românii nu sînt tulburători”) și de politică internă (dorința de a formula o largă platformă unionistă care să nu-i sperie



pe boieri) moderația atitudinii rămâne totuși evidentă și pare a răspunde unei directive statornice a pugetului.

În schimb, radicalii munteni aversează la mijloace de luptă extreme și folosesc un limbaj agitatoric și incendiar care nu e doar exercițiu retoric. La 1852, C. A. Rosetti clama profetic la Paris: „Voim o republică română și o s-o dobîndim îndată ce ne vom uni cu noi înșine și cu celelalte popoare revoluționare, mai ales acum cînd se va deschide lupta cea mare între tiranie și libertate, între privilegiați și popoare, între lumină și întuneric, între farisei și Isus“. Iar în mai 1851, tinerii din redacția „Junimii române“ (G. Crețeanu și D. Florescu) făceau teoria insurecției, cum o făcuse cîndva și Tudor Vladimirescu: „Căci, precum nimeni nu condamnă pe un om care, fiind atacat de țilhari, a rănit sau a omorît parte din ei spre a scăpa, asemenea o nație poate întrebuința toate mijloacele energice spre a-și scutura jugul“. Și, în dorința de a învinge aprehensiuni pe care le știa bine înrădăcinate, ei exclamă naiv: „O, bătrîni români, o, părinții noștri! Nu vă speriați cînd auziți vorbind de revoluție și revoluționari: revoluția este domnia dreptății, revoluționarii sînt aceia cari vor să aibe o patrie mare și independentă“. Chiar dacă am pune declarațiile acestea aprinse pe seama temperamentului (C. A. Rosetti), a mediilor mazzini-ene pe care le frecventau emigrații și, în genere, a exaltării pe care o favoriza exilul, ar fi totuși greu de contestat că avem de-a face cu o anumită concepție intransigentă asupra transformării sociale și nu numai cu salturi de umoare și deliruri verbale.

Divergențe între radicali și moderați pot fi urmărite și în alte probleme: pe chestia aliaților (cu popoarele sau cu guvernele); a atitudinii față de turci (jucînd cartea suzeranității și a integrității imperiului otoman — cum propunea I. Ghica sau luînd poziție contrară — cum părea a se orienta, după 1850,

N. Bălcescu); a reformelor (într-un sens mai democratic: republică, vot universal, etc. sau mai liberal: monarhie — eventual cu prinț străin, vot cenșitar, etc.).

Pe tărîm economic, adepții liberalismului clasic, în frunte cu Ion Ghica, înălțau în slăvi binefacerile unui regim de liberă concurență, în vreme ce oameni ca N. Bălcescu, I. Ionescu de la Brad și în special Dionisie Pop Marțian susțineau necesitatea exproprierii pentru rațiuni de utilitate publică și justificau intervenția regulatoare și limitativă a statului. La toate acestea se adaugă infiltrările de socialism utopic, de o însemnătate mai scăzută decît au presupus D. Popovici și Gr. Mladenatz, dar care nu trebuie subestimate: ele s-au cristalizat în inițiativa de falanster a lui Th. Diamant și în cîteva lucrări ale lui Heliade din perioada exilului.

Dacă prelungim ancheta și în alte domenii, descoperim același pluralism ideologic. Pe plan estetic, acordul e general în privința misiunii artistului, a rolului educativ și utilitar al literaturii și artei, a dezvoltării tuturor genurilor și speciilor (de la elegie și meditație la roman, de la comedie și drama istorică la eseu și critica literară), a autohtonizării inspirației (prin recurgerea la folclor, istorie și realitate cotidiană). Există, în schimb, mari ezitări între clasicism și romantism, sporite și din cauza impreciziei terminologiei și din cauza tendinței spre eclecticism, proprie unui stadiu incipient de cultură și lipsei de tradiție. În privința limbii, polemicele umplu cu zarva lor epoca. Ardelenii sînt cu toții latiniști (totuși, Florian Aron exceptează), manifestînd prin teoria lor intransigentă, de un raționalism fanatic, exasperarea unui popor asuprit, căruia i se contesta noblețea originii sale. Posedînd cunoștințe filologice serioase, putere de muncă și o încredere neștirbită în forța ordonatoare a spiritului, dar desconsiderînd cerințele momentului și realitatea fundamentală a limbii vii, ei apără etimologismul în ortografie și purismul în lexic. În fața lor, adepții *Daciei literare*

par puțin înarmați; dar ei își suplinesc lacunele de știință filologică printr-un realism solid și un bun gust inatacabil; persiflind cu vervă aspectele caricaturale ale latinismului și, mai ales, exemplificând prin propria practică literară cum sună o limbă corectă, elegantă și bogată, înprospătată rezonabil din tradiția populară, religioasă și cronicărească dar deschisă tuturor achizițiilor reclamate de cultura modernă, ei vor sfârși prin a-și impune superioritatea și a rămâne învingători. Nu însă fără dificultăți și neașteptate alternări de favoare și dizgrație în opinia publică, de la italianismul lui Heliade, combătut, dar încă în stare să aibă prozeiți după 1869 în poezia unui Depărățeanu și pînă la dicționarul lui I. C. Massim și A. T. Laurian (1871—1877), realizat sub egida Societății Academice Române. Oricum, presa vremii e plină de controverse și de ciocniri, opiniile învălmășindu-se și diversificându-se în așa măsură încît termenul de „Babel“, pe care-l folosește o dată Bălcescu spre a caracteriza situația, pare cu totul nimerit.

În ansamblu, privit de la o distanță convenabilă (nici prea de departe, ca totul să se confunde într-o unică imagine difuză), nici prea de aproape (ca să dispară grupările și să vedem numai „cazuri“), pașoptismul ni se înfățișează ca un teren de întîlnire a diverse concepții și puncte de vedere, mai mult decît ca o structură intelectuală pe deplin omogenă. El nu reprezintă o *ideologie*, în sensul strict al cuvîntului, ci o *îmbinare de ideologii*, care n-a dobîndit organicitatea unui sistem. De fapt, ar fi mai exact să spunem că n-a dobîndit încă un caracter sistematic, că n-a avut *timpul* să se elaboreze, că diverse împrejurări fortuite i-au interzis posibilitatea de a se închea și a-și făuri sinteza. Dar acest proces începuse și în problemele cele mai arzătoare, cele care se refereau la soarta națiunii (deci Unirea, independența, înlăturarea feudalismului, împrumutarea țaranilor, etc.) cîteva etape esențiale fuseseră străbătute. Pe plan politic se ajunsese

în adevăr la formularea unui program coerent, adaptat lucid realităților țării și imperativelor momentului istoric. În alte privințe, lucrurile erau mai puțin avansate; se degajaseră anumite puncte de coagulare a ideilor, fără a se parveni însă la o organizare structurală; în alți termeni, mai multe biserici serveau aceleiași credințe, uneori tolerindu-se dar cele mai adesea contestindu-se reciproc. În plus, se întîmpla și ca unii adepți să circule nestîngheriți printre doctrine contrarii, încercînd să le concilieze, fie și formal, fără a avea conștiința că pun logica în suferință sau că săvîrșesc moralmente un act nelegitim. Un exemplu tipic e Heliade, spirit receptiv și mobil, care experimentează fără să se sature, dovedind o uimitoare elasticitate conceptuală. Nu mai puțin instructiv e cazul lui C. A. Rosetti și I. Brătianu, republicani și revoluționari la 1853, deveniți, în mai puțin de 5 ani, monarhiști și ultra-liberali. E astfel grăitor că cel din urmă, republicîndu-și în *Românul* din 1857 articolul *Naționalitatea*, (de un net caracter democrat-revoluționar în versiunea inițială, din 1853), înlocuiește pretutindeni cuvîntul „revoluție“ prin acela de „reformă“, suprimă pasajele incendiare și, ca să calmeze definitiv orice aprehensiune, introduce și următoarea precizare: „Aceea ce zisei de o societate ce prin cristalizarea ei pune o stavilă progresului, nu se poate aplica societății Principatelor“.

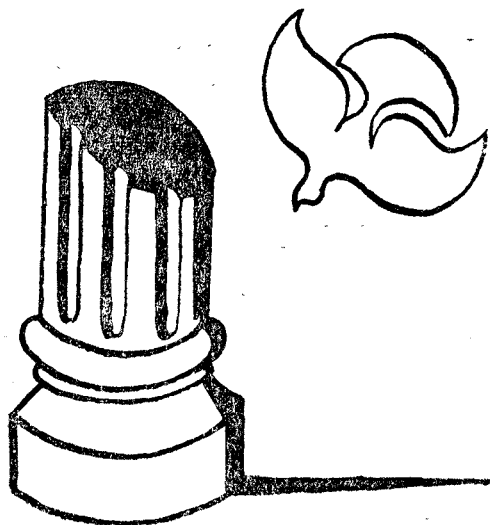
Care să fie cauzele acestei stări de indecizie a doctrinei și de fluiditate a opiniilor? Le vom enumera pe scurt. În primul rînd, lipsa de stringență a teoriei reflectă maturitatea insuficientă a relațiilor de clasă, prezența unei burghezii comerciale și cămătărești, cu o slabă conștiință de sine, care preferă complicitatea cu forțele vechiului regim luptei hotărîte pentru a-și impune supremația. Sînt apoi condițiile precare ale ambianței culturale: dificultatea documentării, existența efemeră a presei de idei (care ar fi putut mijloci armonizarea opiniilor convergente și delimitarea

netă de adversar), lipsa de profesionalizare a muncii intelectuale (deci imposibilitatea adincirii unor probleme și a încadrării lor sistematice) combinată cu risipirea în ineficiență diverse (ceea ce presupune diletantism și rămânere la suprafață). Tot atât de important e și faptul că pașoptiștii duc o existență zbuțuită, care nu le oferă răgazul unei munci de perspectivă, că la ei utilul primează asupra speculației, că în felul acesta preocupările de anvergură teoretică trec pe planul al doilea iar lucrările de propagandă le înlocuiesc pe cele de doctrină. Joacă un rol și un anumit indiferentism față de mijloace, propriu epocii, care valorifică, înainte de toate, factorul politic și socotea că înălțimea scopului scuză concesiile de parcurs iar obstinarea ideologică e un viciu și nu o virtute.

În ciuda acestor factori centrifugali și de eterogeneizare, e de remarcat că în momentele de tensiune, când miza nu mai e un detaliu sau altul de ordinul teoriei, ci însăși existența națională, în cazul revoluției de la 1848 și în perioada Unirii, deosebirea de vederi rămân în umbră, pașoptiștii găsindu-și unitatea cu un admirabil patriotism și o perfectă sudură în planul acțiunilor practice. Odată depășit momentul de impas, divergențele reapar în plină lumină, tinzând, prin personalizarea discuției și argumentele ad-hominem, să-i separe iremediabil pe foștii aliați

și să creeze adversități insurmontabile.

Reiese deci că în sinul pașoptismului acționează un principiu de coerență care exprimă de fapt reflexele adinci ale conștiinței naționale: diversele tendințe se regrupează în ceasul primejdiei și se despart, urmându-și propria traiectorie, după ce se restabilește calmul. Evident, există și factori de integrare care nu sînt de origine politică. Ei rezultă din însăși logica elaborării sistemului; căci orice serie coordonată de enunțuri își impune de la un moment dat propriile-i cerințe, cîștigînd o autonomie relativă și determinîndu-și într-un chip propriu legitățile interne. Din păcate, la 1848, efortul de construcție doctrinară a fost mereu paralizat de circumstanțe. Astfel, dialectica sistemului n-a putut reface decît în mod parțial dialectica istoriei, cu toate că paralelismul dintre teorie și realitate s-a manifestat atunci cu o vigoare deosebită. Dar și fără asta, trebuind să opteze în chip decisiv asupra drumului de urmat, pașoptiștii s-au orientat pe linia justă a necesităților obiective. Ei au dat un impuls hotărîtor procesului de trecere a Țărilor Române de la feudalism la capitalism, de la vasalitate la independență, de la obediențele culturale orientale la promovarea legăturilor active cu Europa, ei au cristalizat deplin ideea națională ca substanță nutritivă a culturii și termen corelativ al ideii de demarcație.



al. dușu

## mediul literar al generației de la '48

Ocupându-se de „poezia mărunță” apărută după 1840, George Călinescu remarcă faptul că „creșterea literaturii române se face cu atita repeziciune într-un timp îngust, încît scriitorii infățișînd felurite vîrste literare sînt contemporani după vîrsta umană. Poeții începîndu-și activitatea în primele decenii ale veacului, trăiesc și scriu către sfîrșitul lui încălcînd mai multe școli. Cu toate acestea tinerii de vîrsta lui Kogălniceanu, cînd n-au o operă masivă ca a lui V. Alecsandri, își au ca epocă de maturitate deceniul 1840—1850, punct culminant fiindu-le anul 1848. Tot ce ei scriu după aceea e epocă de apăsare sau îmbătrînit sau apăsător de înriurirea marilor autori din a doua jumătate a secolului. Așezarea cronologică rămîne deci în funcție de determinarea spiritului lor <sup>1)</sup>).

Regruparea scriitorilor pe curente și școli, în funcție de trăsăturile dominante ale operei lor, poate deci reface liniile mari ale peisajului literar de la mijlocul secolului trecut. Dar după ce a refăcut fresca, istoricul literar se simte obligat să-i dea viață, pentru a oferi celui care-l urmărește nu o simplă imagine statică, ci succesiunea de secvențe ce redau chipul unei epoci. Și aceasta cu atît mai mult cu cît o galerie de portrete sau o schemă generală a curentelor creiază, totuși, senzația că multe elemente au rămas pe dinafară. În jurul anului 1848 are loc în cultura română o importantă mutație în sfera valori-

1) În *Istoria literaturii române*, Buc., 1941, p. 233.

lor, care reflectă preschimbările din infrastructură. În rîndul creatorilor, ca și în grupul ce se amplifică permanent al cititorilor, se face resimțită o clară deplasare în structura socială, pe care evenimentele din preajma anului revoluționar o scot la iveală. În procesul de permanentă generare, din cadrul existenței unui popor, generația de la 1848 ocupă, de aceea, un loc de preemțiune; un grup de oameni, cu o formație asemănătoare și cu feluri oarecum puțin divergente, își propun să imprime un anumit caracter evoluției culturii române, pe care o leagă încă o dată de existența socială și politică. În jurul acestora apar scriitori care-i urmează; creația lor este strîns dependentă de imperati-vele momentului și un Dăscălescu, de pildă, nu mai are nimic de adăugat operei sale după trecerea anilor 1848 și 1859. Așa dar, scriitorii majori și poeții minori se regăsesc prinși în aceeași problematică și ei alcătuiesc laolaltă o generație care capătă o configurație, întrucît participă la un act istoric, întrucît pagina scrisă are caracterul unei înfăptuiri — respectiv este o parte dintr-o manifestare generală pe planul vieții spirituale.

În asemenea condiții, scriitorii care creiază între 1840—1850 ajung la un punct culminant în anul 1848. Acest an revoluționar în istoria poporului căruia îi aparțin constituie un moment de maximă concentrare; mare parte dintre ei rămîn definitiv legați de acest moment, alții, mai înzestrați continuă să fie în pas cu vremea. A reface structura mentală a grupului scriitorilor din acest rîstimp, pornind de la considerentul că anul revoluționar se impune în istoria culturii române ca o adevărată piatră de încercare, este incontestabil una dintre cele mai interesante investigații ce pot fi întreprinse. În fond, cercetarea poate porni de la constatarea că în cadrul acestui grup se distinge o pătură de scriitori „reprezentativi” — aceia care concentrează în opera lor aspirațiile și frămîntările epocii, fiind în același timp autorii unor inițiativă hotărîtoare

pe plan politic și cultural — și o pătură de scriitori care-i secondează, pe tonuri adeseori diferite, iar opera lor e deosebit de interesantă în vederea reconstituirii mentalității generale. Investigația poate fi continuată urmărindu-se interferența influențelor cu ceea ce ar putea fi considerat drept fondul autohton; idei, sentimente, forme literare pătrund prin intermediul educației primite în casă sau la școală, al lecturilor întreprinse — într-o vreme în care circulația cărții se intensifică, — al schimbului de idei. În acest fel, N. Iorga a schițat un curent indigen și un curent de import.<sup>2)</sup> Pătrunzînd mai departe în viața epocii, istoricul descoperă faptul că, în acest răstimp, curente care se întretaie și care, într-adevăr, sînt în același moment de vîrste literare felurite, contribuie la o rețopîre a genurilor literare, la o preluare a unor tradiții în domeniul poeziei și la respingerea altor forme de versificație, la o reconsiderare a funcției cuvîntului. Ce atestă acest fapt? Ponderea pe care o dobînd lește cuvîntul scris. În acest caz, deșigur că atenția este captată de *„latură materială“* a istoriei literaturii, care este „istoria producției cărții și a organizării generale a vieții literare... Istoria literară nu va putea să dea un răspuns satisfăcător și exhaustiv întrebării privind destinația și înfruirea socială a produselor literare, atîta timp cît nu va privi intenționat, dincolo de factorii sociali și economici, în propriul său domeniu, atîta timp cît nu va urmări drumul parcurs de creația literară pînă la capăt, pînă la preschimbarea ei sub „înfățișare de servitor“, bătînd la ușile oamenilor și îndeplinindu-și serviciul imens de a le lumina existența cotidiană. Pe cît de mult e necesară pentru desfășurarea oricărei discipline istorico-filologice o investigație temeinică a istoriei generale a societății, pe atît de puțin îl poate dispensa pe istoricul literar cunoașterea acestei conexiuni de cercetarea raporturilor

2) În *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Buc., 1929, p. 133 seq.

contextuale specifice literare... Istoria literară e datoare să descopere condițiile sale materiale în structura mediului literar și în formele dominante respective ale vieții literare“.<sup>3)</sup>

Intr-adevăr, producția cărții se transformă fundamental în această epocă și intelectualii intră în alte relații cu cititorii decît cele ale cărțurilor din secolul anterior. În veacul al XVIII-lea mișcarea ideilor și evoluția formelor literare nu apare în șirul de cărți tipărite decît într-o oarecare măsură; tradiția manuscrisă este aceea care poate dezvălui mai deplin viața culturală a epocii, prinsă, pe de altă parte, sub prestigiul încă necontestat al cuvîntului rostit. În cazul scriitorilor de la 1848 nu poate fi, desigur, constatată o deplasare categorică de pe aceste făgașuri: manuscrisele continuă să se perpetueze prin cîpii pînă după această dată și scriitorii de prim rang ca Mihail Kogălniceanu continuă să fie tot atît de importanți ca oratori, așa cum credem că am putut demonstra tot în paginile revistei de față. Dar opera scrisă capătă o importanță sporită, atît datorită faptului că scriitorii au acum la dispoziție tipografia particulare căroră să le încredințeze producția lor, cît și pentru că ei înțeleg să dialogheze în condiții cu totul noi cu „publicul“ lor. Se poate urmări chiar o schimbare de poziție în cazul creatorilor; în linii mari, este posibil de remarcat că umanistul s-a considerat o personalitate reprezentativă și Stolnicul Constantin Cantacuzino și-a asumat datoria să scrie și pentru motivul că nu se afla nimeni care să ia apărarea poporului său; mai tîrziu, cărturarul iluminist și-a fixat drept țel risipirea negurei de pe mințile compatrioților săi pentru ca poporul să-și poată ocupa locul cucerit în rîndul „națiunilor luminate“; acum, noul intelectual este „o voce“ a poporului, înfelege să revendice preschimbări politice și sociale

3) Werner Kraus, *Über den Anteil der Buchgeschichte an der literarischen Entfaltung der Aufklärung*, în vol. său *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, Rütten und Loening, 1963, p. 73—74.

pentru masa largă și mai ales să afirme eul său propriu, aspirațiile și cerințele la care-l îndreptătesc necontestata sa calitate de „cetățean al națiunii“. Scriitorul participă astfel la un fenomen în mișcare și trecerea de la condițiile evoluției lente, precaută și oarecum lineară, la un dinamism ce se desfășoară într-un ritm tot mai accelerat, schimbă funcția sa în societate și influențează propria lui creație. Nu Heliade este acela care a determinat evoluția literaturii moderne, lansind un irresponsabil îndemn de „scrieți, băieți, scrieți“, ci efervescența literară își află explicația în strinsa legătură ce se stabilește acum între actul creației și tipografie. Poate de aceea curentele variate, de vîrstă felurite, se întretaie în cultura română din deceniul al treilea al secolului al XIX-lea înainte și pînă tîrziu. Iluminismul, care difuzase, prin calendare și „pot-pourri“-uri, idei generoase în masele largi e depășit atunci cînd apar „Curierul românesc“ la București, „Albina românească“ la Iași și „Gazeta de Transilvania“ la Brașov; la aceste periodice contribuie, apoi, oameni care și-au făcut educația în școlile naționale și care urmăresc cu stăruință ca în limba română să fie vehiculate idei și sentimente care nu au putut fi cuprinse în tipărișurile ecleziastice și în retorică tradițională. Fenomenul trădează aspectele unei „Renașteri“, nu în sensul balcanic (de revenire la existență culturală, după o neagră perioadă de mutism impus și de fatală stagnare), deoarece țările române nu au trecut prin condițiile tragice de existență ale popoarelor din această zonă, ci în înțelesul primar, al afirmării individualității, al reconsiderării tradiției, al ponderei acordate tiparului; dar această „Renaștere“ se petrece într-o ambianță europeană impregnată de romantism. În scrierile ce se regăsesc în paginile periodicelor din preajma anului 1848, mișcarea de idei și preschimbările sensibilității iau, de aceea, proporții greu de captat pe fîgășe didactice. În consecință, nu o caracterizare pe curente și școli este aceea care poate surprinde fenomenul cu adevărat re-

voluționar în cultura română și deosebit de instructiv pe plan european, ci o reconstituire a viziunilor despre lume pe care scriitorii, priviți în ansamblu și apoi distinși în grupe (și nu numai „clasicii“ Bălcescu, Kogălniceanu sau Heliade), le trădează în contribuțiile lor; se impune mai ales cerința unei reconstituiri a raportului dintre condiția socială a scriitorului și opera literară. Ca și în cazul trecerii de la „vechiul regim“ francez la noua rînduială, tot astfel în cazul culturii române din cele două decenii care precedă anul revoluționar, fenomenele nu capătă o explicație plenară decît pe planul „realității cotidiene, unde se reînnoiesc și se îmbogățesc raporturile dialectice dintre condițiile sociale și argumentele ideologice, unde cea mai mare pondere o au viziunile despre lume care contribuie la separarea, distingerea și opoziția grupurilor. Este mare tentația de a acorda primatul acestor confruntări ideologice care au aruncat pe oameni unii împotriva altora, adeseori, provocînd disensiuni durabile... Dar pe planul conștiinței de sine, mentalitățile proprii fiecărui grup trebuie luate în considerare în aceeași măsură ca și operele animatorilor care au exprimat direct sau ale artiștilor care au transpus după propriul lor geniu problemele care le-au fost puse“<sup>4</sup>).

Or, în linia mari, analiza producției literare din cele două decenii care preced anul 1848 semnaleză mai puțin o confruntare dintre curentul indigen și curentul de import, cit o separare dintre viziunea „pașoptiștilor“, hotărîți să desființeze obstacolele feudale ce divizau poporul român pe întreg teritoriul patriei și în interiorul societății, și viziunea grupărilor mărunte, a cercurilor doritoare să îmbunătățească propria condiție socială. O investigație exhaustivă a producției scrise din această perioadă credem că ar putea contura cu precizie orizontul acestor mici grupări diferite, uneori divergente, dar care laolaltă conțineau germeii literaturii autentice

4) Robert Mandrou, *La France au XVII-e et XVIII-e siècles*, Paris, PUF, 1967, p. 308-309.

„burgheze“ — subordonată unei viziuni despre lume pe care abatele Prévost a înfățișat-o a fi „ordonată de dezordine“, iar Balzac o reflecta în „Les illusions perdues“ ca o epopee tragi-comică a înglobării spiritului în capitalism<sup>5)</sup>. Nu numai importul masiv de literatură străină facilă, pe care-l combătea Kogălniceanu, dar și atitudinea morală intransigentă, fucă a unui conservatism pur care nu cedează pasul decât în fața ofertei de a sluji un nou stăpîn, sau versuri destinate erotice, marchează un asemenea traseu. Într-o asemenea perspectivă scriitorii minori pașoptiști completează util datele ce sînt necesare reconstrucției globale a viziunii despre lume a generației revoluționare, iar ceilalți scriitori mărunți indică pozițiile pe care această generație a trebuit să le înfrunte. Dacă această reconstituire nu este ușoară, deoarece poezia sau proza provenită din cercurile „burgheze“ este destul de firavă, faptul în sine evidențiază efortul făcut de generația înnoitoare de a imprima un ritm dinamic și progresist culturii române. Cu alte cuvinte, în cea mai mare parte, operele apărute în presă și sub formă de cărți aparțin intelectualilor care au participat la înfăptuirea revoluțiilor din cele trei provincii române și, ca atare, pe plan cultural oboseala forțelor reacționare este evidentă. Nu mai puțin pot fi surprinse în creațiile scriitorilor pașoptiști alunecări de pe pozițiile revoluționare.

Analiza raporturilor contextuale specifice literare cu scopul de a reconstitui mentalitatea diverselor grupuri de scriitori pune în lumină atât trăsăturile deosebit de interesante ale vieții literare din acest răstimp important al istoriei noastre, cît și locul pe care generația pașoptistă îl ocupă în literatura română.

Aspectul nou pe care-l îmbracă acum dialogul scriitor-cititor poate fi dedus nu numai din apelul frecvent la susținerea bănească a tipăririi unor cărți, din satira aspră împotri-

va unui dezinteres față de lectură, dar și din bogăția de manuscrise ce invadează tipografiile și redacțiile literare. Se discută, apoi, întens, pe tema rolului pe care-l are lectura în viața umană: e combătut gustul facil sau citirea la întîmplare, se propune înființarea unor colecții ieftine și se insistă pe lectura făcută în public, menținîndu-se, deci, acea instituție tradițională care a fost „șezătoarea“ și care a asigurat îndelunga vitalitate a cărților populare. Nu se poate deduce că asemenea apeluri pornesc dintr-o concepție iluministă (așa cum nu orice îndemn de a dobindi „luminile“ cu ajutorul școlii a fost iluminist, deoarece, altfel, ar însemna că accentul pus azi pe învățămînt e tot iluminist!); este vorba de acea sporire a rolului cărții față de o îndelungată tradiție orală, care e specifică Renașterii. Perioadele sînt, apoi, suprimate frecvent de autorități și ele reapar cu stăruință pentru a difuza ideile mobilizatoare, ca și fragmente din capodoperele literaturii universale care, prea mult timp, se afirmă, au rămas necunoscute publicului român; estè o „recuperare romantică“ ce introduce în circuitul român alături de Byron și Lamartine, pe Dante, Milton sau Cervantes.

Reviste și cotidiene, al căror rol în transformarea gustului literar și a mentalității cititorilor a fost incontestabil mai mare decît al cărților, au difuzat versurile lui Bolintineanu și Bolliac, lirica lui Alexandri și Grigore Alexandrescu, satirele lui Sion, fabulele lui Donici; diversificarea genurilor se petrece într-un ritm rapid și „Romania“ consemna în 1838 că „în acești 40 de ani din urmă, românii din Țara Românească, Moldova, Transilvania și Banat au scris mai mult decît în 400 de ani trecuți“. În „Curierul românesc“ din 1830, Heliade făcuse un laudă românilor din toate provinciile să-i trimită articole de critică, iar în „Albina românească“ din 1839 se propunea tinerilor literați să traducă „Oda lui Lamartine către o tînără moldoveancă“, dovadă că presa capta operele create acum, dar și intervenea ea însăși în mișcarea literară, propunînd teme sau deschizînd noi ca-

5) Vd. Studiile din volumul lui Erich Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit* Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1966. în special: *Über die Möglichkeiten historisch-soziologischer Interpretation.*

pîtle de creație literară. Se fac, în același timp, planuri ample și He-liade întrevede o „bibliotecă univ-ersală” realizată în limba română, în vreme ce „Asociația pentru înainta-rea literaturii”, printr-un apel din 1845 semnat de C. Filipescu, Șt. Go-lescu și I. Voinescu, cere să i se trimită spre tipărire manuscrise din domeniul științelor fizico-matemati-ce, moralei și politicii, „ramului curat al literaturii: gramatică, filo-sofie, poezie și alte compuneri de imaginație”. În 1846, Bolliac publică un cald apel pentru poezia socială în „Foaia pentru minte”.

De altfel, animatorii mișcării cul-turale sînt nu numai strîns legați, corespondînd între ei sau reprodu-cînd articolele apreciate ca deosebit de interesante dintr-un periodic în-tr-altul, dar și subsumează întreaga activitate literară marilor idealuri sociale și politice. Un marcat spirit patriotic susține creațiile reprezen-tative și expunerile de principii din acest răstimp și progresul conștiinței naționale este elementul cel mai ca-racteristic din viața literară din preajma anului 1848. Apare cu evi-dență faptul că hotarele dintre cele trei provincii nu mai sînt luate în seamă atunci cînd se ia în conside-rare mișcarea culturală românească, și aspectul poate cel mai semnifica-tiv al spiritului ce anima această ge-neerație este caracterul campaniei de propa-gandă desfășurat în străinătate după înfrîngerea revoluției și în ve-derea realizării unirii Principatelor. În timp ce umaniștii făcuseră cunos-cute savanților străini datele referi-toare la istoria poporului român, iar iluminiștii transilvăneni purtaseră o vie polemică științifică cu cei care încercaseră să nege drepturile poli-tice ale românilor, intelectualii de la 1848 au inaugurat o nouă fază în acest domeniu prin documentatele lor opere, ca și prin atragerea speci-alistilor străini în favoarea cauzei fărîlilor românești. Delegați trimiși în Italia, Franța sau Anglia expun pro-blema românească și găsesc sprijin pe lîngă o serie întregă de remar-cabili istorici și literați străini care publică lucrări despre țara noastră<sup>6)</sup>; în anii imediat următori apar impor-tante antologii literare în franceză

și engleză, care atrag atenția oame-nilor de cultură europeni asupra te-zaurului nostru poetic. Dacă presa a încurajat masiv înflorirea producției originale, cu scopul de a constitui cît mai repede o beletristică română, ca și transpunerea capodoperelor din literatura universală, în vederea unei recuperări culturale, această sincro-nizare se dovedește a fi avut o du-blă față, într-o măsură egală urmă-rindu-se și o integrare a creației li-terare române în circuitul european.

În faza de eferescență literară pe care o parcurge viața culturală ro-mână în jurul anului 1848, generația intelectualilor revoluționari a avut un rol hotărîtor atît sub raportul direct, al creației, cît și sub acela al inițiativei și al încurajării progre-sului mișcării culturale. Inteneîn-du-se pe creația artistică a secolelor anterioare, pașoptiștii au imprimat evoluției literaturii române ritmurile vieții contemporane de pe continent. Cu hotărîrea de a risipi nu numai „negura neștiinței”, împotriva căreia se ridicase generația de cărturari iluminiști, dar și negura unor rin-duieli sociale și a unor convenții po-litice anacronice, ei au dat un impuls hotărîtor literelor. Ponderea acordată creației folclorice în întreaga lor ac-țiune culturală a menținut mișcarea literară română, în acest moment de răscurce, pe făgașul specificului na-țional și realizările lor apar atît ca elemente noi într-o viață spirituală cu un predominant caracter de con-tinuitate, precum și ca permanențe ale culturii române. În această pri-vință, deci, contribuțiile scriitorilor minori se realizează la opera marilor promotori care au fost Kogălniceanu, Bălcescu sau Bariț. Implinită în 1859 și în reformele pe care Alexandru Ioan Cuza le-a înfăptuit, mișcarea culturală pașoptistă a înscris în via-ța culturală a poporului român unul dintre cele mai importante momente, memorabil prin larga sa deschidere spre forțele de creație populare, ca și prin vigouroasa aspirație spre în-mănuncherea tuturor eforturilor de pe întregul teritoriu al patriei.

6) Vd. în special, capitolul La propa-gande roumaine par les émigrés din sin-teza lui N. Iorga, *Histoire des Rou-mains*, Buc., 1944, vol. IX. p. 239—236.



## ion vinea : „paradisul suspinelor“

Poemul în proză care este „Paradisul suspinelor“ din volumul cu acelaș nume (Ed. „Cultura națională“, 1930), reprezintă capodopera prozei lirice a lui Vinea. Este o proză poetică în primul rînd, pentru că folosește mijloacele expresiei poetice cu remarcabile rezultate artistice, cît și pentru că, propriu-zis, nu se pot sezisa structuri narative (acțiune, personaje autonome putînd concura realitatea, intrigă, etc.). În privința personajelor, acestora li se poate atribui o valoare simbolică, fiecare cu anumite rezerve reprezentînd una din ipostazele erosului, dar a unui eros umplut cu un conținut freudian. Insuși principiul generator al creării acestui poem în proză este unul de natură poetică, el devenind în planul finalității o intenție artistică pe care doar poetul o mărturisește ca proprie : aceea de a conduce „narația“ după intensitatea emoției cauzată de amintire sau de trăirea prezentă.

Despre „Paradisul suspinelor“ s-a scris puțin, o analiză propriu-zisă închinîndu-i doar Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* cap. „Fanteziștii“ și Perpessicius în „Mențiuni critice“ vol. III („Fundamenta

pentru literatură și artă“ 1936, București). George Călinescu a expeditat cu destulă dezinvoltură atît proza cît și poezia lui Vinea, cum rezultă din capitolul închinat lui în „Istoria literaturii române“ : „Ion Vinea se bucură de aureola poezilor care nu publică, întreținînd în juru-le un aer misterios. După Paul Valéry și Arghezi, mai sînt la noi lirici care afectează o rodnică așteptare. Ion Vinea a publicat totuși un volum de proză, cu aspect supra-realist și foarte dificil la lectură, „Paradisul suspinelor“ (pag. 811).

Tudor Vianu a surprins cîteva aspecte esențiale ale structurii intelectual-artistice a scriitorului. În privința funcționalității imaginii se subliniază tocmai precisul ei rost artistic : „Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de culori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adîncă a sentimentului... („Arta prozatorilor români“, E.P.L. 1966, vol. II, pag. 220).

Acceptînd această afirmație, căci într-adevăr imaginile reprezentative. sinesteziiile simple și duble de mare frumusețe întîlnite în „Paradisul suspinelor“ dovedesc funcționalitatea traducerii vieții adînci a sentimentului, urmează necesar un semn de întrebare cu privire la punerea sub semnul suprarealismului a volumului respectiv. Prin dicté-ul automat, devenit principală metodă de creație, suprarealismul nu se mai interesează de coerență și logică, ci se declară expres împotriva lor, repudiîndu-le.

Desigur, Vinea a preluat de la suprarealiști ceea ce ei însiși au luat de la Freud : mijloacele de

investigație a adincimilor sufletești — dar el face aceasta tocmai pentru a le comunica, și se poate afirma că a reușit mai totdeauna, desigur păstrînd rezerva receptivității cititorului, care însă aci nu este esențială. S-a învecinat cu suprarrealității în comunitate de motive și metode, dar nu și în finalitatea analitică și faptul este esențial, căci Vinea a rămas departe de incoerența dicté-ului automat.

Mijloacele trebuiau adecvate, căci scriitorul și-a propus aci o sarcină dificilă, aceea a notării vieții sufletești a lui Darie, un om suferind de stări acute de disoluție a eu-lui, deci un alienat (Breton jubila de bucurie, la gîndul că nebunia constituie unul din punctele înalte de suprarrealitate, de libertate, deci un punct reunind toate dezideratele anarhiei suprarrealiste).

La o primă vedere, deci, „Paradisul suspinelor“ poate părea suprarrealist. Privirea mai atentă va surprinde disocierea intențiilor. Din ceea ce Perpeșcius scrie despre „Paradisul suspinelor“, rezultă, ca fapt obiectiv, că el a descifrat prin intuiții și judecăți nu numai atmosfera, dar și ideile, desigur topite în masa materialității. „Și dl. Vinea a găsit acest instrument de expresie. Poetul din d-sa a asistat neînterupt. El a purificat toate aceste suspine carnale, el le-a beatificat, el le-a sanctificat. Pictură de atmosferă și poemă a psihologiei carnale, „Paradisul suspinelor“ nu încetează o clipă de a fi gamă de suferințe umane proiectate pe un portativ de răsfrîngeri cerești“ („Mențiuni critice“, vol. III, pag. 338).

Cît de mult este beatificată viața cărnii, stă însă sub semnul întrebă-

rii, dar definirea atmosferei cărții este exactă.

Iată, așa dar, ce fapte cuprinde „Paradisul suspinelor“: Darie s-a reîntors în casa bunicilor săi, unde dintre toate ființele de care a fost legat afectiv nu mai trăiește decît bătrînul motan Mitea. Acolo, în casa cu camere semiobscuri, cu tablouri, covoare și mobile prăfuite, în tonalități de negru și roșu închis, Darie a venit să-și retrăiască viața în amintire, și amestecul acesta de amintire și de viață sufletească acut-morbidă a hipersensibilului Darie, în care adesea contururile dintre imaginație și realitate se estompează, dau cărții o tensiune dureroasă, o încărcare bolnavă a atmosferei, o morbiditate voluptoasă. Trezirile lui Darie sînt stranii și parcă inverse celor normale:

*„Deșteptările acelea nu mi le-am talmăcit nici azi, pentru că nici somnul nu era dintre cele obișnuite. Trezirea normală e ca o revenire la viață, ca o înălțare în lumină. Cealaltă, dîmpotrivă, era un pas brusc în adînc, o toamnă de diademă ce se scutură, o tulburare a unei limpezimi întînsă ca o panglică prin min-te“ (pag. 11).*

Trezirea normală este o înțetare a inhibiției unor straturi superioare ale cortexului, ca urmare a unor reluări a căilor aferente senzoriale, dar și a unor alte cauze. Acest pas brusc în adînc al trezirii pare să dovedească o reluare accelerată a activității conștiente, putînd avea la rîndu-i numeroase cauze, țînînd de fiziologia creierului, și care sînt specifice lui Darie. Mai interesant este fenomenul obișnuinței lui, pe care din nou îl descrie Darie, și pe care îl înțelegem ca fiind o prevestire a morții: „Asemenea lunatecilor, oa-

menii din portret urmăreau un viș neliniștit care le sorbea cugetarea ca pe un șipot. Zadarnic căutam să mă interpun. Nu mă vedeau. Un sentiment de singurătate mă copleși. Atunci, sosea ca o închegare de tonuri similare pășind prin deslinarea realităților, cu priviri de bufniță sfințită, Mitea cotoiul, plâpînd ca o pasăre, și-mi începea pe genunchi torsul orelor negre. Mitea, ultimul martor al vremurilor, călăuză de cătifea, cheia subtilă a trecutului de nocturne. Prezența lui întrerupea primejdoasa plăcere a risipirii de conștiință“ (pag. 17).

Mitea motanul, singur supraviețuitor al trecutului, este obiectul unic ce poate coagula conștiința, căci el înseamnă concentrarea memoriei asupra trecutului cu tot cortegiul de afectivitate care, reamintită acum, îi aduce o plâpîndă capacitate de concentrare a energiei spirituale pe cale de a se volatiliza.

De fapt, procesul este bivalent, căci dacă Darie se întoarce asupra trecutului, aceasta este implicit o cheltuire a energiei spirituale și dată fiind boala (disoluția eului), aceasta se risipește și se coagulează succesiv în funcție de prezența lui Mitea, prezență senzorială, vie :

„Ca cioburile unui ulcior vrăjit, simțirea se realcătuia în jurul conștiinței unice, după vachea arhitectonică a insului pe care mi-l cunoșteam. Mitea era făcătorul de mînuni în ciuda oaspeților străniți din pereți. Mă deosebea, prin simpla lui privire de toate cele înconjurătoare de el însuși, de clipele în cataracte“ (pag. 17)

Sentimentul, în rolul lui dublu de generator al personalității, dar și de factor al disoluției ei atunci cînd se ajunge la formele lui paroxistice.

este de asemenea analizat de hiperlucidul și totuși bolnavul Darie. „De bună seamă sînt prea singur, îmi zisei, și acest sunet sună a pustiu — nimeni nu mă mai tubește și de aceea nu mă regăsesc“ (pag. 18). De altfel, neputința aceasta a autodefinirii lucide în sensul neputinței diferențierii Eu-lui de non-eu, fenomenul proiecției eu-lui și al substituirii lui realității, punct maxim al subiectivității, este caracteristica prin care se definesc toți eroii prozei lui Vinea, cu rare excepții, începînd cu personajele din prozele volumului „Flori de lampă“, cu Darie însuși, cu personajul din „Luntre și punte“ și cu cel din „Cu inima-n cap“ (reunite și ele în volumul „Paradisul suspinelor“) și culminînd cu Lucu Sillion din „Lunateciii“.

Ca formă de disimulare și de obiectivare — atît cît disimularea înseamnă și obiectivare — de formulă lirică deci, scriitorul pretextează că Darie a lăsat un jurnal pe care el nu face decît să-l transcrie, alternările de la persoana I, la a III-a a celui ce narează fiind implicite formulei acesteia liric-disimulată.

Scriitorul mărturisește într-un loc, după ce Darie începuse recitirea scrisorilor că „Sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decît de ordinea cronologică și decît de logica expunerii“ (pag. 23).

Deci, din recitirea scrisorilor din trecut, se va reconstitui treptat viața familiei lui Darie, dar și din notarea de către acesta a impresiilor mai ales afective, ale gîndurilor și descoperirilor lui în Univers, atît cît vîrsta primelor impulsuri erotice îi îngăduia să o facă. Are loc o permanentă suprapunere de planuri în-

tre constatările puberului Darie și ale celui matur, o interferență deci a trecutului cu viitorul, urmînd într-adevăr numai acuitatea lor senzorial-afectivă. Aceasta ca intenție artistică, fiindcă arta lucidă a scriitorului a condus cu exactitate dozarea efectelor, realizînd admirabil intenția artistică.

Din scrisori și din notațiile lui Darie rezultă că în casa în care el trăia cu părinții săi, Axel, profesor de franceză pensionat în urma unei boli, și Mara, mama lui, a apărut deodată tînăra întruchipare a erotismului feminin care primește numele de Lia. Aceasta devine obiectul aspirațiilor difuze și fără scopuri precise, dar de natură erotică, ale naivului Darie, și totodată și a celor mult mai precise ale tatălui său, bolnavul de gută Axel, brusc revitalizat de Eros, ca și a celuiilalt chiriaș al părinților săi, profesor și el. În atmosfera viciată de suspiciuni și de dorință, de încordări ilicite pentru posesia femeii, Darie are primele revelații dureroase ale cruzimii neiertătoare a instinctului speciei: Nu guvernează aici nici o etică, și Axel își înlătură concurentul cunoscut, în persoana celuiilalt profesor, dînd pe față matrapazlicul acestuia de a se fi dat drept autor al unei cărți obscure apărută în Franța și compromițîndu-l astfel în ochii Liei.

• **Înlătură** totdeodată și pe concurentul necunoscut, care este propriul său fiu, și care de fapt se va dovedi mult mai tenace din însăși naivitatea lui. Darie se bucură de favoarea de a primi mîngîierile numai pe jumătate maternelne ale Liei, căci dormind în aceeași cameră, petreceau ceasuri matinale răsfrîndu-se numai pe jumătate cu nevinovăție. Urmările pentru Darie vor fi dureroase, și el

va păstra în plasma fragedă a memoriei sale suferința de a i se fi respins brutal mîngîierile senzual-inconștiente, cînd după ce va fi intrat în posesia lui Axel, Lia le intuiește feminin ca ilicite. Dar puritatea aceasta a instinctului se va dovedi iluzorie, căci Lia rămîne totuși sufletește și lui Darie, așa cum la sfîrșit va rezulta din corespondența dintre ea și Mara. Soția lui Axel, Mara, mama lui Darie, va descoperi adulterul în momentul în care Lia își poartă în mod vizibil rodul iubirii ei neîngăduite. Copilul născut moare, și urmează un nou șir de minciuni ce duc la o temporară împăcare între Axel și Mara, aceasta avînd probabil remușcări.

Se presupune că apoi prietenia dintre Mara și Lia are în subconștientul celor două femei justificare în dorința de a stăpîni un acelaș bărbat. Împăcarea este însă de scurtă durată. Încercînd să se smulgă, Axel nu reușește, patima pentru Lia învinge. Scriitorul anulează personajelor sale orice demnitate umană, acestea apărînd ca jucării oarbe la dispoziția instinctelor. Efic nu este nimic de aprobat aci, atmosfera de suferință a acestor păpuși mînuite de instinct este însă magistral surprînsă de scriitor. În ultima fază a vieții, Lia, pe ultima treaptă a decăderii și bolii, este adăpostită de Mara într-o cameră de serviciu a pensionului din București unde se mutase după ruptura definitivă cu Axel. Mara este singura pe care Lia în semiconștiența ei o acceptă. Aci primește pe toți cei care îi rivnesc trupul. Darie, care rememorează, o învăluie în vis și sentiment transfigurînd-o :

„Mă gîndesc la tragicul avînt cu care forțase realitatea : cum transfi-

gura pe fiecare cu o nestrămutată încăpăținare, în cel așteptat; cum împăca o mulțime de realități înjosoitoare, cu poezia tristă a vieții ei lăuntrice; cum plăsmuia o fericire dincolo de orice atingere, din materialul întâmplător al omenirii, din gesturile ei cele mai de rînd“ (pag. 78). Și boala Liei este unul din fenomenele psihice predilect studiate de Vinea, cel al erupției afective a subiectivității care covârșește realitatea, beatificînd-o într-adevăr, dar ca beatificare a unui obiect degradant și cheltuială de energii care ar fi meritat o cu totul altă destinație.

Termenul final al vieții destrămate a Liei este poliția de moravuri și ospiciul alienaților. Din acest moment al bolii Liei, folosind tehnica interferării prezentului cu trecutul, a rememorării ce reconstituie un proces dezvăluindu-i cauzele în trecut, Dasie recitește scrisorile pe care Lia le adresa Marei după ce Axel învins de patimă se hotărîse să-și închine viața ce-i mai rămăsese, iubirii pentru Lia. Din ele rezultă că Axel acceptase o slujbă convenabilă de administrator al unei moșii și cumpărase o casă într-un sat necunoscut pînă atunci în Dobrogea, unde s-a retras numai cu Lia. Aci, trăind numai pentru extazele cărnii, pasiunea lui ia forme monstruos egoiste. Pe marginea demenței, Lia este maltratată, iar cînd Axel sfîrșit de bătrînețe și nemaiavînd resurse virile, asistă neputincios la chinul unei femei coborîtă de el însuși numai la viața simțurilor, îi aduce singur bărbați nenumărați, marinari opriți în escale efemere, asistînd pe treapta ultimă a degradării, la scene erotice, cu voluptatea vițioasă a unei proxenete. Înainte de aceasta, după cum se pare că sugerează Lia în una

din scrisori, ea se dăruise și lui Darie și într-un moment de supremă luciditate și conștiință a greșelii, mărturisește Marei că a fost tot timpul în incertitudine dacă l-a iubit pe fiu sau pe tată. Aci freudismul devine explicit dar într-o formă răsturnată: Axel însuși bănuie ambiguitatea sentimentelor Liei și aceasta este cauza maltratării ei în faza morbidă și ultimă a nebuniei lui erotice. Oamenii aceștia sînt toți victime neputincioase ale libidoului, declinînd în boală și descompunere

Darie însuși, întors în casa părinților săi este victima unui sentiment neîmplinit, devastat de contradictoriul sentimentului filial și al geloziei acerbe împotriva rivalilor reușiți în unul și acelaș om, Axel, care este tatăl său. Notă esențială a declinului, a decadenței, fiecare personaj este o reunire, nu și o sinteză de contrarii violente fără posibilitatea reconcilierii lor, căci lipsește finalitatea și cauza care să determine posibilitatea armoniei.

Eroii din „Paradisul suspinelor“ sînt urmăriți, ca de o fatalitate de patima cărnii, iar suferința lor este numai suferința satisfacției carnale sau a absenței ei. Ca într-un ocean mocirlos, nici un punct de lumină nu brăzdează densitatea de mîl sulfuros a instinctului atotstăpînitor. Ei înșiși au conștiința atroce, sălbatică a acestui destin, dar nu sînt dotați cu nici un dram de capacitate de reacție a resortului gelatinos al voinței lor. Ei înșiși, Darie, Axel și Lia au conștiința fatalității în care se abandonează cu disperare și frenezie. Mai mult, în această fatalitate implacabil dominatoare a instinctului stă freudismul prozei lui Vinea în general, și nu în respectarea riguroasă a cutărui sau cutărui determinism cu ră-

dăcina neapărat în sexualitate a anumitor realități psihologice. Freudismul este pentru Vinea un punct de plecare și în orice caz o componentă intrată esențial în atmosfera sufletească a eroilor săi, dar nu reprezintă litera de evanghelie de la care scriitorul să nu se abată. Nu numai că ideile freudiene nu sînt preluate ad-litteram, dar procesul de creație artistică amalgamează ideea în alte structuri decît cele din care ea a fost desprinsă, integrînd-o unei realități ce trimite altă lumină asupra ei: aceea a vieții sufletești a eroilor ce trăiesc ideea respectivă, adică o transpun comportamental, fie că eroii sînt conștienți de aceasta fie că nu sînt. Axel, Lia și Darie trăiesc ideea fatalității instinctului, fără însă a gîndi asupra ei și avînd-o numai difuz în conștiință, cum rezultă din una din scrisorile pe care Lia le trimite Marei:

*„Tot ceea ce mi se întîmplă, îmi spun, e drept și bine meritat. Și cît pot răbda nu mi s-a dat încă. Partea mea este cea mai rea, și pînă să o capăt, celelalte sînt cruțări și favoruri. E un sentiment care mă urmărește din fundul copilăriei unde îi stă și izvorul“* (pag. 108).

Prin identificarea cu universul lor, eroii conving, iluzia artistică este perfectă, scriitorul emană din orice cuvînt scris impresia acută a fatalității morbide a sexualității, a suferinței neputincioase, dar și a abandonului vinovat în brațele înșelătoare ale acesteia. Alcovul mirosind fetid și scos la iveală cu prea multă insistență, repugnă. E admirabilă însă capacitatea autorului de a surprinde magia efemeră a stărilor sufletești, a acelei imponderabile fluctuații, străluciri și întunecări de alabastru brăzdat o clipă de filoane mai

întunecoase, acel joc muzical de topiri și înfloriri ale începutului de sentiment. Iată o frază de o muzică incomparabilă:

*„Caut o stea ochilor, un clopot visului. Fiece stradă e o piatră de mormînt, fiece pas o adîncire în moarte. Pînă cînd aceleași temeri vor întrista sufletele? reazămă-ți fruntea pe mîinile efemere ale iubitelor“* (pag. 113).

Muzica nu rezidă în ritmul evident al frazei și mai ales evident necăutat. Este vorba de capacitatea de a surprinde permanența mistuirii lăuntrice, a coexistenței perisabilității și împotrivirii prin iubire, evocînd toată gama de sentimente ce decurg de aci: teama de moarte, cu tonalități infim îndulcite de consolarea iubirii și avînd ca rezultat starea aceea înaltă a înseninării dureroase prin efemeritate. Capacitatea muzicală a poeziei stă tocmai în puțința aceasta a deschiderii spre mai adînc, a dezvăluirii vieții contradictorii a sentimentului, cu nuanțele lui ce înclină spre alb sau negru în răs-timp de o clipă, cu sugerarea acestor stări rezultante contradictorii, consecință a două principii fundamentale ce își găsesc modul de conciliere în tocmai aceste nuanțe. Prin atare deschidere de orizont spre esență, spre principiu, poezia și muzica relevă deopotrivă structura ascunsă a cosmosului. Analiza de mai sus nu este gratuită, ea surprinde prin puterea de sugestie a frazei, adică tocmai capacitatea de deschidere spre mai adînc în cît mai puține cuvinte. Fraza ce încheie proza este definitorie pentru structura sufletească a personajelor și se înțelege și a creatorului lor; structură dureros duală și născătoare de muzică.

## „interval“ de al. ivasiuc „duminica mușilor“ de constantin țoiu

Doi oameni, un bărbat și o femeie, se reintilnesc după ce relațiile dintre ei suferiseră o întrerupere de zece ani. El e lector la o catedră de istorie, ea a reapărut, ca studentă întârziată, la seminarile lui. Cu zece ani în urmă fuseseră colegi și chiar prieteni, dar s-a întâmplat ceva care le-a despărțit drumurile și a creat acest interval din existența lor. La ședința de excludere pe nedrept a Olgăi din facultate, Ilie Kindriș luase și el cuvântul, nu s-o apere cum ea s-ar fi așteptat, ci ea să arate calm, metodic, convingător, că în lungile lor discuții contradictorii, dar amicale, n-a avut alt scop decît a o sili să-și dezvăluie concepțiile dușmănoase. Revăzîndu-se după zece ani, amîndoi evită să vorbească despre aceasta. Între ei stăruie însă, cum e firesc, nevoia unei explicații. Olga acceptă să facă împreună cu Kindriș o excursie în munți, așa cum obișnuiau altădată pe același itinerar. Prin monologurile lor interioare și istoriile aluzive pe care și le spun asistăm la tentativa ratată a așteptatei explicații. Acesta e romanul cu o epică subînțeleasă și reconstituibilă fragmentar, desfășurat aproape exclusiv în conștiințele protagoniștilor, împins către un analizism deliberat, îndrăzneț și sfredelitor.

Dacă, recunoscînd calitățile prozelui Al. Ivasiuc, puterea intelectuală speculativă, capabilă a dramatiza

viața lăuntrică, fluenta și finețea expresivă stilistică, îmi exprimam anumite rezerve față de acuitatea problematică reală a primei sale cărți „Vestibul“, acum constat, cu plăcere, valorificarea însușirilor autorului într-o operă solidă, matur și curajos gândită, interesantă, scoasă dintr-o experiență contemporană autentică și pe care numai critica mercenară, „la persoană“ poate persista a o contesta.

Dincolo de epica zgîrcită și liniară, romanul aduce o pasionantă confruntare a unor mentalități cu implicații morale grave. Practic, „intervalul“ înseamnă o întregă experiență omească. Ea vine a fi supusă unui examen critic lucid și prin aceasta fatal dureros în romanul lui Al. Ivasiuc. Personajele cărții sînt pentru Olga principii de viață, formule existențiale în raport cu care ea se caută pe sine și încearcă a descoperi cum merită să trăiești. În juru-i a întîlnit cîteva modele: Întîi pe mama ei, femeia egoistă, planturoasă și atrăgătoare care se mulțumește să fie numai o carne dornică să obțină supunere. A văzut-o mereu ca pe o Circe capabilă să transforme toți oamenii în porci. Din aversiune instinctivă față de ea și-a iubit tatăl, omul amabil, veșnic zîmbitor, juristul eminent, cu lecturi alese, ratatul superior, gata să se supună la orice pentru a i se lăsa plăcerea refugiuului în lumea cărților. „Cînd aud de orori din timpul ultimului război“ — obișnuia el să spună — „mă gîndesc la Rilke, îl recitesc pe Rilke și rîd“. Evenimentele, îi plăcea iarăși să le respingă cu o butadă: „Antoninus Pius a fost un împărat bun, pentru că în vremea lui nu s-a întîmplat nimic“. Nepăsarea grea, strivitoare a mamei, i-a aureolat o vreme spiritualismul tatălui. Dar și în această detașare a descoperit curînd motive de repulsie. Jurisconsultul Bogdan nu opunea la nimic vreo rezistență. Glasul poruncitor al soției lui îl smulgea din lecturi: „Bogdane, du-te după sifoane!“ „Bogdane, se dă ulei în colț“, sau, cînd se juca bridge, „Bogdane, treci al patrulea!“ Închidea cartea și, zîmbitor, executa imediat porunca. Sa-

coşa lui a devenit simbolul unei astfel de naturi. Fusese cîndva verde, acum era decolorată şi soioasă. Cînd s-a rupt i-a cusut nişte peţece: „...Tine, mai ţine...“, spunea cu o infinită indulgenţă.

Laşitatea ascunsă sub retragerea livrescă, Olga i-o surprinde cînd, ieşindu-şi din invariabila lui urbanitate, îşi precizează iritat crezul de viaţă. Există cauze pentru care merită să mori — admisesse el — dar se grăbise a o împiedeca să-i interpreteze aceste vorbe, cum era tentată, în sensul asentimentului la angajare: „Nu asta am vrut să spun! Nu m-ai înţeles. Nu ştiu dacă există cauză pentru care să merite să trăieşti. Ne împărţim în două grupuri, cei care nu pot decît să moară pentru ceva, şi alţii, care nu pot decît să trăiască pentru orice“. Idealitatea, la el, devenea paravanul supunerii absolute, toleranţei faţă de minciună, injustiţie şi murdărie. Kindriş a atras-o tocmai prin gustul său pentru rigoare. El era omul care vedea îndărătul faptelor şi întîmplărilor legea, necesitatea, discuţiile lor aprinse porneau din refuzul lui de a acorda vre-o importanţă spontaneităţii. Totul îi apărea dat, rezolvat dinainte. Luciditatea era pentru el a surprinde acţiunea cauzalităţii inexorabile prin lanţul înşelător al întîmplărilor, a o explica şi acţiona în sensul ei. La şedinţa de excludere a fost convins că bila pornise pe planul inclinat, din momentul cînd Olga fusese atacată de Sebişan şi ceilalţi îl urmaseră în luările lor de cuvînt. Fireşte că se săvîrşise o nedreptate, dar nu mai era nimic de făcut. Lui nu-i rămînea decît să explice pentru ce ajunsese ea în situaţia aceasta, să arate rădăcina erorilor care o conduseseră aici şi pe care el i le semnalase dinainte. Kindriş nu s-a schimbat nici după zece ani. Dacă vrea să se explice, este fiindcă vrea să înlăture o jenă care persistă între ei. Ca şi altădată, felul Olgăi de a gândi îl enervează. Nu se poate realiza nimic temeinic, e convingerea lui profundă, oprindu-te asupra accidentalului şi întîmplătorului. Ca istoric, tot ce for-

mează amănunţele omenestii ale documentelor pe care le studiază (scrierile panilor poloni din secolul XVI), pasiuni, iluzii, violenţe, se străduieşte să le dea la o parte spre a surprinde determinismul obiectiv, imperativul economic şi social. Viaţa cîtorului minăstirii Dragomirna, Anastasie Gromca, în ciuda fascinantelor ei virtualităţi, i-o povesteşte Olgăi ca o curiozitate, ca o cheltuire rămasă fără nici o consecinţă. Fiindcă n-a izbutit niciodată să înţeleagă ce se putea efectiv înfăptui în Moldova, la epoca respectivă, personajul nu prezintă pentru istorie vre-un interes, ea îl poate ignora ca şi cum n-ar fi existat.

La Kindriş, pe eroină o atrage îndîrjirea lui de a căuta în tot ce se întîmplă, în infinita şi terorizanta varietate a posibilului, limite, constrîngeri liniştitoare. Refuză în acelaşi timp să accepte imaginea pe care şi-o face el despre lume, reducînd-o la o mecanică pură, vidă de iniţiative şi pulsaţii vii omenestii.

Ascultîndu-l, îl compară mereu cu fostul ei soţ, Petre, mort într-un accident. El, singur, a făcut-o să simtă că există într-adevăr cauze pentru care merită să trăieşti. Luptător împotriva fascismului pe front, activist de Partid la ţară în anii secetei, constructor apoi, Petre se războia ca şi Kindriş cu o imagine haotică a universului. O lume în care orice ar fi posibil îi apărea ca un infern. De aceea căuta certitudinea obiectelor, a realităţii lor dure, sigure, materiale. Petre era un homo edificator, cum îi plăcea să spună. Ca să construieşti — repeta el mereu — trebuie să te bizui pe formele precise, pe proprietăţile indiscutabile, pe datele concrete a tot ce există în jurul tău. Şi el avea încredere în legile care guvernează fenomenele, şi lui îi stîrneau oroare fantasmale imaginaţiei. În Moldova înfometată se bătuse cu ele, le cunoscuse efectele dezastruoase asupra voinţei omenestii. Dar lui Petre, tocmai fiindcă raţiunea existenţei sale era de a construi, de a realiza ceva încă neînăptuit, problemele vieţii nu-i apăreau dinainte rezolvate, ca lui Kindriş. În orice clipă, împlinirea necesităţii



continua să conțină riscurile și răspunderile, pe care el avea curajul să și le asume. Explicația lui Kindriș și pentru Olga un prilej de a verifica trănicia convingerilor câștigate lângă Petre. Confruntarea, de principii, peste obiectul imediat care a provocat-o, atinge dilemele mari, dramatice, ale unei întregi experiențe istorice contemporane. Olga îi strigă indignată lui Kindriș, amintindu-și de ce-i povestise Petre: „Cineva spunea, avea el experiențele lui, că libertatea absolută, locul în care totul este posibil, în care orice posibil e real, Dumnezeu lui Duns Scott, cum spunea el, e infernul. Poate că-i așa. Ce infern ar fi însă și lumea asta a ta, a necesității absolute, în care toate lucrurile, chiar în dezvoltare, sint deja moarte. Ce lume infernală, dragul meu, ce lume infernală! În care totul se justifică. Și crime, înțelegi? Un ofițer SS, poate nu era destul de subtil, dar ar fi aplaudat ideile tale. Avea de-a face, în fața furnalelor, cu niște ființe care, neconformându-se legii firii, nefiind din Herrenvolk nu existau, și el ucidă niște morți“.

Meritul autorului este de a refuza să simplifice dezbateră și de a-i fi păstrat caracterul problematic. Lucrurile nu apar clare, și e inutil a mai fi luate în discuție, așa cum se întâmplă în atâtea cărți „cuminti“, fără întrebări și autentice dileme. Eroii se depărtează și se apropie unul de altul într-o dialectică vie a căutării adevărului, nu ușor precizabil. Pe Petre îl urmărește implicațiile deciziilor sale. Nu e absolut sigur că ofițerul pe care l-a împușcat a vrut într-adevăr să dezerteze. Sacrificarea nebunei satului, femeia prevestirilor apocaliptice, nu și-a căpătat o îndreptățire morală integrală, fiindcă trenurile cu porumb oprite în gară aveau o altă destinație. Combătându-l cu înverșunare pe Kindriș, Olga realizează că, totuși, între ce gândește ea și ideile lui nu e chiar o incompatibilitate atât de absolută, cum s-ar părea. Constată, însă, îngrozită, că, la primul gest de apropiere schițat, se trezește identificată brusc cu mama ei, deci cu ceea ce detestase întotdeauna mai profund.

Angajându-se decis într-o astfel de proză cu feluri precumpănitor ideistice (romanul constituie practic un eseu pe marginea angajării), Al. Ivasiuc are intuiția primejdiei care-l pîndește, să-i anuleze textului prin intelectualismul excesiv concretetea literară indispensabilă. De aceea introduce adesea lungi episoade narative sau imagini-cheie, investite cu o putere simbolică, dându-le funcția argumentației teoretice. Grație lor, chiar dacă nu peste tot, cartea scapă de o tentație strict speculativă, care i-ar fi fost fatală. Paginile epice, convertite mereu în sensul dezbaterii centrale, sint excelente. Ședința de excludere a Olgăi e relatată astfel cu un talent al sugerării modului cum se creiază o psihoză colectivă și cum se declanșează mecanismele defulărilor secrete, rar. Pînda reciprocă între Petre și ofițerul, care-l urăște și așteaptă momentul prielnic spre a-l ucide și trece la inamic, comunică o tensiune elocventă a actului încă nerealizat și încărcat cu amenințătoare virtualități latente. Episodul secetei se ridică la o pregnanță halucinatorie și dobîndește în ultima clipă o turnură neașteptată, camusiană. În privința imaginilor cu valoare simbolică, definitorie pentru individualitatea secretă a unor personaje, e citabilă mai ales cea care-l urmărește din copilărie pe Kindriș: icoana din camera străbunicului memorandist, Cristul cu mîinile legate. O singură lacună, analitismul consecvent, n-are cum să o umple. Sint situațiile morale fără ieșire, relevate cu inteligență în roman, doar efectele unor optici ireconciliabile pe care le perpetuează anumite tipuri umane? Nu-și spune cuvîntul aici într-o formă mai apăsată structura societății? Mișcîndu-se de preferință în interiorul eroilor, romanul lasă deschise asemenea întrebări.

Al. Ivasiuc și-a forjat un stil adaptat fericeit investigațiilor sale în conștiința personajelor. Fraza lungă, nervoasă, care se întoarce neobosită asupra nuanțelor, are o putere perforantă și o suplețe metalică. „Interval“ e o carte care afirmă cert un prozator în stare nu numai să observe ci să și gîndească, ceea ce nu e puțin.

Volumul „Duminica muților” se deschide cu un șir de schițe. „După ce lovitura s-a dus”, „Un cîntec și calul...”, „Pădurea fină a lui aprilie”, „Lucrurile”, creioane rapide, interesate să prindă o mișcare sufletească scurtă și ascuțită, să fixeze o impresie fulgurantă, să comunice o sugestie poetică. Autorul pare a-și „face mina” deocamdată pentru ceea ce pregătește să nareze ulterior. Cineva istorisește revederea cu un prieten vechi întors din închisoare. Momentul primirii în gară, trezind bucuria și indioșarea regăsirii, se suprapune peste reîntîlnirea, așteptată de mult și ratată acum, a femeii care l-a părăsit pe narator. („După ce lovitura s-a dus”). Un bărbat a participat la match-ul de foot-ball al „oldboy-lor” din generația sa. A luat jocul în serios și și-a scrintit piciorul. Tîrîndu-se pînă la tramvai, însoțit de nevastă și așezîndu-se jos pentru a-și mai calma durerea, zîmbește totuși regăsindu-și sufletul din copilărie („Un cîntec și calul”). Alt personaj ratează o întîlnire amoroasă. Eșecul se datorește veșnicei neșanse care l-a urmărit. Pornit să se urce pe scara de serviciu a blocului, la apartamentul unde e așteptat, se incurcă în labirintul coridoarelor, se împiedică prin întuneric de ennumărate obstacole și revine pleoștit și furios înapoi („Lucrurile”). Măsura acestor exerciții o dă „Pădurea fină a lui Aprilie”. Aici, se evocă o zi din copilărie, debutînd prin tentativa de a îneca un ciine vagabond și hoț, Terente. Acesta reușește să scape. Băieții discută despre Polinezia și încearcă să-și reprezinte cum oamenii acolo, la antipodi, umblă cu capul în jos. Apoi, se apucă să se joace de-a „generalii”, bombardînd un cuptor vechi, asvîrlit la gunoi, în timp ce o fetiță din mahala vine să o viziteze pe Steluța, care-și alăpta cei nouă căței fătați recent. Trece însă tocmai atunci pe uliță scaloianul și toți se lau după el. Narațiunea alertă posedă facultatea de a muta întîmplările într-un timp fugace. Ziua rezumă o întreagă epocă din viață. Prin întîmplările anodine, vremea curge repede, deși permanenta dis-

ponibilitate infantilă pare a se fi instaurat într-o luminoasă eternitate. Talentul autorului e de a conduce narațiunea cu o grabă mascată sub o simpatică detașare către sugestia poetică finală.

Cu bucațile următoare, „Trompete după amiază”, „Pană de lumină”, „Pîne răsturnată”, Constantin Țoiu trece la inițiative epice mai ample: istorisește numeroase întîmplări ieșite din comun, implică în ele o figurație umană foarte diversificată ca proveniență, psihologie și înfățișare, evocă o atmosferă. Aerul de exercițiu pregătitor îl păstrează însă și aceste texte. Ele sînt eboșe de romane rezumate, netrăite efectiv decît pe cîteva porțiuni fragmentare. Constatăm însă că autorul face aceasta înadins, ferindu-se să dezvolte toate implicațiile epice ale temelor, neducînd lucrurile intenționat pînă la capăt și urmărind o formulă literară personală, un tip de narațiune telegrafică, sincopată, cu calități în primul rînd sugestive, chemată să stimuleze imaginația cititorului, să o indemne a umple golurile și a epuiza mental virtualitățile textului. Coerența și organicitatea rezultă și aici dintr-o idee poetică insinuată discret: trompetele, executînd, după-amiază, „Liniștea”, pe plaja pustie și comunicîndu-le eroilor distanța imensă între tribulațiile lor rutiniere și viața autentică; rafalele vîntului, răsturnînd pînea de pe mesele gădinei dintr-o stație meteorologică pierdută și trezînd obscur în suflete sentimentul proiectelor nerealizate: pene de lumină aducînd indistincția întunericului și odată cu ea amintirea beznelor prin care a trecut cîndva existența naratorului. Micile romane, schițate numai, ale lui Constantin Țoiu, au comun și o lume specială. Ea izbește printr-un caracter social extrem de eteroclit, adunînd laolaltă regizori cinematografici în căutare de combinații rentabile, profesori pensionați, emigranți austriece, care după un accident și-au descoperit talente literare, căpitani de grăniceri filosofi, paraziți ai vilegiaturîștilor străini, foști campioni de tîr, ospătari cu unghiile ojate, scriitori nerealizați ș.a.m.d. Unii poartă

și nume dintre cele mai puțin curente, „Ciinele“, „Risul“, „Mesia“, „Fi“. Punctele unde destinele lor se interferează sînt bodegile care țin deschis noaptea tirziu, bufetele halterelor feroviare, circiurile orașelor de provincie. Aici, după ore de zacere îndelungă, o atmosferă sufletească particulară creiază climatul apropierilor și familiarităților. Luăm contact cu o zonă a vieții în care distanțele umane se topeșc și sub haina banalului cotidian pilpiie neprevăzutul și bizareria. De fapt descoperitorul acestui univers, cu tot ce aduce el curios în lumea socialistă, e Fănuș Neagu. Luîndu-l chiar ca prototip pentru unele din personajele narațiunilor, Constantin Toiu, pe urmele lui explorează o faună omenească identică. Nota sa originală o dă intelectualizarea observației și asocierea ei filmului vieții interioare, ca în bucata „Pană de lumină“. Valorificarea maximă a unei optici personale are loc însă în bucata cea mai întinsă, care dă titlul volumului, „Duminica mușilor“. Scrisă la persoana întâia, dublează mereu materialul foarte bogat al figurilor și faptelor insolite reținute din cîmpul existențelor integrate oarecum subteran și incomplet în viața societății cu o mișcare reflexivă foarte vie și interesantă. Regăsim lumea amestecată dinainte: o acrobată poloneză care confecționează acum pălării, un dresor coleric, o nevastă geloasă, un sculptor vagabond, fost barabur, adică tăietor de lemne, etc. Printr-o biografie intrată dificil și după multe cotituri neașteptate pe albia medio-criticității, trece mirajul aventurii. Ideea e a experienței pe care ea, cu toate resemnările o aduce, de aceea autorul îi citează la început pe Joachim du Bellay, în treacăt fie spus greșit, pentru că versul exact e: „Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage“. Remarcabilă rămîne atmosfera de cheltuire fără sens, de aspirații tulburi neîmplinite, de debordări vitale compensatorii, amare pentru că păstrează gustul eșecului ca în celelalte bucăți.

Constantin Toiu posedă facultatea individualizării puternice a personajelor sale printr-un scurt curriculum vitae care foliește de informații sur-

prinzătoare. Pe domnul Zigu, explică Risul, îl descoperise într-o seară pe „estrada Clubului 33 al Suedezilor de la Mamaia“. Știa cîteva limbi și se aciuse pe lingă orchestra lor cu difuzoare cît dulapurile, cu sîrme și microfoane. Zăcea „întins cu fața în sus pe estradă, suedezii săreau peste corpul lui ca dracii, agitîndu-și ghi-tarele electrice, aplecîndu-se peste mîinile împreunate în timp ce bătrînul, extaziat de muzica lor psalmodia rugăciuni în ebraică“. Unul din clienții permanenți ai bodegii unde eșuează Mesia și Filonescu se prezintă astfel: „Teohar Elefteriade, profesor de limba română și de filologie comparată, în retragere, din perioada pînii cu ă din a“. Baraburul „era băiatul unui cioplitor de cruci de la îndoitura Carpaților“, „dintr-un neam de pietrari“...

Constantin Toiu excelează și în arta de a crea o atmosferă dezolantă, înregistrînd cu un ochi exersat toate erzatz-urile vieții cotidiene: coniacul infect, vînătorii decrepiți, în picioare cu sandale gri de pînză, desertul compus din biscuiți Eugenia, acordeonistul care cîntă în continuu Nonandare și două marșuri, perdeaua scortoasă, pătată la mijloc, li-terele scrise apropiat cu vopsea albă, în fața ușilor alăturate ascunse: „F. C. Bărbați... F. C. Femei“, telefonul public defect, odaia Tiraniei, o „fostă casierie, cu ghișeu în ușă, bătut în cuie“, sfîrșitul primusurilor din camerele vecine, etc.

Ceea ce riscă o asemenea proză este să se pulverizeze în varietatea amănuntului pitoresc și să dea senzația monotoniei prin teme prea asemănătoare pe care le reia. În „Duminica mușilor“ se constată o salutară tendință a autorului de auto-depășire. Nu-mi inspiră însă prea mare încredere gustul lui de a împinge narațiunea spre o simbolistică obscură în final. Sublinierea frazelor nu poate înlocui sensurile mai adînci pe care textul are ambiția să le dea faptelor istorisite. Autorul dovedește că e în stare să facă aceasta pe tot parcursul bucății, fără a recurge la asemenea artificii. Succesul unei potențări a semnificațiilor atrîmă, cred, de îmbogățirea observației în ordinea substanței.

traian stoica

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

## v. voiculescu

### „poezii“

Inceputurile literare ale poetului V. Voiculescu nu au avut un caracter irumpativ. Evoluția lirică voiculesciană, dacă prezintă pe parcursul ei numeroase „surprize“, acestea nu s-au lăsat ușor bănuite din fazele incipiente. O parte a exegeților din epocă (și, prin contaminare, chiar unii de dată mai recentă), atunci când sînt izbiți de sunetul propriu al unei lirici descătușate de dibuirile și influențele liminare, nu puteau să uite începuturile ei mai anevoioase. În primele trei volume — Poezii (1916), Din țara zimbrului (1918), Pîrgă (1921) — se găsesc ecouri răzlețe și nu de intensitate egală, din Vlahuță, Cerna, Coșbuc, Goga. Pentru o interpretare cît mai exactă a fenomenului poetic voiculescian, aceste infiltrații trebuie consemnate. Dar supralicitarea lor a dus la prelungirea tîrzie a unei exagerate vigilențe din partea unor critici, chiar și în perioada cînd poetul își arătase mai de mult însemnele originalității. Astfel, în culegera Aspecte lirice contemporane (1942) criticul Șerban Cioculescu suspecta încă de didacticism o poemă din Destin, „Coiful de aur“, în care, printre versurile incriminate, erau și acestea, cu sunet și tîlc atît de actual: „Voi ați găsit de copii în țărîină strămoșească / A poeziei chivără de aur. / O îngropase acolo fără să-și mai amintească, / Norodul, marele faur“.

Feluritele etichetări suprapuse obținut de-a lungul timpului poeziei lui Voiculescu, au întîmpinat și unele opoziții. G. Călinescu, încă din 1933, cu prilejul apariției „Destin“

ului, nota: „Inviniuirea care mi se pare că am văzut că se aduce domnului Voiculescu, cum că uneori ar fi didactic, nu poate sta în picioare. Ideea la poetul nostru e o formă pură, o ordine de natură tehnică, e ca un pahar ce conține un vin, esența vorbelor fiind vinul însuși, nu împrejurarea lor de pahar“ (Ulyse, pag. 190—191). Un alt critic, care dacă a afirmat criteriile discutabile ale unei critici „simpatetice“, n-a fost lipsit în activitatea sa de recenzent al cărților de poezie de aprecieri comprehensive, protesta, tot cu prilejul apariției Destinului: „Titlurile și motivele formale ale volumului de versuri „Poeme cu îngeri“, au făcut domnului V. Voiculescu nedreptatea de-a fi clasificat sumar printre misticii autohtoni“ (Lucian Boz: Cartea cu poeți). Peste ani, afirmația criticului din perioada interbelică își găsește oarecum similitudinea în aceea făcută de Virgil Ardeleanu, în studiul său, Proza lui V. Voiculescu din Steaua (iulie 1967), unde întîlnim: „Poemele cu îngeri (1927) sînt mai puțin mistice decît am putea deduce din titlu“. Dar însuși poetul a adus un corectiv denumirii de tradiționalism în care era înglobat îndistinct; în cartea Cu scriitorii prin veac de I. Valerian, citim aceste gînduri ale poetului: „Tradiționalismul se naște, nu se face, și tare mi-i frică de un lucru: sîntem mai mulți tradiționaliști decît nu credem. Cine s-a născut și a crescut la țară, a prins de mic în urechi melodia duioasă a colindelor, a fost la clacă și a ascultat cu ochii atenți basmele noastre, nu poate să fie altfel... dar de aici și pînă la școală tradiționalistă, mai va: sînt împotriva ei... N-aș refuza inspirației mele un subiect cu caracter tradiționalist, dar nu înțeleg să se abuzeze. De aici și pînă la sistema tradiționalistă este o prăpastie“.

Cu toate că G. Călinescu spunea în 1933 că poezia lui Voiculescu e „încă nu îndeajuns definită de critică“, aceasta însă nu a suferit mai puțin de pe urma unor catalogări rigide. Didacticism, tradiționalism, conceptualism, misticism, ortodoxism

cu program după tiparul gândirist, filologism poetic, erau formule care încercau — absolutizând o latură mai mult sau mai puțin existentă — să constrângă la o definire precară o poezie care evolua fastuos într-o multitudinea de sensuri și forme. Pentru că de la primele ei acorduri când, ce e drept, stridențele aco-peră, sporadic, melodia ce se pregătea să-și ia avântul, și pînă la ultimele care nu numai că n-au nimic din oboseala finalului, dar intră apoteotic pe marea poartă a artei, fascinant, poezia lui Voiculescu oferă spectacolul tonic și al unei strălucite ascensiuni. Apariția celor două volume de Poezii, antologate cu pricepere și prefațate devot dar și lucid de Aurel Rău, cu textul stabilit de I. Voiculescu și V. Iova, reconstituie convingător drumul maiestros al acestei poezii, reintegrată — cam tardiv — în circuitul mării noastre lirice. Avînd acum în față priveștiștea peisajului liric voiculescian, putem observa mai lesne varietatea lui, parcelele diverse, culoarea multiplă, nuanțat distribuită, relieful său pe care ochii sînt solicitați să stăruie pe piscuri nu prea mult distanțate, lumină puternic de soarele artei; după cum, avem avantajul să luăm cunoștință, în ciuda diversității, și de tonurile unitare, de ansamblu, ale acestui peisaj distinctiv pecelluit. Dar folosul nostru suprem e acela că nu-i mai putem aplica o biată și nesemnificativă etichetă. De altfel, atunci cînd au fost date la iveală, postum, Ultimele sonetele închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară, nu puțin au fost enunțurile care prevedeau o serioasă revizuire a criteriilor de valorificare de pînă atunci a unui poet, care la vîrsta asfințitului mai lumina o dată cerul poeziei cu tăria razelor posibile numai într-o înaltă amiază. În primul rînd, „tradiționalistul” nostru, de-a lungul itinerariului său liric, a dat dovadă de o continuă înnoire a viziunii și a mijloacelor de expresie. Și în acest sens, nu sînt lipsite de justificare temeurile în virtutea cărora s-a apropiat o parte din lirica lui Voiculescu de poezia

valerystă și mallarméeană. Nu mică e acea componentă a poeziei lui, în care neliniștile omului modern, iscate de conflictul dramatic dintre teluric și aspirația de depășire a acestuia, conflict lucid introspectat, sînt atît de departe de imuabilității tradiționalism. De bună seamă, înțîlnim și momente de clasic echilibru, cînd e restabilită „cumpănăntre suflet și-ntre carne”, dar acestea sînt rezultatele unor intense arderi lăuntrice, ale unor lupte de mare încordare interioară. Sînt multe și contradictorii fațetele poeziei lui Voiculescu care exclude formulele rigide caracterizante. Ne vom opri, sumar, la încă o asemenea fațetă. Nu e în intenția acestor rînduri de a „absolvi” poetul de acea parte a poeziei lui religioase, în care, pios, se prostornează în fața Divinității. Cu toate că și aici, exegeza trebuie să fie destul de atentă, pentru simplul motiv că nu numărul de îngeri prezenți în poezie dau tonul religios al ei, aceste ființe celeste putînd foarte bine servi, așa cum de altfel se întîmplă destul de des, doar mitologic, simbolic și decorativ tabloul liric. După cum, ca și în cazul de față, căutarea lui Dumnezeu oferă și întreruperi de reproșuri și tăgadă, cînd „Și abia mai pipăi cerul cu cionturi de credință”. Înșă lucrurile sînt evidente. Invocarea cerului, apelurile cînd interrogative, de solicitudine sau de umilință, acestea fără mari cutremurări mistice, pătrunderea în substanța lirică a unor scene biblice, cu semnificația lor creștină, configurează perimetrul religios al poeziei lui Voiculescu. O fațetă, desigur, nu neglijabilă pe plan estetic, în contextul unei poezii de aceeași structură, dar a-cărei inocență nu poate rezista la o analiză critică pe măsura timpului nostru, cu exigențe precise și verificate pentru locul și rosturile artei într-o societate a cărei lucidă evoluție îndepărtează umbrele oricărui obscurantism. Și dacă în a sa Panorama de la nouvelle littérature française Gaëtan Picon ne avertizează de îmbătrînirea simbolismului unor anumite pagini ale lui Paul Claudel, apoi, cu atît mai virtos în-

cercăm noi impresia de revolut în ceea ce privește poezia de semnificație și conținut religios a autorului, Poemelor cu îngeri. Din fericire însă, poezia lui Voiculescu ne prezintă și alte compartimente, grație cărora să poată figura cu cinste în istoria noastră literară. Și ajunși în punctul acesta, enunțăm o altă latură antagonică a acestei poezii. Pe o esențială parcelă a liricii lui, Voiculescu ni se descoperă ca un „mistic“ cu... revelația cărnii. Sînt în poezia lui erotică piese de mare senzualitate, care dacă n-ar fi rodul excepționalului său talent transfigurator, ar putea friza lubricul. În sensul acesta, nu știm dacă putem numi prea repede o bucată lirică de iluminare mistică, dar lesnicios găsim acele poeme în care adorarea pămîntească a femeii e cum nu se poate mai „păgîn“ exprimată, și unde e evidentă acea jubilară a omului renașterii, care umple de singele vieții venele golite și uscate ale ascetismului medieval. Să numim aceste poeme: Strofe pentru o fată, Eva, Bacantă dansînd, Elegie, Cîntec pentru dezbrăcare, Fata din dafin, Se roagă iubita, Crăiasa de zăpadă, Fericitul gîde, Inscriptie pe o frunză de viță, Inscriptie pe un pat antic, Dintr-o cîntare a cîntărilor profană: Iubitul, Iubita, Versuri pe tabloul unui primitiv. Lăsină, deocamdată, la o parte ciclul erotic al Ultimelor Sonete, să mai subliniem faptul că într-o seamă de poeme-pastel sînt utilizate, pentru preganța sugestiei, motive senzual-carnale, incompatibile cu starea de beatitudine paradisiacă a adevăratului mistic. Amintim doar Ca o baia-deră, cînd „Frumoasă, lîncedă și goală, / Mlădia Noapte-n fața lunii iese, / Jucînd din șoldurile largi, domoală“ etc... De notat, că această poemă, cu miros tare pămîntean, a apărut în sumarul volumului Poeme cu îngeri.

Diversitatea acestei poezii, care se refuză formulei simplificatoare, e asigurată nu numai de structura interioară antagonică a ei, ci și de o ternatică multiplă. Astfel, aflăm o poezie a naturii, de mari reliefuli coloristice, natură prinsă de poezie

„o pînză măiestrită din pastă-mbelșugată“, o poezie a satului, unde nu totul e idilic și în cadrul căreia avem o seamă de poeme oricînd antologice, o poezie patriotică, de sentiment fierbinte, care ne-a dat, printre altele, memorabile piese, ca Pe decindea Dunării și Antologie unde „Cu psalmi de nori în flăcări urcînd spre slăvi, incheie / Amurgul singuratec cîntarea României“, o poezie de atelier, a acelor arte poetice, mărturii ale îndelungilor și mi-găloaselor munci asupra cuvîntului, închizînd în el „o vatră în care arde jeratecul vieții“...

Cînd au apărut Ultimele sonete, un cor unanim de uimire s-a făcut auzit. Lauda a fost totală. S-a vorbit chiar de un nou Voiculescu. Cu toată buna intenție a acestora, care salutau entuziast pe un alt și nou poet, V. Voiculescu a înregistrat o ultimă nedreptate. Deoarece, aici ne înscriem în rîndul acelor care consideră Ultimele sonete ca un corolar firesc al unei evoluții organice și nu răsărînd din vid. Pe cît ne mai îngăduie spațiul, vom demonstra aceasta extrem de fugar. Ultimele sonete poartă, în mod evident, semnele unei continuități în cariera poetică a lui Voiculescu. Să arătăm cîteva. Unele țin de structura intimă a poetului. Aspirafia spre o spiritualizare a teluricului, a atingerii acelei stări pure a iubirii, care constituie fluxul subteran al celor 90 de sonete, e o prelungire ușor de constatat din opera anterioară. Pe de altă parte, nota de senzualitate încălzește și atîtea din versurile sonetelor. Versurile-sentință, care au adus poetului culpa de didacticism se află aici: „Nu-mi cerceta obîrșia, ci ține-n seamă sotul, / Guști fructul, nu tulpina, chiar aur de-ar părea...“ / etc. Imaginea continuă, „unică“, cum o numește, fericit, Vladimir Streinu, care trece de la început pînă la sfîrșit prin tot poemul, procedeu atît de îndrăgit de Voiculescu, e frecventă și în Sonete. Deasemenea, materializarea afectelor, a trăirilor interioare, prin cuvînte împrumutate din realitatea exterioară, și care a adus poetului — în decursul timpului — o altă

învinuire, aceea de manierist, e iarăși destul de practică în Ultimele Sonete. Și, în sfârșit, un ultim semn al continuității la care ne mai oprim: poezia luată ca unitate de măsură a stării de supremă admirație, când actul poetic se identifică cu obiectul adorației. În opera anterioară Sonetelor, întâlnim, printre altele, acea odă închinată țării: Antologie, unde: „Pe fiecare față de deal, ingenunchează, / Cu aur scrie

toamna antologia țării“, iar în Sonetul 64, iubită e „întruparea celui mai pur sonet“, ale cărui ultime două versuri „Și-un orizont de slavă în tine-nchizi și iei / Cu glorioase coapse sonetul când închei“, sînt revelatoare pentru V. Voiculescu, care a slujit cuvîntului cu o vigoare mereu sporită pînă la ultima suflare a vieții, din adînc convins că „Nu este mintuire decît prin frumusețe“.

## demostene botez



## ion pas „prezențe“

Editura de Stat pentru Literatură a avut o idee fericită atunci cînd și-a propus să editeze culegeri de articole de ale unor scriitori, apărute în diferite reviste și ziare înainte de 23 August 1944, și care le definesc poziția în vechiul regim capitalist.

E cunoscută atitudinea de înfierare a exploatării, corupției și ignoranței clasei dominante de către marii noștri scriitori clasici. Dar, simultan cu scrierile pur literare ale acestora, în presa noastră au apărut zi de zi mii de articole de denunțare a nedreptei orînduirii descrise de scriitori. Nu erau opere literare, ci cronici ale unor vremi care dezvăluiau toate crimele și fărâdelegile unei clase lacome și abuzive. Erau scrieri care oglindeau fidel starea de lucruri de la noi, într-o formă care depășea stilul presei cotidiene.

Revolta sinceră a autorilor, talentul lor, — de cele mai multe ori vîduros și colorat —, au creat cu timpul un nou gen literar, între

invectivă și pamflet, specific acelei epoci, izvorit din necesitatea de a demasca nedreptățile sociale.

Apăreau și reviste, cu aceeași preocupare, de o înaltă ținută intelectuală, iubite de mase pentru curajul și atitudinea lor. Paginile revistei „Facla“ a lui N. D. Cocea, cu caricatura regelui Carol I, ștampilat cu sînge pe frunte, purtînd data „1907“ sau cu cea a lui Ionel Brătianu plutînd cu o grație de odaliscă într-o barcă pe-o mare de sînge (caricaturi foarte puțin cunoscute de generațiile de-acum) ilustrează plastic, atît curajul cît și atitudinea revistei. „Biletele de papagal“ ale lui Tudor Arghezi și apoi „Cuvîntul liber“ al lui Tudor Teodorescu-Braniște au dus mai departe, cu același curaj, și uneori în forme inedite, aceeași luptă împotriva clasei diriguitoare de-atunci și pentru clasa muncitoare și a țărănimii.

Acest gen literar „sui generis“, simbioză de cronică și pamflet, a izvorit dintr-o necesitate a vremii, care l-a creat și a făcut din el un mijloc de expresie a maselor.

Lectura, azi, a oricăreia din aceste culegeri face pe orice cititor să înțeleagă mai bine poziția celor mai de seamă intelectuali ai vremii, prezintă o epocă din istoria culturii noastre în luptă cu forțele întunericului.

Ultima din aceste culegeri este aceea intitulată: „Prezențe“ și e semnată de Ion Pas.

Dacă, în celelalte culegeri, materialul e doar o selecție de articole,

republicate în forma lor originală, în aceste „Prezențe“ el este sistematizat în capitole numerotate, în ordine cronologică, pe probleme. În felul acesta, cartea ne apare, desprinsă de caracterul gazetăresc al articolelor, ca o cronică, o adevărată cronică a unei jumătăți de veac, de la 1919 și pînă astăzi. Prin aceasta, materialul capătă o evidentă unitate și în desfășurarea lui cronologică prezintă o vastă panoramă istorică cu toate aspectele: sociale, economice, politice, morale și culturale ale vremii. Citită de contemporanii și martorii acelei epoci, cartea aceasta face să retrăiască, colorat și just, oamenii și evenimentele pe care ei le-au cunoscut, scoțînd în evidență faptele cele mai semnificative și tipurile de oameni cele mai caracteristice. Citită de generațiile mai tinere, cartea le va dezvălui o lume odioasă, necunoscută lor, și pe care, cu oricîtă imaginație, nu și-ar fi putut-o închipui. Lectura ei atentă stîrnește comentarii interioare asupra condițiilor de viață și de luptă a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor din acea îndelungată și penibilă vreme. Se poate astfel cunoaște bine care era climatul spiritual în care s-au organizat și dezvoltat germeii revoluției inevitabile din 23 August. 1944.

„Prezențele“ lui Ion Pas se deosebesc de celelalte, ale altor scriitori contemporani cu el, și în multe alte privințe. Pentru că, de data aceasta e vorba de un autor care s-a ridicat din chiar rîndurile celor pentru care a militat. Biografia lui — la vîrsta de 12 ani, ucenic la tipografia editurii „Minerva“ și apoi ucenic la forjă în fabrica „Prymm și Bochori“ din București; autor de schițe literare la 15 ani, muncitor în diverse redacții, ziarist cu o activitate bogată de-a lungul citorva decenii — este o variantă a biografiei lui Gorki, a lui Panait Istrati, tustrei făcînd parte din aceeași familie spirituală de scriitori. Scrisul lui ca ziarist, ca și opera lui literară reprezintă una și aceeași activitate de

militant pentru clasa muncitoare. Tonul și accentul lui sînt sobre și serioase, caracteristice pentru luptătorii socialiști. El nu a scris din afara baricadelor, nu de pe un promontoriu, ca simplu spectator; el a scris dinăuntrul baricadelor clasei muncitoare, unde își aflau locul armele și tovarășii săi. El aparține contingentelor de luptători. Observațiile lui au, prin aceasta, un caracter mai autentic, și acea gravitate firească oamenilor angajați în luptă. Această poziție a sa în prezentarea și comentariul evenimentelor social-istorice pe care le-a trăit, accentuează și ea caracterul de unitate a cărții. Totul este călăuzit, orientat de convingerile sale socialiste. Și sobrietatea stilului, și severitatea judecăților, și poziția etică, și militanțismul consecvent, fără paradă, de aici vin: din spiritul și ideologia unui socialist angajat în luptă, pentru care orice act e încărcat de conștiința veșnic trează a răspunderii față de o clasă, de cauza ei.

Totalitatea cărților acestora tipărite de „Editura de Stat pentru Literatură“ s-ar putea intitula, după modelul unei colecții de scrieri din rezistența franceză: „Onoarea scriitorilor“. În timpul ocupației Franței de către hitleriști, Pervers și alți scriitori din rezistență au organizat „Editions de Minuit“, în ale cărei colecții apăreau cărți literare anti-naziste. Partea literară a editurii era încredințată lui Paul Eluard. Acesta e selectat o antologie de poezie angajată pe care a publicat-o sub titlul semnificativ: „Onoarea poezilor“.

Această onoare izvora tocmai din actul de angajare al poezilor în lupta de rezistență, dintr-o întoarcere la revoltă, la denunțarea răului cînd acesta amenință omul chiar în esența lui.

„Prezențele“ lui Ion Pas cînstesc o activitate vastă și îndelungată care definește conștiința unui om de-o mare nobleță sufletească.



m. petroveanu

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

## maria banuș „tocmai ieșeam din arenă“

Spaimele nu sînt o prezență insoțită în poezia Mariei Banuș. Insinuante ori tumultuoase, umbrele războiului, cel consumat sau cel posibil, erau însă alungate ca niște dușmani feroci dar expugnabili, imblinzite ca niște fiare nu atât de violente, încît să nu se fringă de rezistența unei vitalități aprig, exacerbat feminine. Iubirea, conjugalitatea, maternitatea erau resursele cu care o poetă încurajată de sentimentul misiunii sale civice conjura monștri. În „Tocmai ieșeam din arenă“, aceștia par a fi rupt zăgazurile cu o furie implacabilă, ațîțată, diabolic de inventivă. Moartea are o plasticitate, un proteism derutant, luînd de preferință ipostaze familiare, cotidiene: inger alb care, sub înfățișarea de brutar în acțiune, scoțînd pîini albe din cuptor, ascunde un trunchi găunos, potopit de ciuperci veninoase, o nălucă multiplicată la dimensiuni de matahale, „cu noapte în loc de creeri, cu coarne de ceață“; perspectivă confuză, de coșmar cu priviri de singe și drojdii de maculatură; clown într-o arenă goală sau saltimbanc vagabond sau ruină fastuoasă ca o Heraclee. Spectrul se instalează cu tot arsenalul lui derizoriu în sufletul și trupul victimei, în ambianța ei cei mai secretă. Golirea obiectelor de semnificație și ștergerea de orice culoare afectivă, uscarea plantelor și răceala luminii din jur, degradarea spontaneității în acțiune mecanică, mumificarea treptată a corpului, concurează în opera aceasta de surpare a ființei cu stigmatele alienării de sine. Depărtarea progresivă de cei

aproțiați, estomparea pînă la anulare a trecutului propriu, vanitatea tentativelor de prospectare a viitorului, senzația copșitoare a unui prezent neîntrerupt și pustiu sînt momentele acute ale procesului de dezintegrare a eului. Tulburătoare este vraja malignă exercitată de vechiul ego prin aerul lui de făptură cunoscută și necunoscută, prin mișcările lui reptiliene învăluitoare, de un calm amenințător, prin dubla lui apartenență la o realitate terestră și la un tărîm străin, nelocalizabil: „Vine spre mine / o arătare barocă, / în unduiri suplimentare, / într-o zvicnită mișcare, / în sus, înainte. / Vine spre mine / un fel de plantă agățătoare / gata să se înfășoare / pe sfînt dăltuite calcare, / pe zvelte idei. / Vine spre mine / ceva din altă lume, / ceva ce poartă un nume / atît de străin, / încît îl fluier din greu. / Ca un ciîne se-apropie / și-mi caută-n ochi / atunci cînd îi fluier / numele strainiu / numele: eu“. („Străin“).

Poezia, remarcabilă artistic, este reprezentativă pentru tema adîncă a volumului care, departe de a se confunda cu neliniștile vîrstei, se concentrează în jurul autenticității in-sului. Pe poarta trînită zgomotos de invazia timpului pătrund întrebările stîrnite de natura și sensul ființei. Unitatea reală sau fictivă a acesteia, sub diversele ei intrupări, echilibrul și disonanțele ascunse, elanurile și căderile ei, convergența și divergența cu lumea, cu reflexul ei în afară, sînt obsesiile ultime ale poetei. În această perspectivă, însuși dialogul cu trecutul propriu, cu atitudinile și iluziile despre alții și despre sine, cu credința naivă în mersul neted și ascendent al lucrurilor și în noile exigențe ale lucidității, devine un proces dramatic, o autoconfruntare permanentă, crispată îndărătul tonului surprinzător de egal, de distant, voluntar stăpînit, al unei voințe de scrutare rece, de mărturie obiectivă pînă la impersonalizare. Evitînd programatic complezența și în primul rînd sentimentalismul, Maria Banuș execută o vivisecție necrutătoare în biografia sa spirituală, fără însă a îmbrățișa atitudinea opusă, aceea de

a se renega. Dimpotrivă, un patos al răspunderii o determină la asumarea, uneori ostentativă, a întregii existențe, inclusiv avatarurile postife, silite sau născute din amăgirea de sine. La alterarea sufletului au prezidat puterile desumanizante ale ovului contemporan : dezlănțuirii marelui măcel sînt vinovați nu numai de nimicirea fizică a vieții, de exacerbarea instinctului agresiv, ci și de întunecarea bucuriei de a fi, de strivirea candoarei originare, de seacărea instantanee a inimilor, sub acțiunea unei otrăvi fulgerătoare : „Acei oameni răi au ucis, / toată lumea o știe, / toată lumea vorbește, / se scrie mult despre asta. / Dar despre pompele acelea, complicate și desăvirșite, / cu care-au tras clorofila din venele noastre, / și ne-au scos din hora trestiiilor și arinilor, / și ne-au îngropat ca pe mîmii / în sarcofagii de piatră, / sub tone de gînduri obsesive și crude — despre asta încă vom mai vorbi, vom mai scrie, / despre asta și despre ceasul / cînd piatra de pe mormînt se ridică / și cerul se apropie / și-și lipește obrazul, ca o petală, / de obrazul nostru, / și cînd din ochii noștri de mîmii / se prelinge o lacrimă...” („Doi oameni răi“).

Niciodată neutră în înfruntările timpului, Maria Banuș scotoțește participarea la ele ca o datorie ce trebuie din nou și din nou reluată la nevoie : „Nu am scandat hexametri pe coapsa iubitului /, atunci cînd oamenii se ridicau, ca fumul, la ceruri, din abatoare. / Nici mîndră nu sînt, nici umilită de asta...” („Nu am scandat hexametri“). Chiar atunci cînd ea dezvăluie, necrutătoare, slăbiciunile și erorile epocii, o face nefugind de propriile răspunderi. Slăbiciunea de a ceda aparent conformismului care contraface în cele din urmă propria persoană, e denunțată în versuri de o incisivitate drastică, ce au forța unui verdict : „Ziceam : să trec neobservat, / ascuns adînc, în haina-mi sură, / mustind de taine, deșălat, / centaur beat, în suc de mură. / Și-așa de bine m-am mascat, / că haina-mi deveni natură, / și cenușul mi-a intrat / în ochi, în nas, în piept, în gură“ („Variantă cu centaur“). Un

sunet similar, de cădere de bulgări de pămînt peste un sicriu, scof și versurile din dubletul „Demon în paranteză“ : „Mi-am pus demonul în paranteză. / I-am înmuiat hainele peștice-n dulap. / L-am trimis la servici. / L-am cununat cu-o asceză. / E un demon punctual. / Cu limbă cenușie, cu ochi cenușii. / Un demon pe care te poți bizui“. Cit de severă, de tăioasă, autoanaliza își încalcă normele prescise, permițînd sensibilității, fie și fără consimțămîntul deplin al rațiunii critice, de a-și manifesta drepturile. Revolta și resemnarea, durerea și minia, disperarea și increderea, intervin precaut parcă, temîndu-se de a nu tulbura prin prezența lor mersul și rezultatele investigației, dar, mai ales, pentru că, pentru prima oară, își bănuie inutilitatea. Primeori, umilitor, li se aude acea voce viscerală, țîșnită din întreaga ființă, pe care o cunoaștem. Ezitarea dispare numai în fața avatarurilor odioase ale trecutului, în fața pericolului reîncarnării fasciste sau burgheze, adăpostit în cine știe ce ungher de minte obtuză sau suflet bolnav. Atunci, intransigența și hotărîrea combatantă se mobilizează într-un unic accent. Diagrama sentimentelor reflectă însă de regulă un curs frînt, oscilant între praguri, între scepticism și convingere, apatie și regenerare afectivă. Puterea de a iubi bărbatul, copiii, natura, și chiar pasiunea cuvîntului, constitutivă poeziei, încearcă o indoială torturantă. Impulsurile active sînt tot mai puțin dispuse să lupte împotriva inerției și gesturilor ce le divulgă.

Invitația la savurarea virtuților senectuții este repudiată cu o oroare de principiu. Nu femeia, ci spiritul clarvăzător denunță confuzia dintre armonia hibridă, pretinsă, a „principiilor adverse“ pe care o propune înțelepciunea — să o numim a lui Seneca, — și fuziunea autentică a solicitărilor opuse, din care se constituie viața. Consolarea ființei care piere, cu ideea că ființa pe care a zămislit-o îi continuă existența și astfel o imortalizează, este o amăgire pioasă. Un zid invizibil, dar impenetrabil desparte părinții de copii, ascendenții de descendenții. Acolo

unde pină și comunicarea simplă se izbește de un obstacol insurmontabil, continuitatea de carne și sînge este la fel de iluzorie. Osmoza de odinioară, pleneră și radioasă, este acum o relație precară, o corespondență ambiguă, de vederi și atitudini. Maternitatea înflăcărată, contemplativă, amară, a devenit distantă. A da naștere nu reprezintă un refugiu. Nici atunci cînd actul este mitizat, convertit, conform unei străvechi aspirații poetice, într-un principiu transcendent, de reintegrare a unității cosmice. Succesiunea indivizilor pe scara spiței, fie ea fără fisură, nu reprezintă acel întreg originar, acel „Unu” presupus ca matrice a vieții: „În noapte, doar un făt ciudat, / de raza lunii înfășat, / de flux colastră, / poleit, / stă unul iarăși întregit, / din doi, din trei, din cîți s-au rupt / de matca-ntii, de șoldul supt : / Hermafrodit, fugară plasmă / de vis, în luna nopții caznă...” („Rană”).

Prin individuare viața este o rană necicatrizabilă, cum spune poeta. A crede contrariul, înseamnă a propaga o himeră. Refuzîndu-se așa dar alternativele de evaziune, de alinare iluzorie sau efemeră, se admite ca inevitabilă capitularea? Tentativa survine, e adevărat, dar la capătul unei noi încercări de rezistență. O rezistență căutată nu în afara, ci în propria conștiință. Sentimentele aleargă de astă dată după și regăsesc incandescența lor inițială, adolescență. (În acest sens are dreptate Paul Georgescu, vorbind despre un nou debut al poetei). Evocarea vîrstelor defuncte, derutantă prin efectele sale contradictorii, bine și răufăcătoare, produce însă poate cea mai acută suferință. Operația de reanimare, săvîrșită cu o febrilitate metodică, tenace, biciuită de nerăbdarea ultimei speranțe, reușește la prima vedere. Imaginile scufundate răsăr intacte în chenarele, în cuprinsul și chiar inefabilul constitutiv. Scenele copilăriei fericite pînă și în micile aventuri ori drame domestice, ceasurile adolescenței luminate de revelația lumii virginale, tensiunile fetei nubile și împlinirile femeii se împletesc parcă în jurul acelorași detalii sau circumstanțe ce le însoțeau cu banalitatea

lor grațioasă, se fixează încă o dată în cadrul ce le-a asistat nașterea, se încing, ca și atunci cînd s-au ivit pentru înfiia oară, de vraja care le convertea în miracole. Sub bolta mărunță a unui București patriarhal „mirosind a mucigai și gutuie”, în clarobscurul fără mister al odăii unde luceau „ochii mici și negri” ai maicăi-mari, pe țărnul mării „cu putredă mireasmă de alge și pește mort”, tresare sunetul inaugural al candoarei, ardența plenitudinii: „Se iubeau cuvintele noastre. / La o sacră distanță unul de altul, / Încordat, liniștit, se priveau. / Un pas, încă un pas, / Un dans ritual / peste podul de nervi împletii. / Din ochi se atingeau, / într-o frenetică, imaculată concepție, / scînteia țîșnea. / Din tăcere, din spaimă, / din încordare, / din legănarea staminelor, / din trecerea verilor, / din mireasma sărătată a mării / se hrăneau cuvintele noastre. / Și uneori era și-o duioșie”. („Se iubeau cuvintele”). Cu cît însă mai net și impetuos se proiectează trecutul, cu atît mai estompat, mai extenuat se discerne prezentul; cu cît mărturiile de energie consumată par să emuleze noi avînturi, cu atît se impune imposibilitatea regenerării. Iluziile vitalității nu fac decît să-i acuze înfringerile. Dacă și terapeutică memoriei se învederează la fel de neputincioasă, abdicarea de la orice inițiativă și așteptarea, într-o liniște anticipat funerară, a singurei deslegări, nu este fatală? O decizie camusiană, sisifică, adoptată în disprețul realității, respinge ispita demisiunii. Fără trufie și fără umilință, în spiritul unui eroism anonim, aproape confidențial, căci refuză să se numească, se recomandă continuarea bătăliei. Cu tonul familiar al lui Arghezi din cutremurătorul poem „Două stihuri” („Hai calule, cu mine, bătrînește...”), se rostește, se șoptește acest îndemn grandios, tocmai fiindcă absurd: „Haide, încă un pic, / Între nimic și nimic. / Hai, cu iubirile / Să oblojim roua, uimirile. / Să umplem cu șomoioage / Geamul — e noapte și trage. / Blînda mea luminare : / Zîmbet, privire, suflare — / Haide, încă un pic, / Între nimic și nimic”. („Flacăra”).

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

## florența albu

### „măști de priveghi“

Autenticitatea a ajuns o predilecție feminină? Și Florența Albu se caută pe sine, mergând pe urmele experiențelor dureroase și viselor ne-trăite (primele două cicluri), și ale unei iubiri încheiate tragic, prin moartea iubitului (penultimul grupaj). Fără a angaja (ca Maria Bănuș) destinul uman în această investigație și a da astfel tensiunii proprii suportul generalității, ci la modul elegiac, amestecând uneori spontanul cu facticele, lirismul direct cu „poezia“ subliniată prin leit-motive (albul), simboluri (Drumul Neîntoarcerii, Uhr, Doamna Mască), poeta recheamă copilăria, pentru ca puritatea ei să servească drept model lumii adulte. Virsta candorilor cosmice nu răspunde însă apelului rostit, prelungindu-și ecoul în văzduh: „Ce joc copilăresc — de-a zmeul și de-a vîntul; / ce joc să-ți lași pe spate fruntea-n cer, / pînă în nașterea și moartea stelelor — / dar dincolo / și dincolo de dincolo? / Băteau în noapte ora și mileniul. / Eram copil bătrîn de-o veșnicie. / Zmeul murise de mai multe ori cu cerul / Stam ghemuit pe promontoriul nopții. / și stelele căzute mă-ngropau / pînă la gleznă, pînă-n umeri; / doar capul răsturnat pe spate aștepta / adaus infinit — nașterea altor stele“. („Dincolo de joc“).

Cum totuși dorul de ingenuitate, de transparentă și de fabulos în plină realitate stăruie virulent, umanității refractare i se declară un război sui-generis. Războiul mirajelor, al Himerei, cum i se spune: „Leg limba ciopotelor, / sufletul le vrăjese în turlă / Nu bate nici un orologiu / timpul cetății... eu sînt cel care deschide porțile, / trădîndu-vă, în somn, acestui alb suprem, / nepotrivit cu firea voastră. / ...În noaptea asta voi lăsa ninsorile să cucerească, dărîmînd / zidul de întărire al cetății; /

lăsa-voi peste șanțuri podurile, / și voi deschide porțile din lanțuri / o noapte-ntreagă vor zbura zăpezile, / roiuri mirifice de păsări colibri, / vă vor aduce-n vis mari chipuri albe, / piendute purități, vîrste trecute, / cu fiecare miez de noapte / la ceasul lepădărilor de alb“. („Veghe“).

Minunea albului universal, ca pănaceu al relelor existentei, dintre care timpul pare a fi cel mai crud („Să dormi, să-nzăpezească timpul“), este tot de atîtea ori recunoscută ca ireversibilă, sau, ceea ce e tot una, inaccesibilă chiar pentru fidelul feeriilor infantile. Deceptia face loc singurătății, pe al cărei teren ars bintuie fantomele inrudite ale morții. Sînt sufletele răpuse în aceeași sfortare, sînt fețele postîșe, imprumutate ca niște măști (alt motiv obsesiv), pentru a acoperi golul interior, sînt poate inșiși morții pămîntului, avînd în frunte pe iubitul „cu surîsul așternut peste cenuși, / Cu părul căzut pe față / și cu gestul mîinii care-ntinde o floare galbenă“. Într-o iconografie funerară, cortegiul umbrelor se perindă în șiruri învîlmășite sau concentrice, cu un filiiit imperceptibil de aripi, fărîmicioase la prima atingere a aerului. Mișcarea are o alură de coșmar liniștitor, familiar aproape, prin învăluirile ei insinuante, precaute. Versurile se înlănțuie, cad unul cite unul, fără zgomot și lent ca o depunere seculară de flori pe un mormînt: „Tăcere-n odaie. / Arborii și femeia în verde visează / Pe scaune stau umbre, / oaspeți veniți din țărîmul de verde. / Se spun amintiri. Șoapte de aer, / cuvinte abia presimțite, / cu aripa strînsă-n silabe de-april“. („Armonie de verde“).

Respingînd adaptarea, adică identifierea cu măștile propuse, ca pe o trădare a ființei, Florența Albu nu admite nici refragerea în imperiul spectrelor tandre și nici condiția de martir al dragostei ucise. Setea vieții neposedate este prea frigă pentru ca să nu izbucnească, aie și stăpînită de îndoială și remușcări, în tentații violente. Cerînd femeii să abandoneze rolul Anei a lui Manole, eterna sacrificată, ea ascultă „cîntecul“ afitător al singelui, privește pe-rechile îmbrățișate frenetic, așteaptă

incordat o metamorfoză teribilă : „Îmi sprijin trunchiul îndoit / de nord / și-aștept / să se prăvale cerul, / ori să mă îndrept...“ („Cenuși“). Disputa pornirilor, a instinctului revendicativ cu deprimarea egal de intensă, introduce în registrul solitudinii o notă, dacă nu a vitalității active, cel puțin a protestului în fața morții. În cadrul de cenușă și tăceri incremenite ca niște lespezi aeriene, irump sunete de clopote, chemind la singura modalitate de acțiune hărăzită omului în fața morții, la perpetuarea memoriei celui pierit : „Treceam prin ploii, prin clopote de ploii, / te adunam din sunete și umbre, din nume și tăceri / dar trebuia să cred, / dar trebuia lumină, să te-nviu, / dar trebuia să ochem pământul, rădăcinile, / să le aduc în fața morții, / s-o înving“ („Clopote“). Cu această rezoluție, Florența Albu apucă pe drumul lui Eugen Jebeleanu din „Elegie pentru o floare secerată“. Pentru Jebeleanu, moartea iubitei era un eveniment insuportabil simțirii lui violent patetice, și absurd, de neînțeles pentru orgoliul său viril. De aceea, la el, jalea convulsivă, chiar când glasul ce o strigă lumii amuțește, continuă să se zbată, să răscolească pieptul sfișiat cu unghiile, pe de o parte, iar pe de alta, ea se convertește fără tranziție într-o furie rece și absolută, de luptător deprins, dacă nu să învingă totdeauna, să se împotrivescă pînă la ultima suflare. Elegiile poetului sînt hohotele, clamările, și la rigoare blestemele proferate la adresa zeilor, de către eroii homerici, viforoși, neînduplecați în fața propriei morți, care se prăvălesc într-o criză neagră la moartea celor apropiați. Sfîrșitul iubitului nu smulge Florenței Albu țipătul femeii ori suspinul fecloarei rămase fără logodnic. „Bocet de dragoste“ nu este nici în intenție o „Mioriță“, în ciuda elementelor folclorice și nici melopeea elină a bocitoarelor. Cîntecul ei funerar este un traseu de sentimente aproape complet. Contemplarea tandră a trupului împietrit poate fi matern-

mioritică : „O, doamne, și frumos l-am semănat, / O, doamne, și frumos l-am legănat, / O, doamne, și în rouă l-am spălat, / și-n zori de ziuă cu pămînt l-am cununat...“. Amintirea aceuiași este o prezentă universală, văzută panteistic : „Iubitul meu și-a trecut / înima / în arbori, în iarbă / în aer... // Dar tu, pierdutele, rămasule, / cu grîul și ecoul / de mii de ori rămas / și repetat“. („Pământule“). Topit în materie, în elemente ca și în umilința cotidiană, absentul este invocat prin intermediul lutului, al apelor, al florilor, ierburilor sau oglinzilor, ca în erezuri. Prin îndemnuri vrăjitoarești inofensive, se conjură reîntruparea dragostei. „Noapte, rug viu, redă-mi iubirea, / desfă-o din cenușa ei / și lasă-i numai flacăra, / s-o văd cum urcă / prin acest septembrie / de nimburi arse și apoteoze“. („Arc de triumf“). Cu o inocență dezarmantă, este implorată întoarcerea timpului și depănarea lui lentă, în așa fel ca iubirea să se păstreze în stadiul dintii, virgină : „O rugă florilor — să nu grăbească / spre fruct. / O rugă să se-ntoarcă-n murg / o, dacă te-am iubit / cum nu pot, cu iubirea să întorc / semințele în somn, / fructul în floare?“. („Aș strînge timpu-n urmă“). Particularitatea e că suferința provine cu deosebire din conștiința separației radicale dintre viață și moarte, altfel spus a imposibilității de a stimula imperativul trăirii. Dorința de devoțiune eternă figurată brînțușian de femeile „troițe, / îngenunchiate pe tăcere...“ se încrucișează, în cadrul unui duel interior nedeclarat ca atare, dar perceptibil indirect, cu impetuozitățile ființei tinere : „Dar mă ține legată / un dor de pămînt, / un miros de pelin și de ploaie, / un cîntec de greier / sub ferestrele toamnei / cu vin tînăr, / și viscolire“. („Dor de pămînt“). Aceste contraste filtrate, ascunse parcă din nu știu ce remuscări, ce sfială în fața bucuriei și durerii, agită subteran și ciclul de „elegii marine“ cu care se încheie volumul „Măști de priveghi“.

## spectacole virtuale

Se scrie multă literatură dramatică, după cum se scrie prodigios de multă poezie. În fiecare număr, aproape, revistele literare nașesc cel puțin unul sau doi poeți proaspăt răsăriți din fecundul teren al micului nostru Parnas, ca ciupercile de rouă după o ploaie primăvărată. Făcînd un calcul aproximativ, ar veni cam douăzeci de noi stihuitori pe lună, adică un contingent de două sute patruzeci de viitoare cereri de înscriere în Uniunea Scriitorilor, ceea ce reprezintă o proliferare aproape iePUREASCĂ. Fenomenul pare să nu fie localizat numai la noi. Răsfoind de curînd o revistă italiană, într-o casetă pe două coloane, am găsit publicate cîteva poezii ale unui debutant de nouăsprezece ani. „A venit la noi, scria cineva din redacție, un adolescent îmbrăcat sportiv, cu o raniță atîrnată de umăr și cu un sul de poezii“. Urma o biografie de cîteva rînduri — cîte date poate cuprinde o biografie la nouăsprezece ani? — însoțită de o fotografie de buletin. Am citit poeziile și le-am recitat încă o dată: erau simple, meditative și aveau suava melancolie a unui cireș înflorit prea curînd, într-o zi cu cerul noros. M-am gîndit chiar să le traduc, pe urmă am uitat, înții numele autorului, apoi titlul revistei și, în sfîrșit, și poeziile. Cine știe dacă norocosul debut va fi avut vreo consecință și dacă tînărul cu raniță pe șold nu va intra mai încolo într-o echipă de handbal ori funcționar la o agenție de mașini de scris? În multe cazuri, desigur, e vorba de o trecătoare criză juvenilă de sentimentalism cerebral care

caută o modalitate de manifestare. Marea majoritate însă preferă chitara electrică sau vocalizele în stil Tarzan, la miezul nopții, pe tema ultimei romanțe la modă.

Autorii de piese sînt îndeobște ceva mai maturi. Răbdarea de a compune, de a elabora, vine cu vîrsta, și oricît ar căuta să se elibereze de rigorile unei construcții, o lucrare dramatică are nevoie, înainte de toate, de o cît de sumară canava. Reușita în teatru e mai ispititoare, fiind mai palpabilă. A fost o vreme cînd creația dramatică luase o amploare industrială, dat fiind că se descoperise patenta ce punea invenția teatrală la îndemîna oricărei imaginații. Procedeu se baza pe cea mai elementară simetrie: de o parte un personaj pozitiv, de cealaltă unul (sau mai multe) personaje negative; intriga se declanșa automat, ca scînteia între polii unei mașini electrice. Firele tramei, urzite după un sistem infailibil, lăsau între ele numeroase ochiuri ce trebuiau oricum completate și astfel o operație, meticuloasă și exigentă ca execuția unui goblen, era îndeplinită ca o simplă lucrare de terasament, autorul mulțumindu-se să toarne cu lopata, cu tărăboanța sau cu vagonetul, țărînă, nisip și pietriș — frînturi de discuții auzite în tramvai reminescente din lecturile copilăriei, fraze luate de-a gata de prinziare, replici sau chiar scene întregi din diverse filme sau piese străine. Și cum arta e un fenomen de sugestie colectivă și deci lesne molipsitoare, după capul familiei se apucau să scrie și ceilalți din casă, începînd cu fiul mai mic și sfîrșind cu soacra. „Nu se mai poate, îmi declara cîndva un scriitor care își descoperise vocația după cincizeci de ani, trebuie s-o pun și pe nevastă-mea să scrie ceva, măcar basme pentru copii; de ce să-și piardă vremea prăjînd chiftele?“ Nu știu dacă chiftelele literare ale soției dumisale vor fi intrat cumva în circuitul editurilor, dar de văzut am văzut destule asemenea cazuri de contaminare și, lanțul slăbiciunilor fiind pus în

mişcare, secretațiile teatrelor, rezizorii și actorii mai de seamă erau zilnic asaltați de prietenii și de prietenii prietenilor în care se strecurase peste noapte duhul lui Sofocle ori al lui Shakespeare.

În momentul în care șablonul a căzut în desuetitudine și eroilor de teatru li s-a cerut ceva mai mult decît o sarcină electrică pozitivă sau negativă, producția industriei dramaturgice a scăzut simțitor și, lipsiți de canavalele și tipologia de serie, fabricanții de scenarii și piese fie că s-au lăsat păgubași, fie că au căutat alte surse facile de inspirație. Și cum soarta curentelor în artă este să se degradeze și să fie înnăbușite și îngropate în maldăre de imitații, paștise sau involuntare caricaturi, au început să apară cu droaia epigonii expresionismului și adepții spontani ai existențialismului și absurdului, după cum în regie s-au ivit, tot prin generație spontanee, „furioșii“.

Rostogolindu-se pe un teren virgin, „noul val“ a venit încărcat de aluviuni eterogene, ce nu au ajuns încă să se depoziteze, în așa fel încît să se aleagă apa curată de drojzii și miluri, autenticitatea de surrogate și simulacre. E o încercare de rezistență: ceea ce este caduc și friabil se spulberă și se risipește, firavele și cloroticele artificii se sting de la sine și mimetismele de o clipă „își dau arama pe față“. Rămîn deasupra doar operele ce sînt mărturia unor personalități veritabile, acelea care își au rădăcinile în sensibilitatea profundă a epocii și care răzbat pînă la esența adevărată a modernismului, înlăturînd zgura superficială a procedeeilor.

O inițiativă binevenită a deschis, în ultimii doi ani, paginile revistelor de literatură lucrărilor dramatice mai reprezentative, care nu au apucat încă să înfrunte lumina reflectoarelor. Și cum de obicei piesele, pe nedrept socotite niște cenușărese ale literaturii, nu au parte de cronici decît după ce ajung în faza spectacolului, consider un act de echitate să prezint aici și să ana-

lizez cîteva dintre ele în avanpremieră unei eventuale înscenări.

Vitregul destin literar al lui *Radu Stanca* a făcut ca teatrul lui să nu înceapă a fi cunoscut decît la trei ani după moartea sa prematură, așa cum volumul său de versuri a ieșit de sub teascuri prea tîrziu pentru ca ochii lui să se mai poată bucura privindu-l. Cu timiditate, cu prea multă timiditate încă, scenele noastre s-au învrednicit în fine să le joace („Ostatecul“ la Sibiu, „Hora domnițelor“ la teatrul Barbu Delavrancea). În schimb revistele clujene *Steaua* și *Tribuna* au publicat o parte dintre ele.

Pornind de la un element folcloric „ochiul care ride și ochiul care plînge“, apanaj al unor ființe cu puteri supraomenești, *Radu Stanca* a plămuit o legendă pseudo-istorică *Ochiul* („fantasmă tragică“, o intitulează autorul), în care personajul central, Bogdan-cel-Chior, văduvit de unul dintre cele două făruri călăuzitoare ale omului și a nume de cel ce, potrivit legendei, concentrează în el toate virtuțile — puterea, înțelepciunea și frumusețea — rămîne ca un jalnic ciclop, al cărui unic ochi privește lumea prin pîcla îndoliată a unui pesimism fără leac. „Înainte, cînd ochiul fericit îmi lumina ca un arhanghel obrazul, știam cine sînt — se tînguie eroul. Acum nu mai știu și toate nopțile acestea de nesomn m-am privit în oglindă ca să aflu. Dar n-am văzut decît orbita goală și obrazul cîrpit“. Simbolul e simplu și clar ca și în *Hora domnițelor* și acțiunea, desfășurată în planuri largi, are consecvența onestă a unui basm în care conflictul dintre bine și rău, dintre Zmeul Zmeilor (Bogdan) și Păt-Frumos (Stanislas de Chodez), dacă nu duce la apoteoza binelui, se rezolvă printr-un deznodămînt tragic, ce dă prilej adevărului să iasă în vileag, proclamat de Ruxanda cu prețul vieții ei.

Pierzînd ochiul fermecat în bătaia de la Codrul Cosminului, Bogdan pierde o dată cu el chibzuința, sensul realității, tăria voinței și

toate celelalte haruri ce au făcut să strălucească steaua unor voievozi de frunte ai țărilor românești. Oastea e înfrântă, seceta bîntuie ogoarele, vistieria e secătuită. Ochiul cel încruntat privește cum se întinde paragina și nefericirea în preajma lui, raza-i sumbră ucide și prăstiește totul. Chiar și domnița Ruxanda, venită din Muntenia să împartă cu el coroana Moldovei, îl detestă din clipa cînd, la sosirea ei în cetatea de scaun „în locul mirelui rivnit — spune ea — mi-a deschis ușa rădvanului un strigoi“ și nu mai dorește decît să se întoarcă mai repede acasă. „Privește-te în oglindă și vei înțelege de ce! — îl înfruntă logodnica lui. Înțelepciunea ta e găunoasă, frumusețea putredă și puterea nevolică“.

Bogdan a rămas deci singur cu îndoielile, cu spaimile și cu ambițiile lui disperate, singur cu mediocritatea lui; căci Bogdan nu are forța destructivă, ingeniozitatea funestă a eroului negativ romantic, chiar dacă se răsucesce în sine, muncit de întrebările unui Franz Mohr. Instinctele lui rele au nevoie de o amorsă, trebuie să fie stîrnite și îndrumate de Pîrvu — un fel de Iago — fostul tîlhar, pe care l-a jertat de pedeapsă pentru a-l face sfetnicul său de taină. Fără Pîrvu, rebeliunea lui împotriva soartei dușmănoase s-ar consuma în gol și în mișelie. Bogdan este un răzvrătit becisnic iar visurile lui de măriri niște rizibile aiurări. „Am să izbutesc și fără ochiul care ridea! Am să urc pe scaunul Bizanțului și fără el. *Fără el!* Numai cu negura mea, cu negura asta care nu se mai desprinde de mine.“ Bogdan încearcă să se mintă, dezolarea lui împrumută glasul ambiției, vorbește cu emfaza și necumpătarea ei. De fapt, el așteaptă salvarea de undeva din afară, de la o minune ce l-ar face să redobîndească talismanul pierdut și, în ultimă instanță, de la posesia Ruxandei. Cu atît mai năprasnic izbucnește disperarea sa în momentul în care descoperă că solul polonez, Stanislas de Chodez, venit să asiste la serbările nupțiale, și-a

însușit ochiul fermecat și, o dată cu el, harurile ce alcătuiau partea binecuvîntată a ființei lui de mai înainte.

Dualitatea ce sălășluia în el s-a desfăcut și cele două naturi opuse stau acum față-n față, într-o confruntare ce nu poate decît să-l copleșească pe dezmoștenitul voievod, care dintr-odată realizează ireversibilul situației lui.

Bogdan este singura prezență mai complexă în această piesă romantică, din care nu lipsesc nici monoloagele patetice, nici loviturile de teatru, concepută ca o amplificare dramatică a unei metafore. Evoluția ei este dictată, ca și în *Hora domnițelor* de un simbol și ar fi fost de așteptat să se desfășoare într-o ambianță fantastică. Originalitatea piesei lui Radu Stanca, aș spune chiar ciudățenia ei, o constituie tocmai o interferență puțin barocă de planuri, în care datele istoriei se întrepătrund și se contopesc cu elemente fantastice, totul fiind convinsgător motivat, și psihologic, și dramatic. *Ochiul* are ceva bizar și derutant totodată în concepția sa. Poate că în *Hora domnițelor*, în care lucrurile se petrec ca într-o poveste și personajele sînt atemporale, simbolul e păstrat mai pur și ideea poetică mai sugestiv pusă în valoare. În schimb, în *Ochiul* dialogul are mai mult relief și e mai dinamic.

*Faunul și Cariatida* este o grațioasă alegorie în care Radu Stanca a căutat să ilustreze poetic, plastic și eufonic, asociind verbul cu muzica și coregrafia, printr-o dragoste irealizabilă, ce tinde să unească într-o ideală contopire două simboluri antagonice — Faunul, întrupare a forțelor instinctive, a anarhiei și a versatilității fenomenelor și Cariatida, icoana perfecțiunii formale și a permanențelor numenului — drama categoriilor ireconciliabile.

În mijlocul unei păduri în care huzuresc faunii, bacantele și nimfele, austera, frigida Diană și-a clădit un templu slujit de un cor de fecioare care au făcut legămîntul



castității și păzit de un grup de imuabile cariatide, pe umerii cărora se rezază prețioasa cupolă a Logosului. În sinul agitatei faune di-nisiace, ideile înghețate în forme sculpturale sfidează, cu nealterata lor seninătate apolinică, libertatea anarhică a mișcării neîngrădite de norme și colcăiala haotică a instinc-telor dezlănțuite; încremenirea legi-lor rațiunii înseamnă însă sterilitate, în vreme ce natura, în neastimpă-rul ei, este generatoarea infinitei multiplicități. Slujitoarele Dianei o proslăvesc pe zeiță numind-o „floare stearpă, pîntec fără spor“, iar aceas-ta, la rîndul său, cerîndu-le să se lege printr-un blestem (cu vagi re-sonanțe argheziene) a întretine veș-nic focul rațiunii, le spune „născă-toare de limite“.

Versificația este variată și capri-cioasă, endecasilabul alternînd cu hexametru, pentru a se revărsa în fluviul larg, în curgerea maies-toasă a dactilelor epopeei și, chiar dacă metrica își permite unele li-cențe și versul este de o inegală substanță poetică, poemul izvorăște dintr-o generoasă sorginte și-și des-pletește cascada într-o învăluitoare adiere eminesciană. Expresia este simplă, directă, fără meandre și fără ermetisme, piatră de construcție care, prin suprapunere, dă naștere la suprafețe ample, făcînd să în-florească largi simetrii arhitecto-nice. Simplitatea ei este o calitate creatoare de noblețe și măreție, așa cum am putut remarca și în *Hora domnițelor* și mai cu seamă în — poate cea mai frumoasă piesă a lui Radu Stanca — *Ostatecul*.

Avînd de înfruntat un atac al bacantelor, furioase că preotesele Dianei au aprins în poiană „înghe-țata făclie a dogmei-himen“, fecioa-rele, oboșite de lupta din care au ieșit învingătoare, adorm în jurul altarului aprins. Prin somnul lor vegheat de cariatide, se strecoară o nimfă care se zbenguie cu un tînăr faun. La un moment dat însă o rază de lună se furișează prin-tre coloane, lumînînd chipul de mar-mură al uneia dintre cariatide și jocul erotic este întrerupt: faunul se oprește locului, răpit de frumu-

sețea statuii, rămînînd surd la îm-bierile nimfei; o clipă, instinctul se așterne ca o fiară îmblînzită la temelia rațiunii, mișcarea nestăvi-lită e dominată de prestigiul for-melor fixe, contrariile se atrag și, prin scînteia iubirii, se unesc într-o imposibilă simbioză, ce pare să în-frîngă toate legile universului.

Duetul de dragoste constituie mo-mentul poetic culminant al alego-riei, versul dobindește o senten-țioasă solemnitate. „Mișcarea este moartea mea, iubite / Deci du-te și încearcă-a mă uita / Stau între noi doi legi ne-ngăduite / Mișcarea ta și nemîșcarea mea“ rostește în-țelepciunea cariatidei, la care în-drăgostitul se arată gata să jert-fească fără nici o ezitare cea mai de seamă prerogativă a vieții: „Mă voi zidi în formele-ți divine / Și voi rămîne-n piatra ta mereu“. Așa cum tînărul aventurier din *Hora domnițelor* — metafora fiind însă răsturnată — se străduiește să rupă prin dragoste cercul vrăjit al timpu-lui în continuă mișcare, oprind clipa în loc. Iluzia este posibilă numai pentru un scurt răgaz. Smulsă din iureșul timpului, clipa este supusă legilor omenești: îmbătrînește ver-tiginos și se destramă, întorcîndu-se în neant. Ca s-o poată reține, tînă-rul, într-o totală uitare de sine, in-tră în vîrtejul horei domnițelor, uni-tățile timpului, ce se rotesc fără încetare, aidoma galaxiilor.

Mînată de gelozie, nimfa stinge flacăra sacră; trezite din somn, preotesele se răzbuună asupra faun-ului pe care-l sfișie. Iubirea aceș-tuia se dovedește însă fecundă: ispitită de mișcare, cariatida se des-prinde din împietrirea ei și începe să danseze, făcînd să se prăbușea-scă templul rațiunii peste sterpele lui slujitoare.

Iubitor al clasicismului greco-latin, cu *Ostatecul* Radu Stanca a scris o tragedie de factură eschil-iană, în care proza somptuoasă, cu perioade ample, îmbracă în falduri bogate și impunătoare, ca o togă, atiludinea expresivă a eroului, cade, ca în *Vîrsta de Bronz* a lui Rodin, trezindu-se la lumina rațiu-

nii dintr-un somn îndelungat, își înalță capul și duce brațul la ochi într-un gest de apărare, dar, în același timp, ca și cum s-ar pregăti să înfrunte destinul. Adversarii pe care-i combate Kleomedes nu sînt oameni, ci idei și moduri de viață și, ridicîndu-se împotriva forțelor oarbe ale războiului, el încearcă să țină piept condițiilor propriului său destin, în sensul pe care, în studiul său despre Eschil, Alice Voinescu îl atribuie tragismului grec, considerînd actul deliberat de împotrivire al eroiului ca un „fenomen estetic”. Dirzenia morală a lui Kleomedes însă este dublată de o înțelegere larg cuprinzătoare de vizionar și de o blîndă statornicie de martir.

Între două popoare vrăjmașe — pare-se trace — unul cîrmuit de Buer iar celălalt de Dropix, dăinuie din moși-strămoși o neîmpăcată rivalitate și se duce o luptă pe viață și pe moarte pentru supremație. Întîmplarea face ca Abatirs, fiul lui Dropix, să cadă în mîinile ostașilor lui Buer: e un adolescent, aproape un copil, căruia încercările războiului n-au ajuns încă să-i călească voința și care se zvîrcolește înfricoșat la picioarele regelui vrăjmaș, cerșindu-i îndurarea. Lîngă Buer se află un alt adolescent, feciorul său Kleomedes, ucenicul și nedespărțitul său tovarăș de armă. Privirile celor două vlăstare regești se întîlnesc; spaima și umilința ce se citește în ochii unuia trezește compătımirea și dușoșia celuilalt și, o dată cu ele, îndoielile. Biruind legile urii strămoșești, Kleomedes leapădă platoșa și, îmbrăcînd veșmintele păcii, rătăcește melancolic prin tabără. Întîlnirea aceasta însă a avut darul să-l transforme și pe Abatirs, dar într-altfel; la locul privirii lui Kleomedes, sufletul lui s-a oțelit dintr-odată și, devenind oștan adevărat, copilul de odinioară acum își așteaptă, cu un mîndru stoicism, moartea. Vrînd să pună capăt îndoielilor de care este măcinat, Kleomedes pătrunde în cortul în care se află închis Abatirs și-i întinde acestuia pumnalul său, cerîndu-i să-l înjunghie pentru a-și

redobîndi libertatea, lucru pe care mîndria ostășească nou-născută a ostatecului nu-l poate accepta. Urmează o supralicitare de generozități, ce ar putea să pară factice și declamatorie dacă nu ne-am gîndi că, din momentul în care Kleomedes a intrat în cort, cei doi protagoniști au dispărut ca persoane și în locul lor au rămas să se măsoare ideile pe care le reprezintă și că nu mai e vorba de un simplu dialog ci de o dialectică. Ca o sinteză, suprimînd toate contradicțiile dintre ei, legămîntul lor de prietenie vine să pecetluiască o înțelegere deplină încheiată în numele unei rațiuni superioare. „*Kleomedes*: Ni s-au legat firele nevăzute și ni s-au întrepătruns urzelile. Ne împlinirăm unul prin celălalt și acum fiecare cuvînt, fiecare faptă a unuia se răsfrînge asupra celuilalt. Dușmănia veche s-a destrămat și acum stăm unul lîngă celălalt ca doi soldați ai aceleiași armate (îi întinde, ca spre un legămînt, brațul). *Abatirs*: Eu m-am născut din tine, tu te-ai născut din mine. Fiecare năzuință din tine răspunde în mine, ca fluturii de nisip ce alunecă dintr-o clepsidra în alta“.

Încredințați că fiul căpeteniei lor a fost ucis, războinicii lui Dropix atacă tabăra lui Buer, îi risipesc oastea și-l iau pe Kleomedes ostatec. Feciorul lui Buer ajunge astfel să facă la rîndul său experiența captivității, a spaimii și a umilinței. Abatirs însă sosește prea firziu ca să-l scape de spada răzbunătoare a lui Dropix; nu-i mai rămîne decît să împlinească, pînă la ultima lui consecință, legămîntul ce unea soarta sa de a lui Kleomedes.

Înrudit îndeaproape cu pîre Ubu, cu Amédée sau cu bătrînul din *Scaunele* lui Eugen Ionescu și doar colateral, printr-o spiță mai îndepărtată, cu Molloy și Malone, eroii lui Beckett, *Iona*, personajul unic al tragediei burlești cu același nume a lui Marin Sorescu, repetă pe un plan existențial aventura miraculoasă a proorocului Iona despre care Vechiul Testament ne spune c-ar fi petrecut patruzeci de zile în pinte-

cele unui chit. Ca și el, este un pescar sărac, în luptă cu nevoile și cu vitregia soartei care nu se învrednicește să-i arunce în năvod decît pești mărunți, așa că, în lipsă de alte resurse, bietul om și-a făcut un acvariu în care azvirle undița în zilele cînd n-a avut noroc la pescuit, pentru a prinde peștii pe care i-a mai prins o dată. Ca și biblicul său antecesor, cade victima unui accident, pe care nu e însă tot atît de bine pregătit să-l înfrunte, nefiind înzestrat cu nici un fel de virtuți supranaturale și neavînd nimic altceva asupra lui decît un cuțit.

Fire pașnică, resemnat cu propria sa soartă, Iona se acomodează dezinvolt cu noua sa situație, punîndu-și întrebări pe care le rezolvă sui-generis, cu o bogată și ingenioasă fantezie, fără să facă din ele probleme chinuitoare: „(Scoate năvodul) Nimic? (Uimire) — Nimic — Atunci ce naiba atîrnă așa? — (Privește în zare) — Aha, înțeleg. Norul acela. Își culcase umbra exact pe mîna mea — Mai bine m-aș face pescar de nori — Azi unul, mîine altul. Aș aduce repede potopul — Că la nori am noroc”. Semnele de dialog sînt convenționale. Dedublarea personajului nu este efectivă, neexistînd diferențe de optică între cei doi presupuși interlocutori. Paradoxele se înșiră cu colaborarea egală a celor doi Iona și soliloquiul angajat de pescar se deapănă ca o infinită digresiune, în care imaginația poetică se dovedește inepuizabilă.

În același timp situația lui Iona începe să se complice. După ce a reușit să facă o fereastră în burta chitului, cînd să iasă afară, se pomenește în pîntecele unui al doilea chit, mai mare, care l-a înghițit pe cel dintîi. Aceeași surpriză neplăcută îl întîmpină și după ce sparge și peretele celei de-a doua celule, pentru a trece în cea de-a treia, oeva mai încăpătoare. Simbolul este de o deosebită pregnanță și plasticitate. Tonalitatea monologului se schimbă și ea treptat, trece într-o gamă minoră, devine mai medita-tivă, mai gravă: „Un sfert din via-

ță îl pierdem făcînd legături. Tot felul de legături între idei, fluturi, între lucruri și praf. Totul curge așa de repede și noi tot mai facem legături între subiect și predicat. Trebuie să-i dăm drumul vieții, așa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care nu țin. De cînd spun cuvinte fără ști, simt că-mi recuperez ani frumoși din viață”, paradoxele se preschim-bă în sarcasme. Dialogul sau așa-zisul dialog, care pînă acum n-a avut încă o funcție dramatică, desfășurîndu-se la nivelul unei stări sufletești conciliante, o dată cu apariția neliniștei, apoi a spaimii, începe să capete o altă pulsație, mai precipitată, mai tulburătoare.

În sfîrșit Iona spintecă și pîntecele ultimului chit și iese la lumina zilei cu o barbă de schivnic. Totuși nu și-a pierdut umorul. „Strașnic năvod mai am. Vreau să prind cu el soarele — Doar atît! Soarele (Rîzînd). Și să-l pun la sărat, poate ține mai mult”. Se află pe o plajă, ca la început. A parcurs întreg ciclul existenței, etapă cu etapă, chit cu chit, ca să ajungă iar în punctul de plecare. Fără să fie mistuit de febra marilor exploratori, a explorat viața involuntar, printr-un hazard, într-un circuit ce n-a făcut decît să-l poarte dintr-un perete într-altul. Poate c-ar fi fost atunci de preferat să rămînă pe loc, să nu umble din întrebări în întrebări, dezlegarea uneia atrăgînd după sine enigma celei de-a doua și așa mai departe: „Ce vezi? — Orizontul — Ce e orizontul ăla? — (Îngrozit). O burtă de pește — Și după burta aia ce vine? — Alt orizont — Ce e orizontul acela? — O burtă de pește uriaș — Ia mai uită-te o dată. (Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele). — Ce-ai văzut? — Nimic — Ce-ai văzut? — Nimic, decît un șir nesfîrșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lingă altul”. Metafora e amplificată la proporții cosmice. Deodată Iona e străluminat de un gînd: soluția nu trebuie căutată în afară, în infinitul mare, ci în microcosmul interior; și, printr-un gest elocvent, cu ace-

lași cuțit cu care a spintecat pîntecele peștilor, Iona își face harachiri. Tragic, finalul este în același timp de un naturalism burlesc.

În literatura absurdă pe care moda a generat-o la noi, piesa lui Marin Sorescu constituie una dintre foarte puținele excepții ce sînt rezultatul unei gestații firești. Autoul a găsit adevărata consonanță ce cheazăuiește autenticitatea inspirației. Nu e vorba nici de o atitudine ostentativă, nici de o imitație. Este o operă gîndită și elaborată original și care dovedește o modalitate organică de expresie și nu o manieră și că, pentru a face literatură originală nu trebuie neapărat să fii incoerent sau elucubrant, după cum abstracționismul în pictură nu înseamnă neapărat a azvîrli cu bidineaua pete de culoare pe o pînză.

Reluînd tema, frecvent dezbătută în drama burgheză, a divergențelor conjugale, *Sorana Coroamă* o tratează spiritual și cu finețe, ca pe o glumă serioasă, în piesa într-un act *Ploaia pe acoperiș*, pe coordonate moderne, folosind ironia în locul accentelor grave, schițînd fără să insiste asupra nici unui contur, făcînd piruete acolo unde te-ai fi așteptat la o izbucnire dramatică și lăsînd să se vadă tot timpul că este vorba de o scenă jucată de actori și că între ei și public există o convenție tacită.

Autoarea a descoperit un ultim loc în care s-a refugiat poezia într-un oraș — acoperișul încins de arșiță al unui bloc, într-o noapte de vară, în vecinătatea unei grădini-cinematograf și a unui bufet cu tonomat. E zăpușeală, fulgerele vestitoare de ploaie se întretaie și se confundă cu flama unor aparate de sudură electrică cu care niște muncitori desfac linia de tramvai, jos, în stradă. Soția, femeie calculată, practică, fără prea mari veleități și fără multe probleme, afectuoasă cu măsură și cu o superioară toleranță față de soțul ei, ca față de un copil năzuos și guraliv, care nu prea știe bine ce vrea, s-a urcat să privească gratuit filmul ce ru-

lează în grădina alăturată. Soțul o urmează ca să nu rămînă singur, deși nu e dispus „să-și amîne existența cu încă două ore și un sfert” asistînd la spectacol. E un spirit neliniștit, agitat, copleșit de automatismele unei existențe prea perfect organizate, în care excesul de confort tehnic nu-i lasă răgazul să stea de vorbă măcar cu el înșuși, dacă nu și cu soția lui. Și, în lipsă de altceva, monologhează singur, persiflînd cu o discretă amărăciune și cu o ineputabilă vervă *spleenul* acestei existențe, întrerupt pe alocuri de replicile distrase sau incongruente ale soției. Stau unul lîngă altul ca doi parteneri care joacă roluri din piese diferite, demonstrînd „solitudinea în doi”. Exigențele soțului față de viață sînt mai mari sau de alt ordin decît ale perechei sale care-l ascultă placidă, indiferentă sau opacă; din ce în ce mai volubil cu cît se știe mai puțin ascultat, protagonistul începe să peroreze, cuprins de un fel de frenezie verbală, de astă dată față-n față cu publicul.

La un moment dat începe să plouă; binefăcătoare, ploaia astîmpără fierbințeala acoperișului și locvacitatea actorului. Soția, care l-a lăsat singur între timp, se întoarce să-i aducă o umbrelă. Și rămîn mai departe, strînși unul lîngă altul, pe acoperiș, în bătaia stropilor. S-ar părea că tot monologul lui n-a fost decît o simplă declanșare oratorică trecătoare, funambulesc-umoristică. Dimpotrivă, omul a mărturisit totul, dar dincolo de cuvinte, umorul său puțin strident și agresiv n-a fost decît o mască și poate că un ecou al dramei sale discrete va fi ajuns și la inima soției.

Scriînd cele de mai sus, nu m-am gîndit să fac o selecție, ci doar să analizez și să relev trăsăturile caracteristice ale unor lucrări dramatice semnificative și cu incontestabile calități literare, care, depășind limitele unui conflict particular și ale unor situații obiective, evoluează în lumea ideilor și folosesc simbolul și metafora dramatică pentru a ilustra condiția omului și raporturile lui cu existența.

## ipoteze asupra semnificațiilor operei lui Lewis Carroll

Există cărți al căror sens pare să ți se revele la prima lectură. Recitindu-le în timp, constai derutat că te afli în fața unor opere complet necunoscute, cu implicații din ce în ce mai adânci, pasibile de interpretări infinite. Printre aceste cărți se numără și „Alice in Wonderland“ și urmarea sa „Through The Looking-Glass“, aparținând scriitorului englez Lewis Carroll.

Publicată între 1865—1872, în plină epocă victoriană, opera a făcut senzație în toată Anglia, fiind considerată drept una din genialele scrieri pentru copii.

De la apariția cărții și pînă azi s-au dat zeci de interpretări, pe cît de diverse pe atît de neașteptate și contradictorii. Shane Leslie (1933) găsea în Alice o istorie secretă a controverselor religioase din Anglia Victoriană, încercînd să identifice o serie de personalități politice și de stat cu eroii cărții.

Walter De la Mare (1930) o consideră manifestarea engleză a logicii franceze și a rigorii aplicate în poezia lui Mallarmé, și stabilește echivalențe între poezia pură și absurdul cărții lui Carroll.

Harry Morgan Ayres (1936) vedea în Lewis Carroll un mare scolar iar despre creația sa spunea că „Povestea lui Alice nu e cea a unui copil ci e un summum de experiență umană în căutarea deznădăjduită a înțelepciunii“.

Pe de altă parte (în 1952) Elisabeth Sewell o cataloga ca pe o carte tipic absurdă, în cuprinsul căreia infinitatea de spațiu, timp și sentiment e anihilată de goana după exactitate, de cifre, unități de măsură și jocuri de cuvinte.

În sfîrșit, Phyllis Greenacre, cercetătoare din New-York (1955) dă

o interpretare psihanalitică, descoperind în Alice complexul Oedipian. Ea subliniază că diferența de vîrstă dintre Lewis Carroll și Alice Liddell, fetița immortalizată în carte ar fi fost aceeași ca cea dintre Carroll și mama sa. Avem de a face în acest caz, arată Phyllis Greenacre, cu reversul complexului lui Oedip.

Martin Gardner o situează alături de Biblie și de opera lui Homer, sugerînd prin aceasta sensul cifrat și complex al operei lui Carroll.

Autorul călătoriilor lui Alice a avut o personalitate la fel de neașteptată și derutantă ca și opera sa. Pe numele său adevărat, Charles Lutwidge Dodgson, Lewis Carroll s-a născut la 27 ianuarie 1832 în parohia din Daresbury, fiind al treilea din cei opt copii ai pastorului Charles Dodgson. În primii ani de copilărie, jucăriile preferate ale lui Carroll erau melcii, broaștele rîioase și rimele. La zece ani, compunea mici piese de teatru de marionete și chiar a scris o adaptare după Shakespeare a tragediei Regelui Ioan și o comedie bazată pe parodiarea unor poezii bine cunoscute. Deseori se cufunda într-o lume imaginară și încerca să-i facă și pe ceilalți copii să i se alăture în acest joc pe jumătate vis. Seriozitatea și firea sa meditativă l-au izolat însă de societatea celor de vîrsta lui. Acest lucru e deosebit de interesant deoarece mai tîrziu Carroll, omul matur, va evita cercul generației sale, refugiindu-se în lumea copiilor.

Ca elev al școlii din Richmond și apoi al celei din Rugby, stîrnește admirația profesorilor săi prin deosebitele sale aptitudini pentru matematică. În același timp începe să publice în revista școlii primele pagini literare cu caracter umoristic.

În ianuarie 1851 intră student la universitatea din Oxford și e distins cu premiul I în matematică. După terminarea studiilor e numit conferențiar la catedra de logică și matematică din Oxford dar cursurile lui sint extrem de plictisitoare, aride și penibile în același timp din cauza defectului său de vorbire, care se accentuează în această perioadă. În 1861 e numit diacon al Bisericii Anglicane dar rareori predică, fiind conștient de faptul că se bilbie și teama de a fi luat în ris îi adâncește complexele.

Un contemporan îl descrie astfel :

„În aparență, Carroll era un om bine făcut dar asimetric : un umăr era mai înalt decît celălalt, zîmbetul îi era puțin strîmb și ochii săi albaștri nu se aflau la același nivel. Purta haine negre și avea un fel specific de a merge. Era surd de o ureche și cînd vorbea se bilbia în mod vizibil. Timiditatea lui excesivă îl făcea să nu se simtă bine decît în societatea copiilor”. Pe de altă parte, acest om, profund creștin, era de ajuns să rostească numai un cuvînt ca să te convingă de nesiguranta propriei sale credințe. Deși dăduse literaturii engleze cîteva poeme absurde celebre, Carroll era încredințat că e incapabil să înțeleagă natura poeziei. Cel mai ciudat pare faptul că autorul unor opere ca „Alice” și „The Hunting of the Snark”, era cu totul lipsit de humor în ceea ce îl privea, dovedind o susceptibilitate surprinzătoare.

Fotograf pasionat, desenator și admirator constant al teatrului, Lewis Carroll avea o predilecție pentru inversarea naturii obișnuite a fenomenelor, pentru concluziile ilogice rezultate din interpretarea ad litteram a judecăților logice. De asemenea el a fost considerat întemeietorul cuvîntelor încrucișate în Anglia. A inventat o nouă tablă a înmulțirii, în care rezultatul înmulțirii diferitelor cifre răminea în permanență același.

Excentricitățile lui Carroll ascundeau în fond o mare singurătate, o existență cumplit de uniformă, o imposibilitate a comunicării cu cei

din generația lui, căci acest om neobișnuit de matur într-un sens, și-a păstrat intact toată viața sufletul de copil.

„Alice in Wonderland” și continuarea sa „Through the Looking-Glass” au fost scrise la rugămintea lui Alice Liddell, fiica noului decan al bisericii anglicane. Această fetiță de 7 ani, despre care el va spune mai târziu „she was the child of my life”, devine în carte un al doilea eu al lui Carroll.

Prima carte începe cu cufundarea treptată a lui Alice din realitate în somn și de aici într-o călătorie stranie prin Wonderland. Această țară, nu întîmplător situată geografic aproape de centrul pămîntului, pe plan simbolic în miezul subconștientului, e populată de animale, plante, păsări și semioameni, dispersați, izolați unii de alții prin zone de indiferență și acută singurătate. Fiecare personaj are logica lui proprie de neclintit, ceea ce e evident pentru unul e de neconceput pentru celălalt. De la bun început se creează o atmosferă de relativitate și nesiguranță. Instabilitatea apare mai întîi în Alice, care consumind întîmplător niște mincăruri și băuturi miraculoase, își schimbă înălțimea uluitor de repede, devenind cînd minusculă, cînd uriașă, locuitorii Wonderland-ului purtîndu-se cu ea, fie poruncitor, fie covîrșiți de teamă. Avem de a face cu o situație similară în „Gulliver's Travels”, dar spre deosebire de eroul lui Swift, transformările prin care trece Alice nu afectează structura ei intimă; ea nu ajunge într-o țară propriu zisă cu obiceiuri și tradiții, ci călătorește prin universul individual al fiecărui personaj conceput ca o insulă. Dimensiunea specifică a Wonderland-ului e timpul, — de aceea se poate spune că această lume se mișcă foarte încet pe o verticală infinită, deoarece spațiul extrem de mic se reduce la cîteva încăperi și o grădină. Din cauza limitării spațiale, personajele au impresia că și timpul a devenit la fel de îngust. Ajung la ideea că scurgerea vremii a fost oprită în loc. Într-adevăr, se pare că ora permanentă a acestei

țări e 6 după masă — ora cînd se bea ceai sau se joacă crichet. Senzația stării de nemișcare provine din existența teribil de monotonă a celor din Wonderland, care repetă zilnic, la infinit, aceleași gesturi, ca niște mecanisme acționînd în gol. Personajele conținute în această disproporție rigidă între spațiu și timp sînt la rîndul lor statice, ascunse, inaccesibile. Toate încercările făcute de Alice pentru a se apropia de ele eșuează. Orbite de propriul lor eu, făpturile din Wonderland o judecă din punctul lor de vedere. Forumbelul o confundă cu un șarpe, omida o coboară la nivelul de înțelegere a speciei sale. La un moment dat Alice ajunge să se îndoiască de ea însăși, ca ființă umană. Neliniștea îi cuprinde însă numai zonele periferice ale sufletului căci Alice rămîne totuși în afara Wonderland-ului, datorită stării ei de semiconștiență și luciditate proiectată pe fondul general al somnului. Din această cauză ea va încerca să aplice logica realității unei lumi ilogice, în care toți sînt nebuni, după cum îi destăinuiește Pisica de Cheshire.

Prezența fantomatică, obsedantă a pisicii de Cheshire mărește straniul călătoriei lui Alice. Ea apare și dispăre, topindu-se în aer, dar rînjetul ei amplificat pînă la simbol perzistă independent de prezența materială a personajului.

Pisica de Cheshire asistă permanent, văzută sau nevăzută, la evenimentele care au loc, rînjetul ei de ironie rece plutind ca o sentință în atmosfera apăsătoare a visului.

Următoarele personaje întîlnite de Alice — Iepurașul de Martie și Pălărierul se mișcă în jurul unei mese de ceai, mufindu-se periodic de pe un scaun pe altul, strivite totodată de povara timpului în nemișcare. Pentru a ieși din haosul propriilor lor cuvinte, al căror înțeles l-au pierdut, Iepurașul de Martie și Pălărierul încearcă să mențină conversația în limitele unui joc de societate. La rîndul lor, cei doi eroi sînt umili supuși ai unui pachet de cărți de joc, ale căror componente însuflețite gravitează în jurul ilogicului. În universul ierarhizat al

cărților de joc, personajele sînt construite pe același calapod, diferența între ele făcîndu-se după figurile reprezentate pe o față a trupului lor de carton.

Se pare că își petrec aproape toată viața jucînd crochet sub supravegherea aprigă a reginei de cupă, care oricînd poate schimba jocul în măcel, ordonînd decapitarea tuturor celor care încalcă regulile crochetului.

Cu toată strictetea impusă, pe terenul de crochet domnește cea mai cumplită învălmășeală. Jocul e extrem de dificil deoarece instrumentele sînt ele însele ființe vii — mingile sînt arici, bastoanele flămîngi iar arcurile sînt formate de trupurile curbate ale soldaților. Jocul de crochet, astfel amplificat, devine simbolul jocului politic, al anarhiei de la curte, al dificultății de a jongla cu supușii. Aricii se desfac și fug, arcurile se îndreptă și soldații pornesc hai-hui, amestecîndu-se cu jucătorii. Aceștia încep jocul toți o dată, fără să-și aștepte rîndul, certîndu-se într-una, pe cînd regina, o furie de carton, repetă la infinit ca o mașinărie stricată: „Tăiați-i capul ăstuia sau ăsteia!” Astfel că la un moment dat regina ajunge să fie redusă la propriile ei cuvinte, rostite invariabil pe un ton isteric, ea transformîndu-se în noțiunea propriei sale porunci. Dar această poruncă nu e niciodată îndeplinită căci osîndiții la moarte nu sînt executați, sentința dată de regină fiind la fel de stupidă ca și tristețea fără motiv a Imitației de broască țestoasă. Rezultatul o face pe Alice să-și dea seama că acțiunile și atitudinea celor din Wonderland își au izvorul în inutilitate.

Punctul culminant al aspirației către inutilitate e marcat de procesul valetului de cupă. Ideea unui proces al cărților de joc i-a fost sugerată lui Carroll de o poezie prezentă în culegerea lui Halliwell Phillips, în care se relatea incidentul hazliu al șterpelirii unor plăcinte de către valetul de cupă, la ospățul reginei.

Procesul valetului de cupă îi silăște pentru prima dată pe cei din

Wonderland să-și reunească singurătățile și să se adune în sala de judecată pentru a lua parte ca martori sau ca jurați, în prezența regelui și reginei de cupă.

Absurdul situației rezultă din faptul că se judecă absența unor bunuri prezente, deoarece plăcintele se găsesc intacte pe o farfurioară în fața regelui. Nici măcar nu există certitudinea că au fost furate cândva. Cei chemați să depună mărturie nu numai că n-au asistat la un eveniment poate inexistent, dar nici nu știu despre ce e vorba.

Primul martor, Pălărierul, vine ținând în mână o ceașcă de ceai; următoarea martoră, bucătăreasa, strânge neliniștită în pumn o cutie cu piper. Smulși cu brutalitate din activitatea lor caracteristică și aduși pe neașteptate în fața curții judecătorești, cei doi ajung din martori — acuzați, neștiința lor fiind considerată la fel de gravă ca și furtul plăcintelor.

Chemată să depună și ea mărturie, Alice cutează pentru prima dată să-i înfrunte pe regele și pe regina de cupă împreună cu întreaga lor lume de carton. Dar în momentul când încearcă să depășească zona lor de influență, întregul Wonderland sare în aer și se prăvălește cu zgomot asurzitor peste Alice care se trezește din somn ținând.

Procesul final din cartea lui Carroll și procesul descris de Kafka, o jumătate de secol mai firziu, prezintă similitudini interesante. La Kafka domnește aceeași atmosferă de coșmar și haos, transferată de data aceasta în planul realității.

Acuzatul se izbește de ostilitatea și indiferența semenilor săi, care circulă automatizați prin viață ca niște păpuși mecanice. Dacă martorii chemați de regele de cupă nu știu nimic despre cel vinovat, oamenii care-l judecă într-un pod pe eroul lui Kafka nu cunosc nici măcar motivul acuzării.

Eroul lui Kafka nu are posibilitatea evadării din coșmar în realitate căci coșmarul lui e realitatea, iar somnul nu face decât să-i prelungească neliniștea și neputința în sfera visului. Ca și Alice, dar pe

un plan mai acut tragic, el caută o explicație logică, întreabă mereu, i se dau răspunsuri în doi peri sau în majoritatea cazurilor se izbește de tăcerea întunecată a celor din jur, până când într-o zi friguroasă e înșfăcat de doi indivizi necunoscuți și ucis ca un ciine într-o carieră părăsită.

„În „Through the Looking-Glass“, continuarea cărții „Alice in Wonderland“, somnul îi deschide eroinei drumul către o altă țară; localizată de data aceasta în interiorul oglinzii. Noua călătorie îi permite lui Carroll să adâncească problematica existenței, să treacă treptat de la illogic la filozofie, să înlăture parțial platoșa de nepătruns a personajelor, desvăluind dramatismul surd al izolării lor. De aceea cartea e poate mai abstractă, ramificațiile mai ample, se simte pe alocuri un lirism difuz iar peisajul, inexistent în Wonderland, devine aici o prezență indispensabilă simbolului.

Raportul dintre spațiu și timp se modifică. Spațiul devine infinit iar timpul se micșorează. Personajele se deplasează pe coordonata orizontală, cu o viteză egală cu cea a timpului. Datorită iuțelii ameteitoare cu care trece timpul, Alice trebuie să parcurgă o distanță imensă în spațiu pentru a rămâne în cuprinsul aceleiași clipe. Zilele și nopțile se desfășoară simultan, de asemenea și anotimpurile. Vremea e reversibilă, mișcându-se cu aceeași repeziciune în trecut și în viitor. Personajele conținute între aceste două limite nu cunosc noțiunea de prezent. Intensitatea amintirilor și a previziunilor depășește autenticitatea realității. Spontaneitatea e înlocuită cu premeditarea, căci țara în care ajunge Alice prin intermediul somnului e de fapt o imensă tablă de șah, locuitorii ei fiind niște piese care se mișcă în virtutea unor reguli stabilite de joc în sine și de caracteristicile reflectării în oglindă. Cărțile de joc din Wonderland sînt înlocuite astfel de piesele de șah. Chiar Alice intră în această lume în calitate de pion alb iar la capătul călătoriei, în patratul al optulea devine regină. Transformările bruste



de înălțime suferite de ea în prima călătorie sînt compensate aici de schimbarea neconținută a peisajului. Natura diferă de la un pătrat la altul, personajele insule trăind în peisaje insule. Uneori natura însăși devine simbol de sine stătător, detașându-se net de structura sufletească a eroilor.

Universul inițial, de nepătruns, pe care ulterior oamenii l-au parcellat și au pus etichete obiectelor ierarhizîndu-le, își găsește imaginea concretă în pădurea adîncă în care Alice și puiul de căprioară își uită numele. Pierderea totală a identității în fața necunoscutului anulează diferența dintre cele două personaje, noțiunea de om și cea de animal dispărînd în întregime.

Pe măsura adîncirii în somn, sentimentul nesiguranței crește. Frații Tweedledum și Tweedledee îi sugerează lui Alice ideea că ea ar fi numai o parte din visul amplu al Regelui Roșu cufundat în somn. Pe de altă parte Regele Roșu e un personaj din lumea revelată lui Alice, astfel că cei doi eroi sînt puși față în față ca niște oglinzi ce repetă la infinit imaginea instabilă a aceluiași fenomen — visul. Pe tot parcursul călătoriei, Alice se va întreba cu neliniște care imagine e virtuală și care e reală, cea a ei sau cea a Regelui Roșu.

Tweedledum și Tweedledee reprezintă ei înșiși imaginea reală și cea reflectată a unui singur chip, dar aceste imagini puse în același plan al oglinzii constituie două personaje identice separate. Spusele unuia sînt contrazise și inversate de celălalt, după cum imaginea reală e negată de cea din oglindă sau după cum viața e rivala somnului. Tweedledum și Tweedledee nu apar pentru prima dată în cartea lui Carroll. Inițial ei figurau în culegererea de poezii pentru copii a lui Halliwell Phillips, alături de Humpty Dumpty și Leul și Inorogul — eroi pe care Lewis Carroll i-a luat de aici în nebuloasa somnului, dîndu-le o semnificație aparte. Acțiunea puerilă din poeziile lui Halliwell Phillips rămîne neschimbată — marea transformare o suferă personajele. Acestea capătă

o perspectivă amplă asupra existenței. Tweedledum și Tweedledee au o concepție metafizică platoniciană despre lume.

Humpty Dumpty e unul din cele mai complicate simboluri ale cărții. Nu întimplător Lewis Carroll a investit în acest ou imens, gata să se prăbușească, problematica unei epoci, tendințele ei de dezvoltare pe plan uman și artistic.

Humpty Dumpty face o întregă teorie asupra semanticii, reducînd comunicarea la un simplu joc de societate. După părerea lui, numele proprii trebuie să reflecte însușirea caracteristică a personajelor care le poartă. Un cuvînt poate avea oricîte sensuri, în funcție de valorile acordate de un vorbitor sau altul. În această privință adjectivul sînt mai ușor de modelat, verbele rezistă mai mult prefacerilor semantice. Humpty Dumpty e adeptul unei arte poetice cifrate, concretizarea concepțiilor sale găsindu-se în poemul Jabberwocky. Conținutul acestui poem decurge din formă, versurile sugerează sensuri vagi, de o frumusețe difuză, umplînd mintea cititorului de idei al căror contur i se relevă numai prin inițiere.

Paralel cu eroii amintiți se desfășoară lumea plină de contraste a pieselor de șah. Temperamentul lor corespunde felului în care se mișcă pe tabla de șah. Reginele sînt în continuă agitație, mereu grăbite, apar și dispar pe neașteptate. Regii au o constituție fragilă, sînt molateci și pasivi. Astfel Regele Alb aproape că leșină auzind glasul strident al slujitorului său, iar Regele Roșu doarme în permanență. Cavalerii cad de pe cai, la stînga, la dreapta, înainte și înapoi, după felul lor specific de a se mișca în formă de L pe tabla de șah.

Totodată caracterul pieselor se conturează și în funcție de culoarea pe care o au. Piesele roșii sînt poruncitoare, severe sau pedante, cele albe — docile, lipsite de apărare, visătoare sau stupide. Piese albe însă au o structură mai complexă, izvorită tocmai din vulnerabilitatea lor evidentă.

Regina albă își alungă tristețea și singurătatea prin rememorarea intenționată a unor exerciții mintale de logică elementară. Printr-o autosugestie disciplinată ea ajunge să creadă lucruri imposibile de conceput iar conversația cu Regina Roșie se reduce la repetarea la infinit a alfabetului. Evoluția Reginei Albe pe parcursul cărții e cât se poate de neprevăzută. Se transformă pentru un moment în oaie, e cuprinsă de o panică nejustificată în fața Cavalerului Roșu, pe care regulile obișnuite ale șahului l-ar fi putut captura. Mai apoi dădăcită de Regina Roșie se comportă ca un copil mare și neputincios, de o sfiinciume exagerată, iar în final la ospăț, cade în farfuria cu supă, înecându-se.

Cel mai interesant personaj din lumea pieselor de șah rămâne însă Cavalerul Alb. Se pare că Lewis Carroll ar fi intenționat să facă din acest erou propria sa imagine caricaturizată.

Cavalerul Alb e un excentric vi-sător, căderile lui repetate nu-l descumpănesc ci dimpotrivă îl stimulează și îi dau idei pentru invențiile sale cu totul ieșite din comun, dar fără nici o utilitate practică. Realizările concrete ale ideilor lui sînt niște curele cu țepi prinse la incheieturile calului pentru a-l feri de mușcăturile eventualilor rechini, o budincă din sugativă, praf de pușcă și ceară de sigilat, un stup de albine și o cursă de șoareci, prinse de șeaua calului. Obsedat de propria lui ființă, Cavalerul Alb îi cîntă lui Alice un poem despre un bătrîn ciudat, autor al unor invenții. Poemul e un fel de oglindă în care apare chipul reflectat al Cavalerului Alb. După cum Tweedledum și Tweedledee erau două imagini ale aceleiași ființe, Cavalerul Alb și bătrînul sînt două vîrste paralele ale unui singur individ.

Cavalerul Alb e conștient de inutilitatea invențiilor sale și simte confuz tristețea eșecului. Despărțirea lui de Alice la granița dintre pătratul al șaptelea și pătratul al optulea, unde fetița urmează să devină regină, a fost interpretată de mulți

criticii englezi drept un simbol al despărțirii lui Carroll de Alice Liddell, în momentul cînd ea trece de la vîrsta copilăriei la cea a maturității.

Oricum ar fi, prezența Cavalerului Alb umanizează lumea din oglindă împrumutîndu-i ceva din teribilismul său adolescentin, din fluidul melancoliei sale.

Încoronarea lui Alice ca regină în pătratul al optulea nu e prezentată de Carroll ca un triumf suprem al eroinei după trecerea prin singurătățile altor personaje, ivite în cele două călătorii prin Wonderland și în oglindă, ci dimpotrivă e înfățișată ca un act de copleșitoare servitute.

Coroana de aur îi e dată din senin, fără ca ea să aibă timp să se pregătească, fără nici o ceremonie preliminară. Ajunsă în fața propriului ei castel, Alice nu știe cum să intre deoarece pentru regină nu e prevăzută nici o poartă. Încearcă să pătrundă înăuntru dar cineva îi trîntește ușa în nas. Din castel se aud uralele invitaților care ciocnesc pentru gloria ei și îi atribuie cuvinte pe care ea nu le rostise niciodată. Cînd în sfîrșit reușește să intre în sala ospățului, gălăgia veselă a musafirilor se topește într-o tăcere de moarte. E privită ca o intrusă. Acum începe treptat asediul obiectelor asupra ființelor vii. Tema inversării mereu prezentă pe parcursul celor două cărți atinge apogeul: mîncărurile îi înghit pe consumatori, friptura de berbec se instalează pe locul Reginei Albe înecate în supă, tacimurile se ridică în aer ca niște păsări mecanice, ciorba aleargă nebunește pe masă. Aproape sufocată de orgia demențială a obiectelor care se animă sub ochii ei, Alice trage cu greu fața de masă, trîntind pe podea maldărul viu al noului univers în expansiune.

Evadarea în realitate prin trezirea din somn e din nou salvatoare. Alice pleacă din vis, distrugînd cu mîinile ei lumea din oglindă deoarece nu mai poate suporta tensiunea paroxistică provocată de aglomerarea infernală a personajelor în jurul ei.

Visul se întoarce împotriva lui Alice. La începutul cărții „Trough

the Looking-Glass" există o invitație la vis. Alice își propune în mod conștient călătoria în oglindă și somnul îi deschide perspectiva noului drum. Tot ce dorește ea se realizează cu o repeziciune derutantă, ostilă — imediat, la cererea ei, e admisă să participe la imensul joc de șah al existenței: florile încep să vorbească de îndată ce ea le adresează primul cuvânt, idealul ei de a fi regină se împlinește. Dar fiecare realizare a dorințelor ei are un rezultat contrar așteptărilor.

Florile îi vorbesc pentru a o judeca din punctul lor de vedere, reginele o consideră o simplă piesă de șah, inorogul o crede un monstru fabulos, încoronarea ei ca regină înseamnă strivirea personalității și independenței sale sub autoritatea zecilor de păpuși care vorbesc în numele ei și hotărăsc totul fără să-și ceară părerea. În ultimă instanță Alice devine jucăria propriilor ei jucării. Căci nici un personaj întâlnit de ea nu îi este de fapt necunoscut. Majoritatea sunt fie eroii unor povezi cunoscute de ea pe dinafară, fie sunt cărți de joc, piese de șah, animale inofensive, flori, păsări mici și insecte.

Toate aceste personaje se subordonează însă legilor unui joc amplu desfășurat în configurația specifică a somnului și care se substituie în planul limbii printr-un joc de subtilități lingvistice, cuvintele fiind ridicate la rangul de personaje.

Cunoscută la diferite vârste, cartea lui Carroll stârnește reacții neașteptate și contradictorii, sensurile ei multiple se relevă în timp, dar niciodată în întregime, lăsând în mintea cititorului un permanent semn de întrebare.

Pentru copii, această carte deschide perspective nemărginite imaginației, Wonderland și Țara din oglindă apărându-le ca tărîmuri fermecate,

unde prin miracolul poveștii imposibilul devine posibil.

Mai tirziu, la o lectură superficială, cititorilor maturi li se va părea că evenimentele în care sînt învâlmășite personajele sînt inutile, lipsite de logică, absurde. Ar fi tentația să afirme ca Sen Alexandrescu, în prefața traducerii românești, „că autorul s-a silit să urmeze o singură regulă: nimic să nu fie ca în realitate, totul să pară cit mai sucit, cit mai fără noimă, că autorul și-a lăsat acasă toată știința de matematician și a fugit într-o țară în care nu sînt cifre, legi și teoreme care nu pot fi încălcate“.

La o cercetare mai atentă a cărții vor descoperi însă reversul afirmației. Personajele „fără noimă“ sînt atît de autentice încît par absurde. Arhitectura întregii cărți e atît de savant și minuțios lucrată, încît dă impresia de neorganicitate.

Matematicii reale, Carroll îi opune matematica somnului. Alice intră în diferite ecuații cu personajele întîlnite, rezultatul fiind întotdeauna zero, deoarece toate făpturile din Wonderland și din oglindă au o zonă inaccesibilă spiritului uman. Cifrele, informațiile exacte, măsurarea strictă a spațiului și timpului, jocurile de cuvinte și excentricitățile ascund golul unei existențe în care nu se petrece nimic.

Humorul genial al lui Carroll te derutează în primul moment. Autorul jonglează cu o dexteritate uimitoare cu timpul, cuvintele, disperarea și haosul. Dacă n-ar fi știut să se joace cu ele, probabil că l-ar fi copleșit, l-ar fi strivit sub imensitatea lor. Dar jocul a fost posibil deoarece Carroll a rămas pe undeva copil.

Personal, eu am văzut în „Alice“ o carte a singurătății, a relativității, a inversării permanente de situații, o meditație sceptică a animalelor, păsărilor și plantelor asupra condiției umane.

mariana șora

## o aventură a cunoașterii

Destinul operei lui Kafka e la fel de singular ca opera însăși, ieșită din făgașele de nesubsumat vreunei mișcări literare; nu gloria postumă, lucru frecvent, singularizează acest destin, dar e un caz poate fără precedent ca o operă atât de excentrică față de mișcările, stilurile, formulele sincronice să fie apoi privită ca expresie semnificativă a epocii într-atât încât să devină un fel de etalon pentru caracterul specific modern al anumitor fenomene. Și, curios, nu al unor fenomene literare, ci de ordin real. S-a încetățenit obiceiul de a compara stări de fapt sau situații reale cu cele descrise de Kafka, în același fel în care în urma lui Proust a intrat în uz să se aplice naturii criteriile artei, în comparații și metafore inversate față de cele care măsoară arta prin raportare la natură. Vorbim curent despre atmosferă kafkiană, viziune kafkiană, găsim că unele situații sau întâmplări sînt sau se petrec „ca în Kafka”, înțelegînd prin aceasta ceva halucinant dar real, absurd dar atroce, angoasant ca într-un coșmar, în care omul se simte pierdut și străin, într-o lume guvernată de legi ce nu se pot pricepe: epitetul „kafkian”, aplicat în egală măsură unor fapte de viață ca și unor scrieri, a devenit, pe lângă un criteriu de modernitate stilistică, o modă, dar durabilă, și o parolă de iluzorie omologare a celui

care-l pronunță cu „inițiații” în ale literaturii. Dar snobismul e omagiul pe care sentimentul nepriceperii îl aduce valorii reale.

Dacă, însă, la peste cincizeci de ani de la apariția primelor sale scrieri, la treizeci după răspîndirea operelor, douăzeci-douăzecișicinci după redescoperirea lui de după primul război și proliferarea comentariilor și interpretărilor se mai poate vorbi despre o atracție exercitată de opera kafkiană în calitatea ei de mesaj încă neasimilat (al „inițiaților”), înseamnă că reducerea ei la aspectele desemnate în mod curent prin „kafkian” e, cel puțin în bună parte, alături de obiect.

Răspîndirea calificativului ca termen de apreciere tot atât de vagă pe cît de pozitivă stă în analogie poate numai cu popularitatea celui de „romantic” la vremea sa, și, ca și acesta, e un indiciu că exprimă ceva fără echivalent înainte, ceva greu de definit clar și precis. O întreagă bibliotecă de comentarii încearcă să trucidă în termenii clari ai cîte unei teorii ceea ce apare fiecărui comentator a fi miezul unor scrieri, al căror caracter enigmatic continuă să neliniștească spiritele. Numai cu privire la valoarea acestei opere, în aceeași măsură subiectivă și universală, expresie a timpului și atemporală, ca orice operă mare, consensul este unanim.

Cine ia contact cu aceste ficțiuni mai mult sau mai puțin absconse, îndărătul cărora se întrezăresc multiple sensuri posibile, simte, fără îndoială, chiar în plină nedumerire asupra interpretării exacte ce li s-ar cuveni, că întâmplările și situațiile stranii sînt metaforele inventate de un spirit vizionar în încercarea sa de a transpune în imagini și fabule

situații și trăiri de o largă valabilitate. Se intuiește că vizionarismul kafkian e la antipodul gratuității, al fantasticului doar oniric, sau de tipul celui reprezentat de pildă de Lautréamont, cu atât mai mult al învențirilor aberante și haotice ale unui creier la limita schizofreniei: Straniile întâmplări povestite de Kafka se impun cu evidentă ca reprezentări simbolice sau mai de grabă metaforice adecvate, deși această adecvare nu e nici cu totul limpede, nici univocă, ale unei realități care ne privește pe toți. Contemporaneitatea n-a zăbovit mult pînă a cădea de acord că-și recunoaște în bună parte problemele în fabulațiile kafkiene, că ele descriu ce e absurd, de coșmar, fantomatic și totodată de o covârșitoare realitate în existența umană, tot ce face ca destinul omului să semene cu rătăcirea într-un labirint. Dincolo de corespondențele evidente între lumea fabulațiilor lui Kafka și datele existenței într-o epocă de destrămare spirituală, se circumscriu în ele antinomiile fundamentale și ireductibile ale condiției umane; dar cum acestea nu devin obiect de intense preocupări în același grad ca într-o epocă de criză și poate de mutație cum este cea actuală, toată problematica legată de ele apare ca un semn al vremii.

Singurătatea în mijlocul unei lumi „străine“, rătăcirea într-un labirint de sensuri, incomunicabilitatea prin limbaj, emanciparea stranie a obiectelor, existența lor de sine stătătoare și tirania exercitată de ele, astfel dezintegrate din rosturile lor, apoi depersonalizarea și funcționalizarea în epoca mașinismului, iată teme „moderne“, reluate mereu, și independent de influența lui Kafka, dar care se găsesc la el de la început, nu

ficcare separat, ci într-o viziune care le înglobează. Dar, mai ales, imaginea unei gigantice mașinării sociale cu o birocrație absurdă și tiranică, descrierea aparatului totalitar a unei alienări organizate, cum le găsim în *Procesul* și în *Castelul*, pe lângă frumoasa reprezentare a cruzimii mecanizate din *Colonia penitenciară*, mai sînt și redări anticipative al unor crunte realități de a cărei experiență Kafka a fost scutit de o moarte timpurie. Chiar dacă sensul ultim al acestor „vedenii“ este altul, ele prefigurează în esență „universul concentraționar“, astfel caracterul lor profetic a contribuit nu puțin la admirația generală, oarecum nediferențiată, pentru Kafka. Dar ce înseamnă profecie, dacă nu intuirea unor legități ascunse a căror ampriză devine deplină, sau măcar ușor vizibilă mai târziu?

Cu toate că aceste teme fac parte din problematica curentă a literaturii contemporane, citind povestirile lui Kafka primim impresia că avem de-a face cu un mesaj cifrat. Fără îndoială, acest mesaj ne-a parvenit mult trunchiat: romane neterminate, manuscrise arse din ordinul autorului, unele păstrate pînă ce au fost confiscate de Gestapo și apoi pierdute; astfel, cu toate eforturile lui Max Brod, care a făcut accesibilă publicului opera lui Kafka împotriva voinței acestuia exprimată pe patul de moarte, și ale cercetătorilor mai recentii care au mai descoperit câteva inedite și au depus o rîvnă considerabilă în datarea și stabilirea textelor, opera și cunoașterea ei vor rămîne lacunare. Dar e cu totul îndoielnic dacă un număr mai mare de texte ar risipi mai bine tenebrele în care se mișcă exegeza și ar smulge vâlurile țesute de autor, (uneori

intenționat)<sup>1)</sup>, îndărătul cărora par a se ascunde sensuri tulburătoare.

Totuși, textele sînt de o claritate desăvîrșită; stilul net, simplu, exact, fără imagini și flori de stil, amănunțe de străduința lui Stendhal de a lua drept model codul Napoleon. Concretețea descrierii și precizia relatării într-o atmosferă onirică nu se pot lichida cu o formulă ca „realism magic“ care, în fond, nu înseamnă nimic. Nici o indicație nu permite de altfel să concepem ideea că avem de-a face cu transcrierea unor vise. Fantasticul, cînd intervine, e redat cu amănunte descriptive naturaliste. În schimb banalul poate căpăta coloratura stranie a lucrurilor văzute sau auzite în vise. Straniul și cotidianul sînt deopotrivă prezentate în lumina orbitoare a conștiinței diurne și a analizei obiective. Poate, pentru a semnifica absența limitelor dintre exterior și interior, rațional și abisal. Exteriorul aici rezidă: în congruența faptelor incongruente. Neputînd lua povestirile lui Kafka drept relatări de întîmplări fictive de gratuitatea — cel puțin aparentă — a basmelor și viselor, fiindcă ele transmit cu tărie convingerea că sînt simbolice — cititorul caută instinctiv echivalențe noționale pentru personaje și întîmplări, și lectura devine asemănătoare cu încercarea de a dezlega enigme.

În vederea unei prime elucidări de ansamblu, ni se pare util să considerăm ce au în comun diversele povestiri scurte sau lungi; în ce privește modul cum se structurează ele, aproape fără excepție, se impune o constatare: fiecare povestire are ca subiect peripețiile unui singur erou,

a cărui singurătate e absolută și iremediabilă. Chiar și în romane, infilnirile eroului cu o multitudine de personaje, de altfel evanescente, se petrec într-o succesiune de momente — cu contacte exterioare și nesigure, cu legături de dragoste și de prietenie înșelătoare și trecătoare —, cum ai trece prin mai multe peisaje pe rînd; oricît de important ar fi rolul lor în destinul eroului, personajele nu apar niciodată în absența lui<sup>2)</sup>, așa că ele nu par a duce o existență decît în funcție de el, și evenimentele nu ne sînt prezentate din alt punct de vedere decît al său; în măsura în care sînt exprimate alte puncte de vedere, ele îi sînt expuse lui în convorbiri sau relatate lui de o terță persoană.

Acest unic erou suferă metamorfoze diverse: îl întilnim transformat în insectă (*Metamorfoza*), sub formă de ciine (*Cercetările unui ciine*), de șoarece (*Cîntăreața Iosefine, sau Poporul șoarecilor*), ba chiar în chip de obiect inanimat: o punte (*Puntea*), un soi de mosorel (*Odradek*), sau o stîncă (*Prometeu*). Sub toate formele rămîne de recunoscut cu claritate sale umane, înainte de toate rațiunea. În toate ipostazele sale are cam aceleași trăsături; animate de bune intenții, de un puternic sentiment al justiției și al datoriei, urmărește de obicei cu consecvență și curaj un scop justificat, e dezarmat însă de împrejurări vitrege, învins de nenorociri ce se abat asupra lui, și devine victima unui destin vrăjmaș. Are deci toate caracteristicile eroului literar — nu neapărat virtuțile „eroice“, ci situația de personaj

<sup>1)</sup> Malcolm Pasley: „Drei Literarische Mystifikationen Kafkas“, în *Kafka-Symposion*, Berlin, 1965.

<sup>2)</sup> Cum observă cu sagacitate Marthe Robert în *Kafka*, Gallimard 1960, p. 145.

urmărit cu simpatie de-a lungul aventurilor sale. Cum povestirea e construită din perspectiva lui, se petrece în virtutea unui automatism al reacțiilor cititorului (declanșat de arta povestirii), o identificare între acesta și erou (chiar dacă e în fond un personaj impur, cum e de pildă K. din *Castelul*, care minte, se preface și recurge la mijloace îndoielnice pentru a-și ajunge scopul).

Reluarea schemei epice: un personaj unic și aventurile sale, corespondențele dintre autor și personajele sale, mai ales solitudinea și sentimentul de a fi străin în lume, precum și propensiunea lui Kafka de a-și denumi personajele cu o inițială sau o criptogramă a numelui său, sînt motive întemeiate pentru a desluși în operele sale transpuneri în ficțiune ale dramelor sale personale. Este neîndoios că scrisul lui Kafka manifestă o dublă impulsie: de a se arăta și de a se ascunde criptic. Dar interpretarea operei prin prisma personalității autorului, deci critica psihologică, e, ca și acele explicații prin determinante și influențe care nu explică nimic, cel mult o contribuție la biografia și istoria literară, fără lămuriri asupra semnificației operei. La fel sînt alături de obiect explicațiile psihanalitice, care interpretează viziunea kafkiană prin relațiile sale într-adevăr traumatizante cu tatăl său, întii fiindcă nu pot da seamă decît de un aspect parțial al operei, apoi fiindcă nu poate fi vorba de sublimarea sau irumperea unor factori abisali, dimpotrivă, totul se petrece în lumina conștiinței, dar mai ales fiindcă ele nu elucidează intențiile conștiente ale autorului.

Desigur că preciziunile asupra antecedentelor și împrejurărilor vie-

ții unui autor contribuie la trasarea portretului său spiritual; ele pot fi revelatoare cu privire la geneza operei, nu și la analiza descriptivă și interpretativă a substanței ei. În ce-l privește pe Kafka, este cert că datele existenței sale<sup>1)</sup> au accentuat propensiunea sa spre dedublare, au adîncit sciziunea fundamentală între constituentele antagonice, care sînt ale omului, dar trăite de el cu toată acuitatea intelectului și a simțirii, și a căror depășire într-o sezișare unificatoare pare a fi sensul ultim al aventurii sale spirituale.

Experiența imediată, acest izvor perpetuu al creației, Kafka nu o transpune direct, ci transfigurat în fabulație, așa cum un poet o transfigurează în metaforă. Se pot urmări astfel pînă-n amănunte corespondențele literare ale complicatelor sale relații cu tatăl său nu numai în scrieri cu referiri directe la ele, ca analiza lor detaliată și amplă din faimoasa *Scrisoare* către acesta, sau *Verdictul*, dar și în *Procesul* și *Castelul*, unde imaginea unei autorități absolute și neînțelese e trasată după modelul tiraniei paterne, covârșitoare cu atît mai mult cu cît adversarul, ca să zicem așa, avea un aliat în incertitudinile și îndoielile sale pro-

---

<sup>1)</sup> Pentru sentimentul care subținde ca un dat prim al existenței, cel de a fi străin în lume, năzuind totodată spre integrare într-o comunitate și înrădăcinare, s-a căutat o explicație în situația sa de „dublu minoritar”: ca evreu aparținînd prin limbă și formație culturii germane, trăind în mijlocul poporului ceh. Faptul devine de o importanță cu totul relativă dacă ne gîndim că atîția alții în exact aceeași situație au reacționat diferit, fie că au avut sau nu sentimentul tragic al non-apartenenței sau apartenenței parțiale la fiecare din aceste comunități.

prii. Dindu-i într-un fel dreptate împotriva lui însuși, acceptînd, din dorință de integrare în comunitatea familială, dintr-un respect învecinat cu sentimentul sacralității puterii paterne, punctul de vedere al normelor tradiționale, Kafka și personajul său intră în relații mult mai complexe cu autoritatea decît cele de pură opoziție; un sentiment de inferioritate transformat în unul de culpabilitate își găsește proiecția literară în „K“, protagonistul *Procesului* și al *Castelului*.

La fel sînt transpuse în fabulație date ale trăirii ca obsesia timpului, mărturisită direct în *Jurnal*, coroborată de *mica relatare* în care se afirmă că și o plimbare pînă în satul vecin e hazardată, viața fiind atît de scurtă că nimic nu se poate încheia; apoi, mai ales în *Castelul*, asistăm la dislocarea, ca în vis, a proporțiilor timpului și ale spațiului, drumurile se lungesc, ziua se scurtează, se lasă seara cînd K. n-are conștiința trecerii decît a cîtorva ore, lucru cu atît mai semnificativ cu cît contextul ne permite ca această trăire să fie privită ca o halucinație sau o intervenție a fantasticului. Trăirea timpului, transpusă în ficțiune, capătă alte dimensiuni și se încarcă de sensuri.

Cercetări recente au reușit să stabilească peisajul real care a servit de model „castelului“ și satului descris în „*Castelul*“<sup>1)</sup>.

Extrem de interesanta contribuție, ca și altele multe, la cunoașterea „particulelor de realitate“ transpuse în ficțiune, ne documentează asupra interferențelor dintre datele experi-

enței și creație, fără a da cheia pentru înțelegerea acesteia. În raport cu amploarea intuită a sensului general, frînturile de modele concrete utilizate apar derizorii.

Incontestabil, există mai ales în cele trei romane destule analogii cu situații istorice reale pentru a da loc interpretării lor ca o critică socială. În deosebi relațiile între individ și autorități în *Procesul* și *Castelul* corespund faptelor într-un mecanism social ajuns la apogeu în uriașele aparate de dominare totalitare și birocratice de mai tîrziu. Pentru unii comentatori, mesajul acestor cărți constă însă în întregime în reprezentarea absurdității revoltătoare a unui sistem de dominație nedrept, pe care K., în chip de liberator, încearcă să-l zdruncine în numele rațiunii și al dreptății. Singur în luptă cu un organism ca o hidră cu o mie de capete, eroul, fără alte arme decît inteligența și voința sa aprigă, e angosat în mijlocul puterilor depersonalizate, constituite în mecanisme impenetrabile și, sub dominația angoasei, realitatea capătă dimensiunile fantasticului.

Cum se explică însă autocondamnarea la care ajunge K. în *Procesul*? Dar fascinația extraordinară pe care o exercită castelul, chintesența tiraniei, asupra lui K.? Subversiv în încapătînarea sa de a-i pătrunde secretele, el e și fascinat de el; femeile îl atrag în măsura în care speră să intre în contact prin ele cu funcționarii disprețuiți și admirați totodată, singura lui rivnă fiind acest contact și înțelegerea funcționării mecanismului, fără ca ordinea de preferință să fie precizată. Cum se explică absența adeziunii celorlalți la țelurile sale? De ce el însuși

<sup>1)</sup> Klaus Wagenbach: „Wo liegt Kafkas Schloss?“ în *Kafka — Symposion*, Berlin, 1965.



fi evită pe cei prost văzuți? De ce să admitem că lupta lui K. e în primul rînd încercarea de integrare, obținerea condițiilor elementare de viață: un post, un cămin, cînd ni se spune clar că le avusese, că și-a părăsit rosturile, pentru a veni aici, „consimțind la mari sacrificii”? Deci cade și teoria că e aruncat fără voie într-o lume ostilă. S-ar putea lungi seria întrebărilor (în special cele cu privire la sensul povestirilor scurte), care nu se lămuresc dacă atribuim scrierilor un mesaj exclusiv social, acesta putînd apărea chiar ca negativ, prin lipsa de perspective de viitor și prin eșecul eroului.

Caracterul inaccesibil și de neînțeles al castelului, pretenția sa de a fi ascultat necondiționat, căutarea drumului pentru a fi admis, precum și amănunte ca situarea acțiunii între satul sumbru și trist „de jos” și un „sus” undeva în depărtări — localizări ce se asociază cu simboluri străvechi, transmise prin atîtea tradiții — ca emoția lui K. auzind sunetul sublim transmis din castel, amintind de „muzica sferelor” — au dat loc la identificarea castelului cu divinitatea și a căutării lui K. cu drumul spre mîntuire; după cum în tribunal din *Procesul* se poate vedea imaginea judecății divine, cu criteriile sale impenetrabile, și în culpabilitatea lui K. fără vină personală, efectul căderii. De la aceste identificări s-a extrapolat apoi, dînd întregii opere o interpretare teologică (sprijinită în bună parte pe autoritatea lui Max Brod. Obiecției că atîtea manifestări ale tribunalului și castelului sînt absurde, dar și imorale, Brod îi opune distincția între categoriile religiei și ale moralei invocînd în sprijinul vederilor sale, între altele, admirația

lui Kafka pentru Kierkegaard<sup>1)</sup>. Faptul că dincolo de zona de claritate a lucrurilor cu contururi precise și a logicei implacabile se întinde la Kafka zone de ceață și bezna ce par a ține de o lume ascunsă rațiunii și simțurilor, extramundană, precum și sfera de spiritualitate înaltă în care sînt de căutat fără indoială sensurile parabolilor kafkiene, par a justifica teoria semnificațiilor teologice. Dar sînt cel puțin tot atîtea fapte care o infirmă, de la aspectul puțin prestigios al castelului și ironia în tratarea unor date ale lui (cel mai frapant dintre amănunte ar fi că la întrebarea lui K. despre misteriosul și invizibilul contele atotputernic, învățătorul din *Castelul* îl roagă jenat pe franțuzește, ca să nu înțeleagă copiii, să nu vorbească în fața lor despre asta, ca despre un lucru rușinos) și pînă la natura demersurilor lui K. Incercările sale de a forța porțile nu seamănă cu vicisitudinile pelerinului pe calea mîntuirii, ci mai de grabă cu o luptă camuflată, dusă prin argumente și mici perfidii, a unui raționalist care rivnește să aducă lumină în mistere. Cum guerilla lui deloc patetică e plină de acte care din punctul de vedere al unui drept sau al castelului credincios ar fi tot atîtea sacrilegii, imaginii unui Kafka religios i s-a opus imaginea unui Kafka nihilist.

<sup>1)</sup> Complexitatea relației Kafka-Kierkegaard nu permite, aici, decît o mențiune fugară: înrudiri certe, mergînd pînă la detaliul situației de „etern logodnic”, contrabalansate de fapte multiple; ca lectura tardivă, făcută de Kafka după epoca de formație, și distanțarea sa tocmai față de interpretarea acestuia a sacrificiului cerut lui Avram (în *Spaimă și cutremur*), invocată de Brod.

Încercarea de a stabili un sistem de corespondențe între datele textului și o doctrină se dovedește infructuoasă. Ce de incongruențe dacă vrem să ținem seama de toate datele! Sau atunci, ele fiind susceptibile de a primi semnificații contradictorii, trebuie să alegem unele, lăsând la o parte altele. Oricum, traducerea în concepte, pas cu pas, a semnificațiilor simbolice simplifică sumar profunzimea și complexitatea sensurilor înglobate. „Văzînd în Kafka un gînditor care și-ar fi deghizat ideile în haine romanești, se sparge în mod ireparabil unitatea formei și a conținutului, unitate în care zace frumusețea și, mai riguros văzut, adevărul povestirilor sale“<sup>1)</sup>.

Deghizarea unor idei abstracte în haine romanești se face cu ajutorul reprezentărilor alegorice, care sînt dacă vrem, simboluri ușor reductibile, primare, univoce. Adevărata exprimare simbolică se întemeiază însă pe un echivoc: raportul dintre simbol și simbolizat nu se prezintă cu o evidență constrîngătoare; analogia dintre ele se intuiește sau nu; apoi simbolul poate fi polivalent (iarăși spre deosebire de alegorie), s-ar putea spune chiar că în pluralitatea relațiilor lui posibile rezidă adevăratea sa la complexitatea realității. Astfel birocrăția atotputernică și misterioasă (fiindcă irațională) a castelului, cu complicațiile și corupția ei bizantină, își are valabilitatea ca satiră a uneia existente, precum și a unui sistem de dominație absurd-birocrațic în genere, fiind în același timp imaginea unei ordine supraindividuale. Funcționarii castelului dau o imagine a funcționali-

zării și în același timp joacă rolul unor forțe obscure, personificate, ca zeii greci: unul îi apare chiar lui K. în această formă, altul are o natură proteică. Este inutil să ne mirăm de contradicțiile interne ale acestei lumi dacă pornim de la presupunerea că incongruențele ireductibile vor să reprezinte nu o teorie ci „adevărul“ realității. Mai ales dacă ținem socoteală și de afirmațiile lui Kafka de a fi „un copist fidel al realității“, de a căuta mai presus de orice „adevărurile ultime“ și de părerile sale despre literatură, care „nu-și are resursele în ea însăși“, despre artă, care zboară ca un fluture în jurul adevărului, în căutarea „unui punct în obscuritate, de unde razele de lumină pot fi interceptate“ și multe altele la fel de simptomatice. Hermetismul scrisului său, a cărui fascinație rezidă în bună parte în aceea că rezistă descifrării și transpunerii în termeni conceptuali, capătă alte accente în clipa în care îl concepem, nu ca o reprezentare obscură a unor fapte clare, ci ca o exprimare metaforică a unor fapte incongruente și deci ininteligibile. Acest lucru devine cu totul limpede acolo unde intervine ironia: în castel „există o coordonare admirabilă... despre care se bănuia că e perfectă, în deosebi acolo unde părea să nu existe“. Nedreptatea, nerecunoașterea meritelor reale își are de asemenea expresia umoristică în laudele absurde aduse lui K. de „autorități“ pentru activitatea sa de fapt inexistentă; iar absurditatea credinței într-o „coordonare perfectă“ apare ca o parodiare (îndrăzneată, întrucît se poate referi la armonia cosmică și la providență) a ideii unei ordine raționale. Nu, în acest cosmos nu sălășluiește Logosul,

<sup>1)</sup> Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau*. Grasset, 1963, p. 195.

și rațiunea hegeliană e absentă din istoria lui.

O particularitate care accentuează impresia că povestirile lui Kafka au un sens parabolic e indeterminarea locului și timpului acțiunii. Atemporale și desprinse de geografie, ele prezintă un caracter de universalitate. Absența unui *hic et nunc* în relatări extrem de finisate în detalii e o îmbinare ce semnifică ceva foarte precis, și anume că obiectul reprezentării e o realitate, dar dezghiocată de tot ce o individualizează în timp și spațiu. (Astfel, dacă în primele scrieri, de pildă, Praga mai e identificabilă, mai târziu „orașul“ e neutru. Personajele n-au înfățișare etc.). Constatăm deci tendința spre universalizarea reprezentării.

În schimb, întâmplările povestite sînt foarte particulare; totuși, în majoritate, se reduc, cum am spus, la un model: rătăcirile unui erou într-o lume străină, labirintică, în luptă cu puteri vrăjmașe. În acest sens se poate susține că ele reiau tema marilor modele epice universale: basmele, Odiseea, romanele cavalești, Don Quijote <sup>1)</sup> etc. care la rîndul lor refac povestea unor aventuri mitice. Schema fabulațiilor lui Kafka e în genere următoarea: din mijlocul cotidianului, protagonistul e smuls subit pentru a fi proiectat într-un mediu neașteptat. Astfel Josef K., arestat din senin, Medicul de țară chemat brusc de un apel de clopot spre misterioase aventuri nocturne, K. eșuat, de bună voie însă, în satul străin dominat de castel, Samsa, trezindu-se metamortozat în insectă — un maxim de mutare

într-o lume străină —; pînă și figura de legendă, *Vînătorul Gracchus*, navighează fără sîrșit pe ape terestre nefiind acasă nici pe pămînt nici pe celălalt tărîm, fiindcă barca ce-l ducea „dincolo“ a fost deviată din cale. Depeizați, protagoniștii privesc lucrurile cu ochi noi, depeizarea fiind de altfel și mijlocul de predilecție al satirei. Dar în pătaniile lor, eroii kafkieni sînt angajați cu toată ființa, pare să fie în joc mai mult decît viața însăși, într-un fel mîntuirea lor, iar aceasta depinde de soluționarea unor probleme insolubile.

Caracterul enigmatic al ceea ce li se întîmplă e expresia faptului că adevărurile pe care vor să le sesizeze — iar autorul să le formuleze ca trăite, și nu abstract — sînt cele universale, enigmatice pentru omul prins în limitările viziunii sale. Astfel îl vedem pe K, străduindu-se, mai presus de orice, din clipa sosirii sale la castel și pînă ce sucombă, să înțeleagă; protagonistul nu ne mai apare deci nici ca un luptător împotriva unei orînduiri nedrepte, nici ca un pelerin al absolutului, și cu atît mai puțin un imitator livresc al aventurilor mitice, ci ca un căutător al adevărului. Aventura lui devine astfel o aventură a cunoașterii.

Aventuri ale cunoașterii sînt în bună parte cele mai semnificative scrieri ale lui Kafka. Încă din *Descrierea unei lupte*, e vorba de efortul de a stăpîni totodată amănuntele concrete ale vieții și ansamblul ei, ceea ce pare a depăși posibilitățile omenești. Eroul exclamă, adresîndu-se obiectelor: „Mi se pare că nu vă face bine să reflectăm asupra voastră. Sînt dornic să văd lucrurile așa cum sînt înainte de a mi se

<sup>1)</sup> Comparația a fost făcută de Marthe Robert în *L'ancien et le Nouveau*.

arăta“. Ca un biofizician modern, el constată că privirea omului le schimbă — aici pentru că ea așterne peste real un văl rațional, schematizant.

Singur în căutarea sa dramatică, eroul lui Kafka va fi muncit de incertitudini, frică și îndoieli; faptele nu se structurează conform unor scheme mentale, astfel apar ca un ansamblu stufos și amenințător (pentru că străin umanului) de contradicții. Neputându-i cuprinde rosturile, lumea îi apare enigmatică și absurdă, totalitatea realului tabără asupra sa sub forma unei multitudini incoherente de fapte; dezorientat, el umblă împleticindu-se printre ele. Străduința lui e însă tocmai cuprinderea lor,<sup>1)</sup> și adevărul spre care tinde Kafka e redarea ansamblului realității, care nu e nici instanță divină, nici realitate supraempirică, ci totalitatea celor empirice.

Adevărul general e făcut din adevăruri parțiale, care se acordă și se contrazic, fiecare în parte fiind „minciună“ — spune Kafka. Astfel castelul e și maiestuos și banal, înfricoșător sau ridicol, fiecare din aceste afirmații fiind adevărată și neadevărată, fiindcă „numai în corul minciunilor“ zace adevărul. Pentru a-l exprima, e nevoie de un limbaj neconceptual, parabolic, de metafora fabulatorie, instrumentul specific kafkian. Fantasticul însuși rezultă din mutația în fabulă a unor intuiții necomunicabile. Astfel omul, devenit *Puntea* peste un abis, face legătura, prin ființa sa, între măluri și unește în sine antinomile.

1) Cum spune Emrich în „Frantz Kafka“ (Bonn, 1965, ed. III), cea mai cuprinzătoare și pătrunzătoare analiză a operei kafkiene: „sezisașrea universalului“.

Angrenajul aparatului juridic și administrativ din *Procesul și Castelul*, cu ierarhia lor infinită, e totalitatea puterilor anonime care determină viața individuală a tuturor și a celor din aparat, iar activitatea febrilă și neîntreruptă a funcționarilor redă infinitatea proceselor din lume și din conștiințe în fluxul lor neîntrerupt nici în somn!<sup>2)</sup> Îndărățul tuturor acestor procese nu se postulează o putere ascunsă, ele însele în totalitatea lor fiind legitatea inextricabilă și inexorabilă pentru fiecare. Legile generale ale existenței sînt supraindividuale, dar operante în fiecare. Aceasta e puterea lor constrîngătoare — de aceea e și impersonală și inumană. De aceea tot ce se petrece în castel și în săt — și în felul acesta se explică și afirmația din text că nu e nici o deosebire esențială între ele — cuprinde toate aspectele vieții, reflecția, oniricul, eroticul, eticul, întreaga arie a existenței.

Învecinarea pornirilor celor mai înalte și celor mai joase se regăsește în *Medicul de țară*, unde puterile instinctuale apar în ambiguitatea lor (Kafka cunoștea bine freudismul). „Nu știi ce lucruri pozezi în propria ta casă“, spune medicul cînd vede caii năzdrăvani ieșind din cocina de porci. Aceste puteri obscure pe care le ignorase îl servesc în mod miraculos dar nu le poate stăpîni, și ele îl trădează și-l distrug.

Ca și în *Puntea*, aventura cunoașterii ca depășire a paradoxelor existenței formează miezul problemei în *Cercetările unui ciîne*. Căutarea nu e apănajul specialiștilor gîndirii, cum ar fi categoria „ciînilor aerieni“, al căror aport e „doar o vorbărie

2) V. Emrich, *op. cit.*, pg. 77.

amețitoare“ ; cîinele protagonist vrea să mijlocească pentru „cîinime“ o hrană din „sfera aeriană“, dar pentru asta „și pămîntul trebuie să fie arat“ — empiricul cuprins într-o cunoaștere a întregului.

Dar acesta nu se revelează. „Veștile ne parvin de departe“, cum citim în *Zidul chinezesc*, povestire în care e pusă în cauză desfășurarea în gol a eforturilor și sacrificiilor umane în vederea construirii unui turn — mit prometeic — ce se dărîmă, ca și cel de la Babel, dar nu de mîna lui Dumnezeu, meditează protagonistul, ci fiindcă temeliile erau șubrede, deși — și cu asta raportarea la prezent devine evidentă — „aproape fiecare contemporan cultivat era constructor“ ; aceste temelii fiind un zid ridicat într-un loc neamenințat de nici un dușman. Rostul lui îl știa poate numai împăratul, acum legendar, iar mandarinii — care pot figura providența, sau mersul istoriei, sau determinismul general — dau porunci absurde, contradictorii. Așa că totul e lipsit de sens, soarta individuală se desfășoară și ea în gol, fără legătură — existență poate odinioară — cu acea ultimă rațiune, autoritatea charismatică a împăratului, ale cărui mesaje nu-i mai parvin.

Sau parvin acele vești de departe dar cît de neclare, asta e arătat în acea adăugire la mitul lui Prometeu, conform căruia acesta pătrunde de durere în stîncă de care e legat, pînă face una cu ea. După milenii, fapta lui e uitată de zei, de vultur, de el însuși. Rămîne doar stîncă inexplicabilă.

De fapt, scrie Kafka, „Pildele vor să indice doar că neconcepțutul e de neconcepțut“. Afirmatie de pus alături de fraza lui Kierkegaard :

„Există ceva de necuprins cu gîndul : existența“.

Mutînd astfel problematica lui Kafka pe terenul ontologiei, constatăm că străduința lui merge spre luminarea existentului dat, și anume vorbind de ființă (*das Sein*) ca de ceva care trece și a cărei cunoaștere e „uitată“ atît de cunoașterea rațională cît și de cea religioasă-metafizică, — într-un mod înrudit cu al lui Heidegger. Evident, delimitările „ființei“ se încearcă prin fabuii mitizante ce nu pot fi conceptualizate fără echivoc. Între Kafka și filozofia existenței se pot stabili corespondențe (nicidecum influențări) <sup>1)</sup> ca între Proust și bergsonism, poate cu mai multă îndreptățire. Existența umană e un „a-fi-în-lume“ caracterizat printr-un proiect existențial care salvează libertatea — deci și posibilitatea culpei. Eroii lui Kafka nu sînt aruncați în lume fără voie, în genere își asumă misiunea de a vedea adevărul în față ; o misiune covârșitoare, fiind o cuprindere a antinomiilor și o autodepășire ; de aceea încearcă întii să se sustragă apelului, prelungind (ca eroul „metamorfozei“, al *Pregătirilor de nuntă la țară*, ca „medicul de țară“) starea de iresponsabilitate a somnului sau a indiferenței, încercînd, ca orice om normal integrat în rosturi, o „evaziune din conștiința morții“ ; existența conștientă fiind deci, ca la Heidegger, un „*Sein zum Tode*“. Căutarea lor e o rătăcire „între două țărîmuri“, ca a vîntorului Gracchus, fiind rupti între antinomiile descoperite cînd ordinea aparentă a lumii se destramă în experiențe liminare.

<sup>1)</sup> *Sein und Zeit*, precum și scrierile mari ale lui Jaspers, apar după moartea lui Kafka.

S-a spus că în viziunea kafkiană lumea e absurdă pentru că, desacralizată, ordinea transcendentă e dinamitată. Impresia de alegorie a unei ordine transcendente provine, desigur, din profunzimea unui sentiment al sacrului pe care Kafka îl încearcă în fața lumii. Critica mecanizării, a muncii neîntrerupte, a despersonalizării și funcționalizării se prezintă în viziuni de coșmar, fiindcă tragicul se dizolvă pentru a face loc catastroficului: ororile descrise în *Coșmarul penitenciar* sînt în intenția comandantului o pedeapsă de o cruzime atroce, cu țelul de a procura vinovatului o moarte într-un extaz de durere și ispășire; după ce mașinăria infernală s-a detracat și, o dată cu moartea vechiului comandant, procedeul e abolit, „umanitatea“ animalică a urmașilor săi nu e mai puțin inumană, pentru că acum a dispărut, o dată cu condamnările, orice motivare a lor și orice credință în rolul lor salvator. Cîinele gînditor ajunge și el cu prețul unor practici ascetice la o experiență extatică a cunoașterii, care i se revelează sub formă de cîntec fără glas, deci incommunicabil. Căutarea lui a eșuat, de vreme ce rezultatul e inutilizabil pentru cîinime, iar el, ironie, se îndoiește dacă trăirea aceea a fost altceva decît o halucinație.

„N-am chei. Totul e incomprehensibil“, scrie Kafka. Și: „Nu putem vedea adevărul, dar putem fi adevăr“. Cunoașterea e deci și o participare, și la sfera „aeriană“, domeniul transcendenței, și la cea „pămînteană“, a empiriei, precum și la omenire (sau cîinime). Dar cunoașterea are și o funcție mîntuitoare; dacă cercetătorul cîine, sau arpentor și celelalte ipostaze ale artistului ar realiza în persoana lor acea punte

întinsă între malurile prăpastiei, ei ar reuși să-și îndeplinească misiunea. Astfel arta se justifică numai întrucît e mai mult decît artă. Dar, lumea „n-are nevoie de arpentor“ și integrarea lui pare imposibilă într-o ordine degradată, a lucrurilor devenite opace, în absența unei „legi“ unificatoare. Necoordonate, ele apar absurde, sau cu legături misterioase îninteligibile, ce nu pot fi rediate decît „aluziv“ — spune Kafka, nici măcar parabolic. O intensă nostalgie a înrădăcinării într-o ordine tradițională dispărută, întemeiată pe sacral și hieratic, aliată cu distanțarea net exprimată de orice confesiune, stau la originea sentimentului său tragic al existenței în lumea modernă. Despre această lume însă spune: „Am receptat cu putere... cu tot ce e negativ în ea, ce mi-e foarte aproape și ce n-am dreptul să-l combat, ci doar să reprezint“.

Ca și alți mari creatori contemporani (Joyce, Thomas Mann, Musil), Kafka redă hibriditatea și criza spirituală a epocii. Modelele abstracte ale existenței făurite de el în termeni metaforici răsfrîng împrejurările reale dar generale ale existenței, fără o „doctrină“, expunînd „necesitatea a tot ce se întîmplă“.

Din lumea obsedantă a imaginilor și fabulelor sale, mai convingătoare încă prin simplitatea exemplară și claritatea cristalină a limbajului, mulți au împrumutat elemente, în deosebi atmosfera de coșmar, incongruențele halucinante și situația sau experiența înstrăinării, utilizîndu-le cum ai întrebuiința cărămizi dintr-un edificiu în ruine, pentru a clădi doar căsuțe sau închisori, în lipsa planului arhitectural — al viziunii cognitive.

## un antistructuralist : mikel dufrenne

Eseul recent al filozofului și esteticianului francez Mikel Dufrenne, intitulat „Pour L'Homme”<sup>\*)</sup>, înscrie un nou moment remarcabil în controversa care opune astăzi linia de gândire structuralistă și cea numită generic „umanistă”. Interview-ul exploziv publicat în urmă cu doi ani de Michel Foucault în paginile revistei „La Quinzaine littéraire” (urmat la scurt timp de replica lui Sartre) a avut darul să cristalizeze antinomiile între cei hotărâți să profeseze cultul necondiționat al „sistemului” (înțeles ca o totalitate autonomă sau o structură, care supra-determină și pre-determină din adâncuri întreaga existență a unei epoci istorice) și cei hotărâți să rămână fideli *omului* și unei gândiri de tip *umanist*. Mikel Dufrenne a surprins foarte bine convergența interioară a unor orientări filozofice și direcții de gândire aparent dintre cele mai dispartate: *anti-umanismul teoretic*. Poate părea paradoxal, dar această formulă aparține unui gânditor marxist, Louis Althusser, și era destinată să exprime interpretarea sa asupra demersului esențial al gândirii lui Marx (Michel Foucault formula într-un interview recent mărturisirea că a fost elevul lui Althusser și menționa că datorează orientarea sa spirituală acestei perioade; Althusser își exprimase la rândul său într-o pagină din „Lire le Capital” simpatia deosebită pentru spiritul în care Foucault își concepușe primele sale lucrări: „Histoire de la folie...” și „Naissance de la clinique”). Însemnătatea disputei filozofice între umaniști și structuraliști (acel „enjeu du débat” despre care vorbește Dufrenne) nu trebuie să scape nimănui. Structuralismul tinde astăzi, chiar dincolo de aver-

tismențele sau protestele unora dintre promotorii săi, să depășească limitele acelor științe particulare în care s-a afirmat cu relativ succes (etnologia, lingvistica, psihanaliza, etc.) și să se transforme într-un sistem de vederi asupra totalității existenței, cu alte cuvinte într-o *filozofie*. Meritul esențial al lui Mikel Dufrenne stă în a fi descoperit cu luciditate *implicațiile filozofice* ale variatelor demersuri structuraliste, în a fi definit numitorul comun al acestor orientări și al unor direcții filozofice aparent cu totul îndepărtate (sub semnul unor mai mari teme comune: pulverizarea ideii de „om”, ruinarea conceptelor de „esență umană”, denunțate adeseori ca pseudoconcepțe) și în a fi fixat terenul esențial al discuției: statutul ontologic al *omului* în câmpul filozofiei contemporane.

Reflecțiile lui Mikel Dufrenne par să fi fost stimulate în primul rând de anumite teze iritante sau de-a dreptul agresive formulate de Michel Foucault. Autorul mult discutatei lucrări „Les mots et les choses” exprimase limpede ideea că între noua generație filozofică, pe care o reprezenta, și generația lui Sartre sau Merleau-Ponty, există un raport de discontinuitate absolută. Spiritul „noii generații” ar considera speculațiile în jurul ideii de „libertate umană”, de „subiectivitate”, de „sens al vieții” drept desuete și superfetatorii. Generația numită cu un termen mai mult sau mai puțin contestat: structuralistă, și-ar afla rădăcinile activității ei filozofice în travaliul teoretic exercitat de cercetările din câmpul unora dintre științele naturii sau ale spiritului: în matematică, în lingvistică, în mitologie sau istoria religiilor, etc.

Unghiul de analiză pe care și l-a ales Dufrenne îi îngăduie să descopere în direcții filozofice contempo-

\*) Mikel Dufrenne : „Pour L'Homme” (Editions du Seuil).

rane dintre cele mai variate un leit-motiv comun și înrudiri de atitudine puțin bănuite. Lupta împotriva *umanismului*; subminarea ideii de *om* și mai ales voința de a contesta rolul preeminent al *subiectului* uman în procesul dezvoltării lumii, într-un cuvânt discreditarea sub acuzația de antropocentrism a întregii *antropologii filozofice* (considerată adeseori simplă creație tranzitorie, astăzi desuetă, a secolului XIX) sînt regăsite ca motive centrale deopotrivă în filozofia lui Heidegger și în scrierile pozitivismului logic (de la Wittgenstein la francezul Cavailles), în acea arheologie a științelor umane din „Les Mots et les Choses” a lui Michel Foucault ca și în studiile marxistului Althusser, în neo-freudismul lui Jacques Lacan ca și în cultul structurilor profesat de discipolii extremi ai lingvisticii structurale și ai etnologiei structuraliste a lui Lévi-Strauss.

Se poate însă stabili cu îndreptățire și într-un spirit de verosimilitate o apropiere între orientări filozofice ce par atît de opuse ca meditațiile asupra „Ființei” ale lui Martin Heidegger și ultra-logicismul profesat de neo-pozitivismul cercului de la Viena? Atitudinea negativă luată de reprezentanții iluștri ai pozitivismului logic (în primul rînd de Carnap) față de scrierile lui Heidegger, ale cărui teze erau denunțate ca exemple de pseudo-enunțuri, constituie doar un fapt notoriu. Mikel Dufrenne stabilește în mod surprinzător, însă nu fără reală subtilitate, că apologia acelui „das Sein” (Ființa ca Ființă) din filozofia heideggeriană, pe fondul discreditării implicite a existenței sale reale din cîmpul spațio-temporal (obiect al diverselor științe speciale) este de natură să alimen-teze năzuințele către *formalizarea* absolută a existenței, către ontologizarea formalului și a „sistemului fără subiect” din cîmpul unor recente direcții ale filozofiei contemporane. În filozofia lui Heidegger (mai ales în a doua ei fază, după „Sein und Zeit”), omul apare deposedat de privilegiile autonomiei sau inițiativei sale libere și demnitatea sa este condiționată de servitutea

față de apelul enigmatic al „Ființei” (das Sein). „Filozofia conceptului”, cum o numește Mikel Dufrenne, devenită astăzi în Franța versiunea modernă a pozitivismului, întreținînd cultul unei gîndiri impersonale și aspirația către o formalizare radicală a rezultatelor tuturor științelor, ar avea deopotrivă ca finalitate eliminarea subiectivității umane și a *praxis*-ului uman din cîmpul cunoașterii. Exigența îndreptățită a dobîndirii unui maximum de *obiectivitate* în rezultatele științei, a de-subiectivizării și dezantropologizării cunoașterii științifice, apare convertită într-un cult al gîndirii *formale* și al *teoriei* pure, funcționînd autonom și impersonal, dincolo de contingentele empiriei și ale practicii umane. Conceptul și gîndirea formală capătă astfel un soi de statut autonom, situîndu-se deopotrivă dincolo de lumea reală ca și de lumea conștiinței (Dufrenne observă însă pe bună dreptate că „un asemenea realism al conceptului este un idealism”): „Le savant s'efface devant le savoir”.

Nu tendința legitimă către formalizarea rezultatelor științei este în discuție, ci extrapolarea filozofică a acestei tendințe. Cultul conceptului și al purilor enunțuri formale, considerate a avea o valoare *in sine*, rupîndu-se punctile cu lumea reală și cu activitatea unui subiect cunoscător determinat, apare utilizat de tînăra filozofie franceză pentru a întreține cultul *structurilor* sau al „sistemului fără subiect”, desemnate drept ținta ultimă a demersului cunoașterii. Interesul filozofic al problemei constă în faptul că pozitivismul logic este folosit pentru a discredită rolul *omului* și al *subiectului* în procesul cunoașterii sau în desfășurarea vieții istorice. Cultul unei gîndiri impersonale și dezumanizate, din cadrul neo-pozitivismului și ultralogicismlui modern, se înalță astfel într-un „curios contrapunct” cu tendințele heideggeriene sau nietzscheene de diminuare sau devalorizare a omului și a întregului său cortegiu de aspirații pozitive.

Poziția unui Michel Foucault exprimă poate în modul cel mai eloc-



vent interferența acestor tendințe. Pentru autorul cărții „Les Mots et les Choses“ omul este o simplă invenție a secolului XIX. Ideia favorită a lui Foucault este că investigațiile din câmpuri variate ale științei moderne ar converge către ruina credinței în *om* și în preeminența rolului său de-a lungul dezvoltării istorice. Studiul unor fenomene ca nebunia sau nevroza ar fi arătat cât de nefăsemnat și nesemnificativ ar fi rolul subiectului uman și al conștiinței sale active în determinarea unor asemenea procese: mecanismul genezei lor s-ar afla în inconștient, un inconștient traversat de pulsuni și instincte obscure, funcționând pe deplin autonom, asemenea unui limbaj. (v. recentul interviu al lui Foucault, reprodus de „La Quinzaine littéraire“, nr. din 1—15 martie 1968). Alături de asemenea descoperiri, rezultatele etnologiei structurale a lui Lévi-Strauss și cele ale lingvisticii structurale ar fi demonstrat cât de iluzorii și superficiale sînt discursurile despre specificitatea omului, despre natura umană, libertatea omului sau esența umană: „...l'homme se volatilisait à mesure même qu'on le traquait dans ses profondeurs. Plus on allait loin, moins on le trouvait.“ (ibid.). Omul devine în reprezentarea unui Michel Foucault simplul punct de încrucișare al unor factori trans-subiectivi, produsul unor dinamisme obscure, articulate în faimosul „sistem fără subiect“, care ar avea o existență anterioară limbajului și gândirii (să amintim în treacăt că ideea lui Foucault despre „finitudinea“ inerentă condiției umane se află într-un sincronism revelator cu similara teză heideggeriană). Istoria însăși este descrisă de Michel Foucault ca o succesiune discontinuă de „câmpuri epistemologice“ și de structuri, afirmate într-o deplină autonomie. Mikel Dufrenne observă pe bună dreptate că *epistemele* descrise de Foucault sînt considerate de acesta într-o fortuită izolare de activitatea tehnico-economică și spirituală a omului, de *techné* și de *politie*. Studiile școlii psihanalitice a lui Jacques Lacan sînt pe larg utilizate de promotorii

punctelor de vedere enunțate mai sus. Cercetările acestei școli neofreudiste urmăresc deopotrivă să pună în valoare ideea că „subiectul“ uman și ansamblul inițiativelor sale conștiente nu ar avea cîtuși de puțin un rol decisiv în configurația vieții psihice. Descentrarea acesteia, considerarea ei ca produsul unui inconștient reglat de mecanisme și legi proprii, cu corolarul firesc că nu omul individual *vorbește*, ci că o structură ascunsă vorbește *prin el* („on pense“, „ça parle“ sînt formulele lacaniene favorite), constituie finalitatea ultimă a tezelor acestei școli. Într-un spirit similar, partizani ai lingvisticii structurale tind să pună accentul nu pe procesul viu al *vorbirii*, aflat prin definiție în strînsă conexiune cu *praxis*-ul uman, ci pe *limbaj*, considerat ca o structură autarhică și închisă, ca o „pozitivitate care se izolează și se repliază în ea însăși“. Interesantă este confluența tezelor unui marxist ca Louis Althusser cu aceste tendințe structuraliste. Teza lui Marx că o epocă istorică trebuie judecată nu prin prisma a ceea ce gîndesc oamenii acelei epoci despre ea, ci prin prisma totalității *raporturilor de producție* care o constituie, este utilizată de Althusser pentru a afirma primatul absolut al structurilor sau „sistemului“ în viața istorică și pentru a respinge considerațiile în legătură cu nevoile și aspirațiile oamenilor drept produsul unui „antropologism naiv“. Voința de a privilegia cu orice preț structurile (considerate ca un sistem autonom cu o cauzalitate proprie, în sensul spinozist al termenului) și echivalențelor lor pe portativul minții: conceptual, îl determină pe Althusser să stigmatizeze ideea raportului subiect-obiect și orice considerații despre activitatea creatoare a subiectivității în procesul devenirii istorice cu supremele sale epitete negative: considerațiile acestea ar fi prin definiție *empirice* și afectate de spiritul mistificator al „*ideologiei*“, condamnate a priori să rămîna în afara domeniului riguros al *sistemului* și *conceptului*. Mikel Dufrenne îi reproșează pe bună dreptate lui Althusser tendința de a

autonomiza artificial *teoria asupra istoriei* în raport cu *istoria reală*, de a crea o segregare de principiu între ceea ce Althusser numește „le concret-de-pensée” și „le concret-réel”.

Era inevitabil ca gândirea filozofică fidelă tradițiilor umaniste să reacționeze în fața acestor asalturi declanșate din zone diferite ale gândirii contemporane împotriva ideii de *om* și să tindă către o re-analiză a raportului subiect-obiect sau a ideii de subiectivitate. Interesul substanțial al reflecțiilor lui Mikel Dufrenne constă nu numai în a fi fixat foarte bine particularitățile comune ale diverselor orientări unificate de analiza sa sub semnul structuralismului („primatul conceptului, realitatea sistemului și a structurii care îl constituie, anterioritatea discursului față de experiență, insignifianta a ceea ce este trăit, irealitatea subiectului...”) dar și în a fi folosit critica acestor orientări pentru a formula ideii pline de miez asupra raportului dialectic dintre obiectivitate și subiectivitate sau asupra specificității ireductibile a *prezenței umane* în devenirea istorică. Este demn de a fi semnalat faptul că expansiunea structuralismului a determinat o intensă reacție comună a unor gânditori de origine fenomenologică (Dufrenne), existențialistă (Sartre) și marxistă, animați de voința convergentă a reabilitării ideii de subiectivitate în totalitatea procesului istoric. Năzuința lor este de a demonstra inconsistența tentativelor îndreptate către „lichidarea omului”. Analizele nuanțate ale lui Dufrenne urmăresc să pună în valoare ideea că oricât de mare este ponderea factorilor obiectivi, trans-individuali, de-a lungul istoriei, oricât condiționarea și predeterminarea actelor omului prin totalitatea structurilor date constituie o realitate incontestabilă, istoria este departe de a fi simplul produs al dinamicii unui „sistem fără subiect”, iar evoluția structurilor obiective („viața, travaliul, limbajul”, cele trei „pozitivități”, definite de Michel Foucault) este departe de a fi sustrasă actelor intenționale și volitive ale subiecti-

vității umane. Problema este sub raport filozofic capitală și de un interes acut. Gînditorii de tip structuralist urmăresc o „demistificare” sui-generis a conștiinței umane: a pulveriza încrederea omului în preținsa sa vocație creatoare, a arăta că de iluzorie este credința că omul conferă sau introduce un „sens” în ordinea lucrurilor (acest sens ar fi doar „un soi de efect al suprafeței, un reflex, o spumă”) și a demonstra că hotărîtoare este existența unui sistem de relații care se mențin și se transformă independent de lucrurile pe care le leagă, în afara jocului aspirațiilor umane. Dufrenne definește expresiv echivalențele în ordinea pragmatică ale acestui punct de vedere. Omul nu ar lucra pentru a crea ci pentru a satisface legile obiective ale producției (iar credința sa că lucrează pentru a-și câștiga viața ar fi o simplă *iluzie*). Cultivarea vieții și a plăcerilor ei ar fi deopotrivă o iluzie: totul nu ar fi decît rezultanta unui cod genetic și a unui sistem ecologic, care determină din adînc echilibrul și devenirea vieții. Finitudinea existenței umane — omul departe de a fi liber în a orienta desfășurarea existenței este *a priori* prizonierul unor structuri și totalități care îi determină gândirea și acțiunea — constituie o teză ferm dezaprobată de Mikel Dufrenne (omul este definit de Foucault ca „le lieu de la finitude”; pentru Heidegger „die Endlichkeit des Daseins”, este o axiomă a vederilor sale filozofice). Meritul analizelor lui Dufrenne este că departe de a ignora sau de a subaprecia ansamblul numeroaselor condiționări obiective, sub semnul cărora își desfășoară activitatea subiectul uman, pun în valoare deopotrivă eteronomia și autonomia condiției umane, dependența primordială a omului de totalitatea împrejurărilor sale și aptitudinea sa de a le domina și depăși. Ambiguitatea situației „omului-în-lume” formează obiectul unor interesante considerații. Observații psihologice dobîndesc o rezonanță filozofică. Analiza comparativă a atitudinii *voluntare* și a celei *veletare*, îngăduie să se pună bine în

lumina natura facultății pe care Dufrenne o consideră cea mai specific umană: *voința*. Departe de a fi condamnat să rămână într-o poziție iremediabil subalternă față de un „sistem” care îl integrează și îl depășește, omul se află într-un raport de perpetuă tensiune creatoare cu ansamblul structurilor obiective. Prin însuși statutul său antropologic, omul condiționează sistemul și structurile de care este la rândul său condiționat. Faptul de netăgăduit că individul este angajat într-un sistem de relații sociale obiective, care i se impun cu o forță constringătoare, nu anihilează cufuși de puțin aptitudinea sa permanentă de a *contesta* acest sistem și de a-l supune unor acțiuni perpetue de *critică* și *subversiune*. Dacă însă actele veleitarului sînt condamnate să rămână fără o priză reală asupra „sistemului”, adevăratul act de *voință* implică aptitudinea efectivă de a transcende contingențele, discriminarea între posibilitățile *abstracte* și cele *reale* (spre a relua o distincție hegeliană), depășirea *ordinei date* în favoarea uneia întrevăzute ca *posibile*. Dufrenne alege mereu calea unui *juste milieu* între fatalismul structuralismului și idealismul tradițional al filozofiei *cogito*-ului; poziția sa se vrea *realistă* și dacă polemica împotriva structuralismului îl conduce către teza unui „cogito inengendrabile” (spre a contesta teza că toate actele cognitive ar fi determinate de acțiunea invizibilă a unui „sistem”: „c'est l'impensé qui pense”), delimitarea neîntreruptă de idealismul filozofic tradițional îl conduce către o dreaptă evidențiere a rolului decisiv pe care-l joacă obiectul în dialectica subiect-obiect.

Teza fundamentală a eseului „Pour L'Homme” este că individul constituie o realitate ireductibilă și incomensurabilă în raport cu acțiunea anonimă a „sistemului”. Gestul disperat al sinucigașului nu poate fi explicat prin simpla statistică a unui curent suicidogen. Funcțiunea omului în ansamblul vieții sociale

nu poate fi redusă la rolul de simplă verigă într-un sistem de organizare a cărui misiune ar fi producția diverselor obiecte și mesagii (teza unei anume sociologii acționaliste). Dufrenne mută adeseori disputa cu orientarea filozofică structuralistă în planul vieții imediate, formulînd deschis consecințele umane și sociale ale polemicii: „Cependant la théorie du système peut-elle réduire à un fait statistique l'incroyable courage du peuple vietnamien? Peut-elle dépersonnaliser la décision d'un Régis Debray?” (p. 192). Demonstrația sa filozofică își află culminația într-o severă critică a tehnocrației: înainte de a fi devenit leit-motivul unora dintre cele mai recente direcții ale filozofiei contemporane, „moartea omului” este o realitate teribilă într-o societate dominată de comandamentele tehnocrației. Concluzia este dintre cele mai drastice: „Astfel filozofia contemporană nu exprimă numai faptul împlinit al unei abdicări a omului, ea îl și consacră aducîndu-i cautiunea ei, mai mult ea îl revendică promovînd în domeniul ei triumfal tehnocrației..... filozofia modernă este reacționară și trebuie să i se intenteze un proces politic” (p. 239). Este evident că ciocnirea cu structuralismul l-a împins pe autorul „Fenomenologiei experienței estetice” și al „Poeticului” către o radicalizare sensibilă a poziției sale filozofice.

Mișcările sociale din Franța contemporană nu vor rămîne desigur fără ecou asupra luptei de idei din câmpul filozofiei franceze actuale. Formidabilul act de *contestare* a „sistemului” și excepționala demonstrație a *voinței* de a substitui structurilor unei societăți tehnocratice un tip de organizare a vieții sociale fundat pe exigențele imperative ale subiectului uman, conferă o actualitate particulară polemicilor ideologice de genul celei purtate de Mikel Dufrenne și vor constitui desigur punctul de plecare al unor noi și fecunde reflecțiuni sociologice și filozofice.

radu ionescu

## prezent, trecut și viitor în expozițiile primăverii 1968

Bogată în expoziții, dar mai ales în discuții pe marginea lor, folosite uneori, fastidioase și deci inutile alteori, primăvara anului acestuia ne-a adus, cu o oarecare întârziere, sincronizată poate și timpului, câteva expoziții colective. Vizitarea lor atentă ne-a făcut să înțelegem, o dată mai mult, cât de însemnată este alegerea lucrărilor și prezentarea lor atunci când expoziția intenționează să fie ceea ce trebuie: un bilanț clar, cinstit, făcut cu competență, al muncii de un an (sau mai mulți) a plasticienilor noștri.

Precizînd, în titlul cronicii noastre, niște timp, vom începe rememorarea acestor ample manifestări plastice cu Salomul de Desen și Gravură. Expoziția, care se vrea a fi continuatoarea unei vechi tradiții, mărturisește încă o dată existența unei valoroase școli românești de grafică. Pînă nu de mult ponderea mare o aveau desenele; în ultimul timp gravura — în diversele ei tehnici — a luat un avînt deosebit, marcînd astfel, sau cel puțin preconiizînd, trecerea artelor desenului de la exemplarul unicat la multiplicarea lui, în cadrul creației artistice. Această realizare a fost posibilă prin apropierea de către artiști cu temeinicie a unor nuanțe, dintre cele mai subtile, a tehnicilor variate ale gravurii și litografiei. Dacă în trecut analiza unei expoziții se putea face ușor prin gruparea lucrărilor în funcție de mo-

dalitatea tehnică de exprimare, acest lucru a devenit astăzi mult mai dificil, accesul artiștilor la diverse tehnici ducînd la combinarea lor, soldată, adesea, cu rezultate fericite. Mai mult decît atîta, dacă în trecut gravura era tributară, sub aspect stilistic, desenului, astăzi, foarte adesea desenul pare a fi o pauză, o odihnă, o gravură mimată, investită cu toate virtuțile acestei tehnici care soliciată un real efort.

Un alt aspect care mi se pare demn a fi relevat este scăderea numărului de ilustrații, gen pînă mai ieri preponderent în expozițiile noastre. Fără a nega valoarea și importanța acestor suite de ilustrații — de multe ori act de cultură paralel cu acela al scriitorului — trebuie să salutăm compensarea lor prin lucrări cu caracter personal, impresii notate sau chiar confesiuni făcute cu zmerenie, datorită exacerbării prezenței artistului în propria sa operă. Aceasta a dus, după cum se vede, la o sensibilă diversificare a mijloacelor de expresie, la sondarea unor adîncuri cu rezonanțe în cutele ascunse ale sufletului și la precizarea raportului dintre artist — prin autocunoașterea sa — și mediul în care trăiește și creiază. Artistul va fi un ilustrator, în accepțiunea cea mai înaltă a cuvîntului, abia atunci cînd se va cunoaște în detaliu pe sine, căci ilustrația de carte, ca act creator, nu constă în simpla transcriere în linii a unui text, asemeni unei plîmbări cu aparatul de fotografiat în lumea unor eroi, ci a îmbogățirii textului prin viziunea și explicitarea sa de către artist.

La intrarea în expoziție ne întîm-pină afișul acestei manifestări, un desen liniar făcut cu precizie de Stan Baran care, evocîndu-ne undele sonore, ar fi putut tot atît de bine anunța un concert, în competiție cu acesta fiind alte două proiecte semnate de N. Șerban și Andrei Alexandru. Virtuțile desenului făcut cu rigla și compasul sînt evidente și într-un afiș de Molnar pentru Expoziția studentească, frumos, cu toate că la prima impresie rupt în două, ca și în

acelea semnate de Zamfir Napoleon și Alexandru Banu. Tot cu ajutorul desenului, însă depărtându-l de precizia exprimării tehnice și îmbogățindu-l cu culoare. Jan Eugen (afiș turistic), Eugen Pandelescu și Alexandru Francisc (afiș remarcabil pentru TAROM) se exprimă într-un limbaj clar, aerat, de o evidentă acurateță a gândirii și a transcrierii ei. Adepți ai amplificării resurselor de exprimare, unii artiști recompun din elemente dispartate datele esențiale ale subiectului ales: Emil Mac Popescu și Ion Mițurcă preiau cu rezultate fericite formula colajelor. Contribuția unor graficieni care socotesc posibilitățile oferite de fotografie drept esențiale în epoca noastră aduce în expoziție lucrări de Aurel Popa, Mihai Stănescu, Szolt Kőlonté și, mai ales, de Ana Maria Smigelschi, ce sînt de o asemenea calitate artistică (subiect, cadrare, tehnică a fotografiei, repartizarea textului etc.) încît ele singure ar fi suficiente pentru a acredita un gen nou.

Cu toate că afirmam mai înainte că numeric domină gravurile, desenul se impune printr-un număr mai mare de piese demne a ne reține. S-ar putea ca efortul solicitat de transcrierea pe placă a unui desen, sau poate chiar tracul artistului în fața pietrei litografice sau a lemnului de cioplit să dea acea tonalitate vag crispată unei mari părți din gravurile prezentate. Credem că este însă doar un moment ce va fi depășit. Nu este o supoziție, ci o certitudine la care ne îndreptătesc piese ca acelea semnate de Gheorghe Ivancenco, a cărui continui înnoire pe calea unei evoluții este notabilă, Ana Maria Andronescu și Mihai Lebacu, autori ai unor interpretări de o subtilitate ușor lizibilă, Mircea Dumitrescu, prin monumentalitatea xilografurilor sale, Vlad Crivăț, care sintetizează pe placă spicături dintr-un vast univers de gândire, Iosif Matias sau Ladislav Fest, acesta din urmă autor al unor lucrări în spiritul unor fotomontaje definitive pentru atmosfera orașului modern. Unor artiști cu îndelungată activitate în acest domeniu, ca Szábo

Béla, remarcabil tehnician ce cîntă însă de prea lungă vreme pe aceeași coardă, Eva Cerbu, Lucia Cosmescu, trebuie să le alăturăm pe Sonia Barcianu-Petrașcu, prezentă cu o lucrare de fericită realizare, Natalia Matei, Ileana Micodin, Sergiu Georgescu, Mihai Mădescu, Rusu Ciobanu, Vasile Celmare și Dragoș Morăreșcu, care a știut să înobileze un subiect cu totul neînsemnat prin specularea calităților lemnului gravat.

Desenatorii, recrutați unii din rîndul pictorilor, par a fi abandonat culoarea în favoarea aceluia care, în special în acuarelă, s-au ținut cit mai aproape de transcrierea directă a realității. În alb și negru fantezia lor a căpătat aripi nebănuite, prilejuindu-le realizări de talia aceluia care, de la prima vedere, pot impune un nume chiar dacă ar fi încă necunoscut.

Sînt artiști cu care ne-am obișnuit, sau, mai bine zis, care ne-au obișnuit ca odată în expoziție, să-i căutăm. Mă gîndesc la acei stăpîni ai desenului dus pînă la ultimele limite ale virtuozității pusă însă sub semnul evidențierii celor mai subtile intenții ale autorului lor. Mă refer, în primul rînd, la Jules Perahim, a cărui concepție personală este servită de o autoritate datorită căreia pensula cu laviu trece de la negrul intens pînă la cele mai imperceptibile nuanțe abia murmurate și la Marcela Cordescu, pentru care desenul este prilejul transpunerii pe hîrtie a unui îndelungat proces intelectual de investigație și analizare a realității, coborînd însă de la nivelul ei palpabil pînă la cele mai îndepărtate surse. În aceeași familie se înscrie, printr-o neobosită abilitate, Sorin Ionescu și, mai tinerii Henri Gutman, Ion Chișu, N. Drăgușin. Stăpîni fermi ai liniei, transformînd spațiile albe în elemente active ale lucrării, Benedict Gănescu — analistul subtil al altor mari scriitori — Ciprian Radovan, N. Săftoiu sau Petre Vulcănescu s-au angajat pe una din cele mai dificile căi ale desenului, ca și Tiberiu Nicorescu și V. Socoliuc care, într-o grafie minu-

țioasă, comprimă o bogată încărcătură de idei.

Pentru un grup de artiști preocuparea principală pare a fi fost redarea unor momente sau priveliști puse, datorită concepției lor, sub semnul monumentalității. Sub mîna lui Eugen Popa, Valentina Bardu, Toma Roată sau Constantin Plăcintă subiectele lor capătă dimensiuni nebănuite, cărora Vincențiu Grigorescu le adaugă — cu ajutorul culorii — un evident aer fantastic, iar Ethel Lucaci-Băiaș un sentiment al spațiului care o înrudește cu marii artiști ai Extremului Orient.

Concepției lucrărilor amintite li se opun, coexistînd alături, fără îndoială, acelea miniaturate sau în care afectul pentru detaliu este evident (Rodica Prato, Arghira Călinescu, Adriana Caloenescu).

Noțiunea de desen ca notație, deci însemnare directă, spontană, neelaborată, tinde să dispară, cel puțin din expoziție, și este păcat. Ne dăm seama de aceasta privind desenele sigure, evocatoare, bogate în sugestii ale Micaelei Eleutheriade, ale lui Corneliu Baba, Cojan, V. Brătulescu, ale lui Traian Brădean, Constantin Baciu, Viorel Mărgineanu sau pe acelea, spirituale, ale Gabrielei Pătrulea-Drăguț, atît de deosebite prin cântăda lor acurateță de pictura acestei artiste. Depășind acest mod de exprimare spontan, Lîgia Macovei, Geta Brătescu sau Ion Bițan dau amploare creionului, amplificîndu-i puterea de sugestie și trecînd astfel din domeniul notelor în acela al lucrărilor cu evident caracter definitiv.

Desenul în culoare, indiferent de tehnica în care este practicat, se situează la jumătatea drumului dintre grafică și pictură. Cu excepția cîtorva artiști care au intrat în conștiința publicului drept acuareliști — Maria Constantin, Clara Canteмир, Mihai Cămăruț, Ion Murariu — cîțiva pictori transpun într-o tehnică mai spontană conceptul lor: Margareta Sterian, Ion Pacea, Gh. Tomaziu, Ion Musceleanu, Florin Niculin, Nedel, Țipoia sau Marin Gherasim, acesta din urmă în desene colorate inspirate dintr-o lume a copilăriei pe care o privește cu ochii

sfredelitori ai adultului. După expoziția personală de anul trecut, Mariana Sîmion continuă să impresioneze prin gestul larg, de o prestanță eroică a trăsăturilor sale de penel — care-și găsesc echivalent ca libertate deliberată în deja menționatele tușuri ale gravoarei Ethel Lucaci-Băiaș, — iar Elena Greculesei, eliminînd din natură tot ce nu este trainic, o grafiază poetic, real și nuanțat pînă la evanescență. Aceeași prezență imperativă a artistului în opera sa se impune și în monotipurile colorate, splendid compuse și personale, ale lui Florin Ciubotaru, cît și în lucrarea lui Mircea Ionescu, pandant grafic al unei pinze care, în Salonul de pictură al anului trecut, și-a cîștigat o reală autoritate.

\*

Paralel cu această expoziție, în Sala Dalles o încercare de prezentare retrospectivă a picturii și sculpturii românești din ultimii cinci ani — intervalul dintre a II-a și a III-a Conferință Națională a U.A.P. — înmănușează un număr considerabil de lucrări, uneori bine alese, altele prezente pentru a ilustra un nume în loc de o operă, văduvite de cîțiva dintre artiștii care sînt rodul acestei epoci, pe care au onorat-o și care, pe unii dintre ei, i-a răsplătit cu distincții măgulitoare. Nu ne vom opri la contribuția artiștilor care, datorită unei îndelungate activități erau, la începutul acestui interval, purtătorii unui renume ce preciza locul lor în arta contemporană. Fără a ne dezice însă de afirmațiile făcute în trecut, mai ales cu prilejul retrospectivei Vlasiu, consemnăm, cu satisfacție, prezența într-adevăr staționară în expoziție a lui Horia, Cloșca și Crișan, proiecte de statui care, astfel scoase din acel context, îmi semnalează pe autorul lor drept un sever arhitect al formei, apt să împlinte în pămîntul românesc imaginile celor trei stîlpi ai unuia din marile momente ale luptei noastre pentru libertate. Fînd în domeniul sculpturii, menționăm, din generația care îi precede pe tinerii de azi, pe Ovidiu Maitec care, prin lucrările

sale din ultimul timp, ne-a oferit, de fiecare dată, mărturii ale unei înțelegeri funcționare a spiritului modern, în cea mai bună accepțiune a cuvintului, înțelegere pe care eram departe de a i-o bănuși. De inspirație folcloric-arhaizantă, Geta Caragiu, Mara Bîscă, Apostu (de data aceasta), Sandu Gheorghiu și Ana Cordonet, pornesc, atunci când se află în fața blocului de piatră, de la sugestiile generos oferite de motive sau interpretări ale artei noastre vechi. Aproape de spiritul lor, însă dominat de o candidă gingășie, Spiru Săbiescu știe a încălzi piatra, material căruia, într-un cu totul alt spirit, Petre Balogh și Silvia Radu îi pun în lumină virtuțile monumentale. Într-un material ingrat, Constantin Popovici, cu o viziune gigantesc-simbolistă, socotește necesară sculpturii monumentale exacerbaria unor detalii pînă la geometrizarea lor, realizînd un monument-elogiu electricității de o herculeană vigoare. Nu se poate încheia enumerarea lucrărilor care s-au impus în această manifestare fără a consemna barocul contemporan, în spirit modern, ilustrat de Pusi Cocea, talent, în sfîrșit, exprimat în ultimii doi ani.

În pictură, artiștii ajunși la maturitate evoluează mai lent sau mai alert, în funcție de temperamentul lor. Dacă la un Cojan evoluția duce la cizelarea continuă a concepției sale, la Mimi Șaraga, de pildă, regăsirea în ultimul timp a vocației sale i-a prilejuit organizarea unei expoziții, din care o pînă figurează și la Dalles, investită cu deosebite calități de colorist, minuite de un artist de un subtil modernism. Tipoița, Brătulescu, Vinčențiu Grigorescu, Eugen Popa, Gina Hagiu, Camilian Demetrescu sau Pacea, Bișan, Almăjanu, Gheorghiu, sînt cîteva nume dintre acelea pe care, în expoziții, le căutăm, nu le descoperim.

Am reîntîlnit în Sala Dalles grația și culoarea severă a lui Ion Grigore, libertatea nebănuită în construcția cromatică a pînzei a lui Nicogossian, un peisaj industrial de o formă monumentală a lui Șetran, opus aceluia de o grație aerată a lui Ilie Pavel. Artiști pentru care exprima-

rea prin culoare este un exercițiu continuu al gustului pus în slujba unei idei — Grigore Vasile, Blendea, Berdilă, Romul Nuțiu, Răducanu, Demetrescu-Duval — redau o lume într-o transcripție cursivă pentru care culoarea este asemenea unei voci grave, convingătoare, rostind cuvinte alese. Pe linia unor interpretări personale, Paul Gherasim, artist din familia marilor rafinați pentru care pictura este un act de devoțiune, Florin Niculin, Ciubotaru, Lucia Ioan, Dipșe, Drăgușin, înscriu creații de ținută, care stabilesc un contact direct, simplu, cu spectatorul. Dacă acesta este solicitat sub aspect intelectual mai mult în fața pînzelor Elenei Năpăruș, personalitatea bine precizată a ciudatului V. Făcăianu, a cărui amintire este încărcată de frescele medievale, de tapiserii și de manuscrise miniate, lucrările care solicită în cel mai înalt grad, datorită caracterului lor de confesiune, a subiectului recompus din impresii disparate și sugestii ce declanșează bogat imaginația, sînt acelea semnate Viorica Velescu, H. Mavrodin, Ion Stendel.

Rostul retrospectiviei era să repună în circulație acele opere care s-au impus în timp; în acest fel, după cîteva ani de la apariția lor, un nou contact cu publicul confirmîndu-le viabilitatea. Pentru majoritatea pieselor prezente examenul a fost trecut cu bine. Nu insistăm asupra unor lucrări care nu-și găseau rostul aici, prezente fie dintr-un soi de conservatorism inexplicabil, o apatie a organizatorilor, dar regretăm faptul că unii artiști nu figurează cu ceea ce i-a reprezentat cel mai bine în perioada amintită (St. Sevastre, Mircea Ionescu, Vasile Varga), cît și lipsa citorva nume, mai ales ale unor tineri (Ion Vrăneanțu, Gabriel Constantinescu, Șerban Gabrea, Toma Roată) cu atît mai mult cu cît, recent, unii din ei au fost distinși cu premii ale U.A.P.

\*

Dacă expoziția amintită reprezenta trecutul (este drept, foarte apropiat) alta, dătătoare de mari speranțe, este aceea a studenților secțiilor de

arte decorative de la Institutul Nicolae Grigorescu. Organizată sub conducerea profesorului Costin Ioanid, expoziția se impune printr-o ținută cu totul remarcabilă, vădind interesul pe care Institutul îl acordă artelor decorative, îndrumării și muncii lor. Fiecare domeniu este ilustrat prin lucrări care au depășit de mult nivelul școlăresc, unele dintre ele demne de competiții, grăitoare dacă nu pentru un stil încă bine precizat, cel puțin pentru o nebanuită stăpînire a mijloacelor expresivității artistice, dublate de acelea, atît de dificile, ale procedeele tehnice.

Sub mîna acestor studenți sticla capătă forme și străluciri necunoscute parcă (Dan Băncilă, Valentin Dumitrașcu, Ion Cadar, Șerban Popa, Matei Negreanu, Adolf Szura sau Cornelia Ghiță) reușind, prin obiectele și marile elemente decorative expuse, să dea o imagine asupra înfrumusețării vieții în spiritul modern.

Tot sub mîna acelorași studenți, fierul capătă lucriri perfecte și forme decorative, unele din ele investite totodată cu un rol de funcționalitate (Dan Covătaru, Cornel Comarovski, Mihai Tărătu, Dorin Țimțrescu, Gh. Dascălu) care îl înobilează. Lor le trebuie adăugat și Levente Kiss, a cărui inventivitate îl situează în lumea căutărilor cinetice.

Dacă sculptura propriu-zisă ține sau nu de domeniul artelor decorative sau este o artă majoră, rămîne de văzut, însă lucrări ca acelea ale lui Mira Nicolae, Alexandru Marchiș, Vintilă Mihăilescu sau Ernest Kovacs, cu toate că adevărate sculpturi, sînt gîndite în special sub aspect decorativ.

În ultimii ani tapiseria românească s-a bucurat de mari elogii atît în țară, cît și peste hotare. Acestui reviriment al unei arte de tradiție plurseculară îi lărgesc aria de inspirație și tehnicile de lucru artiștii contemporani. În tapiserie, ca și în

imprimeuri, deci arte ale interiorului, Delia Diaconescu (imprimeu pe pînză de sac), Dick Margareta, Ion Perciu, Adriana Trimbișioni, Victoria Gavrilă, Șerbana Drăgoescu, transpun compoziții, motive decorative sau, uneori stări de spirit. Vintilă Mihăilescu și Maria Coja, dintre expozanți, mărturisesc, de pe acum, calități cu totul remarcabile.

Domeniul cel mai bogat reprezentat este acela al ceramicii. Fie că este ceramică de vitrină, de interior sau destinată marilor suprafețe ale arhitecturii moderne ce se cer ornamentate, ea se remarcă prin bogăția de forme și prin calitatea smalturilor. Dan Băncilă și Mihaela Ștefănescu, Iulia Dinescu, Zaiade, Berindea, Dumitru Rădulescu, Domokos, Rodica Vasilescu, Lucia Ciurcanu, Liliana Lezeanu, Ioana Stepanov sau Tereza Panelli reprezintă nu o selecție, ci un catalog, alături de toți cei mai sus citați, în felul acesta propunîndu-ne nu o ierarhizare a lucrărilor, ci doar consemnarea lor, fiind niște nume pe care ne propunem să le urmărîm și în expozițiile ce vor urma.

Căutînd să descifrăm cu acest prilej festiv premisele dezvoltării viitoare a artelor decorative din țara noastră, am ținut să punem această expoziție sub semnul zilei de mîine, al viitorului, a cărui plămădire se petrece azi, sub ochii noștri, îndrumată de profesori, mulți dintre ei deschizători de drumuri în arta decorativă românească.

Paralel cu această expoziție, o alta, tot studențească, întrunind în aceeași sală pe Zamfir Dumitrescu, Augustin Costinescu și pe Nicolae Krasovski, ne pune în fața a trei modalități diverse de exprimare, de o nobilă severitate și rigoare a meșteșugului.

Din bogăția de expoziții ale lunii am spicuit doar cîteva; trecutul apare bogat, iar viitorul, investit cu grija acordată artei, plin de promisiuni, unele din ele deja exprimate.



## planete • planete • planete •

## cezar baltag

DE LA ZIMBET la lacrimă, o țară a contrariilor și a sfișierii („Cel ce devin și cel ce sînt / se devastează reciproc“ ca „doi gemeni cai ce-și eclipsează / din goană nopțile pe rînd“); apăsător sărbătorește de „o enormă povară“ (aceea a domnescului său nimb); privind ca pe „doi fluturi eterni“ cele două dimensiuni kantiene „Tărîna (s.n. vom zice spațiul) și Timpul“; improvizat în Pierrot și voievod al unei unice vîrste: adolescența; sublimat în prinț cu inima ca un castel prin ale cărui săli face lecturi Hamlet și în Sisif („cel care veșnic se uzurpă singur“); — pentru Cezar Baltag („flaut al unei neafiate melodii“, pentru care girează cu viața, conștient că — poet — el nu are decît drumul și căutarea), pentru Cezar Baltag (dimensiune a exigențelor din clipa „cînd totul și nimicul se ating“), răsfrîngerile sînt ceea ce poate la Jules Laforgue erau complaintes-urile și la Rilke icoanele. Ion Gheorghe și Nichita Stănescu și-au spus prin scrisori esențiale și elegii ultimele obsesii. Diferit de colegii săi de liră, mai concentrat și chiar mai clasic decît amîndoi, prin filosofica stăpînire a conceptelor fosilite, care la el nu întîmpină șovăiala și labilitățile, noțiunile cu care operează Baltag, sau metaforele, sau îndrăzneala sînt inventive fără a sfîrși perplexitatea și ademenesc nu fără a părea cîteodată că irită: „un dor fără mal mă-ncearcă“, „singele meu va fi orb de tine“, „ca să dau foc văduvei mele uitarea“, „fierbinți herghelii de Ofelii“, „Despînă a frunzelor“, „o fecioară arșar“, pe lîngă vechile categorii: destin, nicăieri, departele. uimitul auz, fără cumpătul, „doamna surîsului final“. Desigur, pe ultimele le-o fi fost folosit

și Emil Botta și cu dinsele au cochetat încă alții. La imagini ca „lupi de zgomot“, „abdomen de foc“ și chiar „al zilei scop“ sau „năvile simțirii“ nu stăruim, fiindcă Cezar Baltag se intuiește nu cu preponderență un virtuos al imaginii, ci un poet de rari torturi și de substanță, un muzical reflex al lui Poe și Novalis, ars de gerul rigorilor (ce realizate bucăți și cît de neasemănătoare: Ceasornicul, Răsfrîngere de demult, Astarteea, Monada, Geometria unui vis), care își simt destinul neîncăpător și ar vrea să-l dinamiteze ori, cu moneda lui în mînă, pleacă la pustierea septentrionului, încredințat că „Nordul e un punct din care-ncepe / numai sud și sud și sud“. Ce-nseamnă acest sud? O sete, aici. De va găsi fîntîni ori de se va supune conținutului supliciilor setei? Cel ce vorbește de „reci extaze“ și de „ochii logicei“ e același glas care proclamă și explozia sau dorul de explozie al propriei sale fînte. Mai departe e însă... departele și „soția întîmplării“.

## leonid dimov

DEBUTANT ȘI MATUR chiar după a doua carte (și aici nu o răsfoim decît pe întîia), cu o egală fluență și lipsă de sfișială, Leonid Dimov scrie despre crabi și cavaleri, despre balagă și eternitate, despre Arhimede și praz — de la parlagii la azimut și de la nu știu ce „sos ecumenic“ la cutare „gînd ouat“ arborificînd „lire de culori“. Căci culoarea, seducția muzicală, ipostazierile, gîndul („semn între gol și tăcere“), impetuositatea imaginii, tentația de a-și scorni mitologia (uneori o mitologie liliputană, cu zei de acvariu, de iarmaroc sau de bodegă) sînt și premisele și țărîmurile și hazardul — deocamdată — ale acestei voci, stăpînă

pe cuvinte ca pe niște „taxiuri lirice cu miri“.

Poezie fastuoasă, afaibilă, îmbă'ată cursiv de rime rare, de belșuguri melopeice, poezie a opulentelor dexterități prozodice. — spiritul ei e uluit chemat de „perinile de ninsoare“ ale „camerei de zestre“, ca o pasăre din care curg vise pentru „tot satul“. Dar aici satul e Universul. Miraculos vegheată de „strămoși cu oase străvezii“ care-i dirijează parcă aevea și parcă zimbînd cunoașterea tuturor „materțiilor“ componente, în poezia aceasta a statuiilor de zahăr amar și a cîntecelor spațioase predomină iarna și marea peste desfolieri de un intens și înșelător cald și calm sufletesc.

Imagini de film mut, cu gesticulații și bononii, la care s-au surprins convocate edenuri policrome, își amestecă sub „o treflă de-ntuneric“, fără ceremonii și totuși ceremonios, „medicii de zăpadă“ cu „bumbacul fantomatic“, adică oniricul cu imacularea, tenebrele cu nostalgia celestă, luciditatea cu fabulația.

Arta poate obose. Smalțul ei poate fi orb. Cine știe ce utopică bacterie poate preschimba în poșircă licoarea strugurilor din sălbătecie și atunci, cînd bea, cîmile poetului sînt pline de frig, nu de ambrozie, iar el se simte sînd într-o umbră sau „pe Neptun, planeta fără om“, la îndemînă cu o bizară și tandră împărăție de fantasmă pe care le presară din sac peste o lume fără mituri. Eu, de sticlă — își spune Dimov, în care Inima, tendința spre infinit guvernează galantă, pufos-muzicală, decorativă și sonoră asupra unor viscole de „veac pătrat“ și poleiește cu tristeți întrebările, depărtarea, adîncul. Călătoria e către „n-am habar“ și trecerile-s printr-un labirint cu jucării din care, ademenit ca Absalom de mai multe paradisuri, strigat continuu de felurite plămăsi sau păpuși (cu bile — unele, altele cu zuluși), Dimov nu știe pe care s-o aleagă. Pentru că el a ales întreaga frumusețe; și Goethe spunea că frumusețea nu se divizează. De aceea și titlul întîiei sale cărți, VERSURI — în loc să fie acela al unei simple plachete — e un titlu generic, de

planetă și incringătură literară, ca și cînd ar fi spus destine, elemente ori zei.

## ion sofia manolescu

BIOGRAFIA lui Ion Sofia Manolescu seamănă cu a categoriei aceleia de scriitori cărora o vîlmășag de profesiuni contradictorii le-a fracționat viața, încercîndu-le-o de panică, interogații și nedumerire, iar poezia sa e pînă la un punct oglinda acestei biografii deluroase. Acum, la volumul din urmă, se cîntă în ipostaza de poet agronom, după ce a fost — din copilărie pînă după sfîrșitul războiului — de toate: păzitor de vite, vînzător de gheață, ajutor de brutar, acrobat la circ, distribuitor de ziare, hamal, zilier, iar apoi profesor. Adică „unul dintre cei mulți“, cum singur își spune, cu care se pavează istoria.

Suprerealist (?) în tinerețe, pacifist în tranșee, totdeauna uimit de „umeri înalți ai umanității“, straniu pare că la sfîrșitul unor atît de aglomerate și diverse solicitări în el dominantă a rămas candoarea. Locul său se află printre artiștii acelei prodigioase familii splendid ilustrate de Rousseau Vameșul.

De la patetismul fratern, pentru destine ingrate, al lui Gorki; de la dragostea lui Esenin față de animale pînă la temperatura pletorică a unora dintre poemele lui Desnos, pe care nu l-a cîntit, ori ale lui Neruda, cu care habar n-are că e rudă, poezia sa fără nici o utilitate (deși i-ar fi dorit măcar una!) este fișa de temperatură a unui speriat și hăituit de neguțătorii de moarte. Căci cu imaginea aceasta s-a întors din tranșee, spre a trece, după suita primelor trei plachete de versuri (Odiha neagră, Muntele ascuns, Întîlnirea cu focul), aproape un sfert de veac pînă la această nouă carte. Contactul cu războiul (sau cu focul, cum îi spunea și Barbusse) devine obsesie, iar imaginea iubită se confundă cu imaginea planetei: țărîna coapselor, copacii brațelor, fințînile trupului, părul ca o iarbă sînt epitele sale. Car-

toții ies din pământ ca înșiși genunchii acestei gigante femei a obsesiilor, confundată cu Geea. Sugestiile sînt amendate de conștiința limitei: el n-a putut revoluționa omenirea prin versurile sale. Poemul oferit cititorului (și aici ironia mîntuie de durere)... n-are măcar prețul și concretitatea unei mașini agricole ori al unui... kilogram de cartofi! Verticală lui însuși, în singurătatea sa poetul se scarpină de sine „ca de un stîlp înalt“.

Copilăria, amintirea războiului, dragostea și candoarea domină această lirică, prin strofele și diminețile căreia — asemeni unui Virgilius pe bicicletă — poetul agronom trece primăvara către georgicele și bucolicele sale moderne, în timp ce „agregatele mașinilor“ îi însoțesc pe noii agricultori (și obsesia reapare!) „ca niște care de luptă“. Fiindcă neliniștile sînt ale omenilor, ele „nu dorm în pământ“ și oamenii veacului dorm între sulile neliniștii, un somn-viperă, un somn-teamă, cu ochi deschiși.

## gheorghe pituț

GHEORGHE PITUȚ debutează cu bucăți în care nesiguranța și tribulațiile începătorului n-au intrat. Sau nu adînc. Și n-a intrat nici retorismul. Deloc.

Pe de o parte el sporește cu cîteva accente grave aportul din ce în ce mai multor tinere condeie transilvane (Ana Blandiana, Ion Alexandru, Al. Căprariu, Ion Pop, Miron Scorobete, etc.) la profilul de azi al poeziei românești, pe de altă parte vine să se adauge numărului și așa destul de mare al poezilor de origine rurală, purtător de mesaje în care folclorul, magia și asprimitățile vieții de sat nu surprind, însă abundă. S-a născut undeva în regiunea Munților Apuseni, de care se leagă de-a lungul veacurilor pagini de istorie națională și profiluri de revoluționari. În imediată apropiere a locului său de baștină roiesc pădurile și nu de parte de acolo se află vatra unora dintre cele mai vechi mine de aur

din Europa. Oamenii țîntului, în ciuda condițiilor nelesnicioase de a-și agonisi existența și — simultan — de a și-o împuțina trudind ca muncitori forestieri; în poftida simplității cu care-și trăiesc aspirațiile, eresurile, ficțiunile sau tradițiile, nu renunță la o mîndrie și demnitate a lor, rudă cu piatra, megieșă cu bradul, geamănă cu vulturii. Nunțile și horele la dinșii sînt prilejuri de pasiune, spectacolul plă-tîndu-se cîteodată cu lupta pe viață și pe moarte.

Gheorghe Pituț a crescut în alu-tul acestor realități pe care le evocă frust, brutal, concis, nefolosind nici un soi de cosmetice. Din cîteva pensule, poetul scoate un efect; din cîteva lovituri de daltă, portretizează o psihologie; dintr-o mîină de cuvinte, el scă oamenii și năluci pe dealuri. El se consideră apărut pe lume într-o circumstanță incommodă: „cînd stăpîn era întunericul“. Și are conștiința operei de artă ajunsă la dis-cresția hazardului: o cenușăreasă a instabilității de opinie a celorlalți. Domiciliul ei: pe-o creastă de val, în apropierea genunii. Și totuși (sin-tem complicității destinului nostru, din el nu se poate evada), poetul „insistă în fața mării“ și intuiește concomi-tent în sine forțe care-și cer dreptul dintotdeauna la explozie. E setos de „nehotare“, se simte torturat de li-mită, de perimetre, caută o envelopă care să încapă „dezlănțuirea totală din jur“, contemporan — cum se socoate — cu frenezia, inclusiv ace-s-tea. Prin ochiul său, pămîntul vede stelele. Soarele e propriu-i dușman în materie de descoperiri. Ciutele și corbii au „pedepe mai mari decît puterile omului“. Se lasă obsedat de reîntoarcerea în strămoși, în sălbă-tecia paradisiacă și liberă, în „anti-chitatea lumînii“. Ochii și credința i-s pline „de departe“. La sosirea în cetate e „ca un faun vînjos“, într-a cărui memorie pilpăie coliba de lemn a părinților săi: mucegăiseră sfinții pe ziduri și curgea în mîncare ceara topită a crucilor făcute pe grinzile bagdadiei, într-un odinioară oare-care, de niscai înaintași. Originali-tatea acestei poezii, pentru care ziua nu-i altceva decît „femeia de servici

a nopții" și care-și așteaptă soarele ca pe un zeu galben, stă în jugularea precoce a iluziilor despre cîntec și metaforă, înlocuite cu gerul expresiei și cu dificultatea.

## **gabriela melinescu**

PE GABRIELA MELINESCU privirea o secondează într-o accelerație tragică, fără precedent, copiii din versurile ei se maturizează așa de mult și de repede încît părinții par la un moment dat fiii copiilor lor — și de aici speculațiile poetice sînt infinite nu numai în cazul său, dar la nenumărați poeți. Ideile (adică ființele abstracte, nu vorbim despre ceea ce le-a urmat) care diseminează boli, convulsii, halucinații, viziuni, evoluează în elemente de supliciu. Marile obsesii și investiții — de pildă harul sau dragostea — se apropie de făptura poetei sub forma torturii ori a maladei: o maladie fie stranie, fie divină — și uneori perceptibilă acustic.

În călătoria ascuțită, crispată, a sensibilității către obîrșia conceptelor și a cauzei, către ceea ce a prefigurat figuratul, pînă la scheletul „ființelor abstracte”, se calcă pe circumvoluțiuni. Totul e — nu pare! — la un moment dat țipăt, spasm, totul dezalcătuite, totul desfigurează. Pe-reții dintre lucruri și ființe se vădesc de o inconsistență fantastică, în lucruri sînt vietăți, oamenii dispar atunci ca obiectele, strigoii devin reprezentările ființei și ale neființei. Iar universul devine spațiu populat cu cimitire de nervi, cu movile de întrebări, pasărea (o pasăre-reflex) este de somn, somnul e începutul scheletului, rugăciunile curg de pe trup ca zdrențele, evenimentele concură la îmbătrînirea obrazilor, clopotele au făptură, în fiecare copac așteaptă un sicriu, marele albastru n-a venit, iar cîmpul fărîi e nîns matinal cu „trupuri verticale” — într-o perspectivă a demnității.

Gabriela Melinescu scrie ca un bărbat care privește cun „armele morților s-au întors stîngure acasă”; ca un răzvrătit spunîndu-și la răs-

pintiile timpului că lumile vor trebui „să iasă... din rostul lor”; ca o iubită căreia i se taie capul în locul Sfîntului Ioan din parabolă, însă după ce ea realizase brusc — lîngă țija eternității — că „Dacă moare un om tînr / ...în lume s-a schimbat un obicei”. Abstracțiile sale sînt ale unui „timp-suflet”, ale unui singe romantic, ale unui ochi care palpează idei, gelos de răurile secolului, dar și măgulit de dialogul cu ele, purtat oniric pînă la „capătul unui echilibru total”, pînă la confluența veridicului cu absurdul, unde caii își poartă „suspendarea tristă pe patru oase muzicale”, ca pe o suferință și de unde — mai departe — monștrii expectorează sfinți.

## **miron chiropol**

SOMNUL, ȘOAPTA, ascunderea, subfîrele, frăgezimea, „timpul vechi și rar”, solitudinea conturează în Chiropol un veniamin al flăcării care — viață și moarte deopotrivă — se consumă și radiază concomitent, străbătută de sentimentul lucrurilor „oarbe”, sau vagi, sau abia înțelese. El încearcă riscul înalt al vocabularului parcimonios, al vorbelor puține și simple cu care în literatura română G. Bacovia (poetul celui mai pauper limbaj) poate din cîți a dat — mari — lumea) a creat o lirică a sugestiei, a muzicii, a obsesiilor și a halucinației, necunoscută încă din păcate dincolo de hotarele graiului ei. Căci dacă noțiunea de specialist s-a definit între altele prin îndemnarea de a ști cît mai mult despre cît mai puțin, apoi a izbuti să illustrezi în poezie o astfel de îndemnare și a obține din vreo două mii de termeni vibrații și nuanțe ce le-au cerut altora prundișuri întregi de aluviuni verbale e o iscusință de bijutier. În privința aceasta, Miron Chiropol pare un homeopat al cuvîntului. Și arta lui stă în taina de a ști să se salveze prin propria-i greșeală sau himeră.

Pe de altă parte, cazul său, care se încumetă să reia jocul cunoașterii, al prosopopeii adamice, de la can-

dorile lui și să-și rezume aparent obsesiile — singurele-i obsesii nesfîite — aproape numai la motivul copilăriei și al miturilor, retrimite la desuetudinea unei vechi obiecții. Scriitorilor care începeau cu sfîrșitul: adică, deși încă tineri, debutau cu amintiri și deși copilăroși, se aventurau la speculații în copilărie, unor atari scriitori li se prevesteau altădată reduse durate și horoscoape fără minuni. (Deși poate că amintirile, dacă nu cele mai frumoase, în orice caz cele mai pure le au de fapt copiii, pentru că ale lor sînt și unicele care deformează dezinteresat). Infirmitate apoi, de mai multe ori și în mai multe cazuri, pronosticul unor nereușite pe astfel de criterii a rămas la bazarul istoriei literare, printre superstiții și prezumții dovedite fie muzeale, fie de prisos.

Dar, ca să ne întoarcem, poezia aceasta, care riscă întii prin limbaj, iar apoi prin temă, ea fiind de două ori un refuz: de la fîntînile vorbelor multe și de la caruselul motivelor neapărat originale, poezia aceasta în care imaginea mamei revine mult mai des decît aceea a iubitei, iar iubita se identifică mai degrabă cu o soră serafică, e de o soliditate pe care doar supremele fragilități se pricep să o aibă. Ea seamănă cu firul de iarbă și cu inelul pierdut; seamănă cu steaua și cu lacrima.

Intr-însa lumile se întîmplă, piavul vechi e cu duhuri, gura îmbrățișată, letargice — întrebările, istoviți de oameni — oameni, și fără formă, fuga intră în animale, Orfeu ține loc de pleoapă unei femei albastre, statuile și lucrurile emană oboseală, „privirea se întinde ca o mîna“, în arbori s-a înșinuat spaima, frumoasa iubită seamănă cu „vinul băut în tristețe“, frica de sine a eșafodat planurile conștiinței imediate și începe straturile de sub conștiință, începe orbul cîntec din care cîntă rădăcinile și întunericul, în timp ce plînsul — această „artă chinuită“ — împăienjenește lingă o viață a vieții: lingă eternitate, sacralizînd-o.

## mihail crama

NU CAUT NEAPĂRAT să-l gădesc singular în ceva. Dar pînă azi, nu cunosc în literatura noastră nici un alt poet care într-o carte de nici 300 de versuri (dintre care mai mult de jumătate pot figura în antologii) să spună atît de mult și de tulburător ca Mihail Crama, despre cîteva esențialități: dragoste, război, muncă, geneză, moarte, incertitudine, datorie, adevăr, soartă, sacrificiu, candoare. Și în afară de asta, el este el. Ceea ce întîmplîndu-se așa de rar cu alții, ce-ar mai trebui adăugat spre a-l înfățișa cît e de altfel?

Voi neglija să pomenesc de neglijența cu care s-a trecut îndeobște ori s-a poposit în fugă la Dincolo de cuvinte, carte remarcabilă cum n-au fost multe în ultimii ani — și o cred chiar dacă ar fi să n-o mai creadă decît doar alți doi-trei oameni în afară de mine. (Tot așa după cum — în treacăt fie spus — nu cred într-o serie de alte cărți și de alți autori de care s-a vorbit și se tot vorbește abundant, însă care s-doar cîpiile unor originale uitate nu știu dacă întîmplător. Ar trebui poate un colț într-o revistă, îndreptat unui om de carte și de nerv, care să așeze din cînd în cînd alături, pe două coloane, unele dintre „ultimele noutăți“, cu sursele din care autorii lor s-au alimentat și nu încetează s-o facă, trecînd drept originali în ochii lectorilor începători. S-ar pune în sfîrșit, atunci, oarecare stavilă poate juvenilității cu care talente foarte modeste și impure sînt prezentate și prezentate continuu publicului drept revelații și s-comparate cu proeminențe ale liricii universale de către colegii de ciupeală și de furtuni în pahar, ale căror incertitudini nici nu s-au născut, ca s-ajungă apoi să muște din ei și să le fasoneze elanuri mai substanțiale, neliniști mai înalte).

Cu excepția lui Ion Barbu (ca putere de sublimare și de concizie) ori a lui G. Bacovia (ca emoție creată cu o paupertate de limbaj poate fără precedent și în orice caz brutală), poezii noștri n-au dat în genere

spectacole de economie de termeni ori de austeritate metaforică. Diluția, cuvintilismul, oratoria, gesticulația sînt — dimpotrivă — minusuri curente, depistabile chiar și-n opera unor autori de largă circulație și de îndreptățit prestigiu. Nu însă tot pentru această înșurire îndreptățit... Iar în rîndul noilor serii de talente în dezvoltare literatura diuretică e de asemeni departe de a fi ajuns o meteahnă de care să se ducă lipsă. Cearceafurile de poeme aglomerează cu o chemare îndoielnică paginile revistelor. Să-i citez pe cei care numără peste 20, peste 30 de volume de versuri? Zic numai păcat că lipsește o lege a prohibiției în acest gîngăș domeniu... Dar să revin la Crama.

Nu mă interesează din ce pămînt sau din ce lecturi s-a hrănit.

După douăzeci de ani de luptă cu ele, fără acrobatism și fără violențe perimate, fără cleptomanii și dezinvolturi de struț, el a ajuns însă — distilîndu-le — dincolo de cîvinte, de unde încep sensurile, la o putere de sinteză și de sugestie pe care în poezia străină (dar trebuie să păstrate proporțiile) o întîlneam la Sandburg și o întîlnim la Ungaretti, pe care o au japonezii, pe care a imitat-o Claudel în Evantalele sale. Căci — firește — nu toți cei ce scriu scurt sînt neapărat și lipsiți de discursivitate... Poți fi retoric în cîteva versuri și concis într-un poem amplu, dacă... ș.a.m.d. La noi însă, unde se ajunge lesne la plaiuri de strofe goale, la romane în versuri și la cîte o Mare Panonică de confecții lirice, cazul acestui sobru, lapidar, nuanțat condei cu care M. Crama știe să treacă în cîteva vorbe de la sarcasm la subtilitate și de la confesie la frisonul metafizic n-are cine știe cîte rude. Nici nu știu dacă pot garanta cîte. Să nu omitem bunăoară că lui Argezi i se obiecta, nu numai în Duhovniceasca, retorismul. Că Blaga, înaintea recenteii epidemii de dragoste pentru el, a fost suspectat ca filozof de metehne proprii lucrurilor și ca poet de reziduri și lemozități filozofice; că provincialismul cu care încă e explicat Ion Barbu

își face adevărate pensii vizajere din „hermetismul” și „încifrările” sale.

Crama are despre sine, sentimentul împăcat al unui „soldat în iarbă odihnind”. Însă pe planul conștiinței, el se știe martor, participant și reflex dintr-un „adevăr care nu putea fi rostit oricum, / ceva din categoria arderilor pe rug”. În formula sa — căci este una! — de romantism pipărat cu umorul gesturilor colosale și cu sarea inteligenței, dar din care atributele duelurilor cavaleresti nu-s relegate, Mihail Crama se ipostaziază că trăiește în „timpul nemuritorilor” peste sau între care ar fi putut fi „poetul cel mai mare”. Un întirziat Don Quijote, lucid însă de remorca propriei fantome și de blestemul tentant de a și-o purta pînă la mistuire, el știe sensul miraculos al logicii sacrificiului: „trebuia o jertfă”. „eram pregătit pentru ardere”. Cunoașteți mulți care să fi mai mărturisit-o? Și zguduitor este că nu teatralizează. Crede. El crede și percepe limpede esențialul, apogeele fără de care împlinirea ar fi (și ar fi fost) farsă doar. Și doar aparență. Crama e dincolo de cîvinte și de bolboroseli frumoase. El nu simulează trăiri. El trăiește, făcînd cu orgoliu parte din acea splendidă, numeroasă și diversă (pe cît de ignorată, totuși!) pleiadă de poeți apăruiți în timpul și-n preajma războiului, care ține loc de coloană vertebrală între două epoci și ducînd pe platoșele ei urmele mai multor războaie, iar în singe memoria conștiinței sale artistice, cu cicatrice, care se vor studia într-o zi de medici savanți minuțioși, fertilizează în continuare înțelesurile flăcării care nu s-a stins. E o dezertare damnable să nu se vorbească de această generație cît mai des, cît mai competent și adevărat, cît mai amplu. În condiții cu totul incommode, de joncțiune și pasaj, ea a dat enorm, a creat pur și simplu un nou alfabet posibil și nu s-a sprijinit decît pe convingerile sale acerbe, care au pregătit comoditate altora, dar sieși nu și-a descoperit și nu și-a vrut mese de-a gata.

„Privesc — spune Crama — înapoia aceluia drum care s-a chemat

soartă“. Fatalism? Să nu glumim. Nici o importanță n-ar avea un răspuns care, așa și-așa, tot frizează naivitatea. Filmul retrospectiv al fiecărei existențe poate prileji dialoguri cu absolutul și încerca reflecții, bilanțuri, ironice resemnări ca-n (de pildă) această gradată descumare de viață: „Ora e-n mine. S-apropie-nceț / ca animale la pîndă. / Nu e nevoie / de-atîta șiretlic / pentru un lucru atît de simplu“ — p. 13.

Pe motivul morții (și fiorul ei de o solemnă simplitate se poate urmări în aproape toată cartea, fie că e vorba de dragoste, de dumnezeu, de plantări în timp revolut sau de război) există puzderii de poeme pletorice, la noi și aiurea. Puține însă mă vor impresiona vreodată tot așa de mult.

Acel sentiment al timpului cu care Ungaretti își intitula un obsedant volum („Nu vreau să gîndesc. Dar va bate / și ceasul: voi trece sub flori... // Uluit voi rămîne, / ca puilul de vultur pe munte / în prima lui seară de zbor“ — Trecere, p. 12); o sete de mari desăvîrșiri care merge „pînă la minereurile tari, colțuroase, / ca dinții-adevărului“; aș spune aproape o sete de asceză („La douăzeci de ani, tînăr eram / ca statuile viitorului — / ochii-mi priveau îmbătați / de nemaipomenita singurătate. // Un freamăt auzeam în juru-mi: / păduri sau oameni? — /

o durere / ca-n preajma unei mari lumini“ — La douăzeci de ani, p. 18); grave accente de eroism („Eroii: năzuiașăm către ei. / În plete / simțeam palele vîntului din Septentrion / luncîndu-mi. // Copilărie veșnic tulburată / de marile visuri, ca podișurile / de trecerea norilor“ — Sus, p. 40) umplu această mică plachetă. Iar poemul Fiul, de altminteri cel mai desfoliat și mai plin de sertare, îl amintește ca intensitate pe acela închinat urmașului său, în Anii de fum, de Zaharia Stancu.

Poezia aceasta obsedantă ca țipătul și ca avertismentul simulează o monotonie, pentru că recurge la supreme economii de fast. Dar să împuți monotoniei sale labile, rafinat voite, o sărăcie de mijloace artistice — iată indiciul unei sărăcii de percepție și deformările la care conduce neobișnuința cu nuanțele. Intre realitate și irealitate șerpuie o față a sarcasmelor...

Zile și nopți, După ploaie, Trebuia (acel cîntec al unui soi de magi dunnăreni cărora le era dat un destîn...), Iarna, Oul (varianta I), Nu, După muncă, Iubitei, Campanie, Ani, Visez — ce poeme antologice care fac să te întrebî de ce dintr-o armată de critici sortii să descopere mereu America nu s-o fi gășind cite unul, cînd și cînd, care în loc de porumbei împăiași să vină din pădure și cu cite un iepure viu?



## comunicat

În zilele de 6, 7 și 8 iunie a.c. a avut loc adunarea generală a Organizației de partid a scriitorilor din Capitală, urmată de Plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor.

Secretarul organizației de bază, Pop Simion, a prezentat în numele biroului organizației referatul „Sarcini actuale ale orientării ideologice a vieții literare”, care a fost urmat de discuții.

Plenara lărgită a Comitetului Uniunii Scriitorilor a fost consacrată examinării activității publicațiilor literare, pe baza unui referat al biroului Uniunii, prezentat de Mihnea Gheorghiu. Ioanichie Olteanu, secretar al Uniunii, a prezentat o informare despre acțiunile Uniunii de la ultima plenară.

În cele două adunări scriitorii au examinat, într-o largă confruntare de opinii, condițiile de dezvoltare și afirmare a literaturii noastre în legătură cu activitatea revistelor și sarcinile ce le incumbă acestora în ansamblul culturii naționale. Au participat la discuții scriitorii: Alexandru Andrițoiu, Agatha Grigorescu-Bacovia, Alexandru Balaci, Cezar Baltag, Aurel Baranga, Bodor Pál, Geo Bogza, Radu Boureanu, Nicolae Breban, Vladimir Colin, Gabriel Dimisianu, Domokos Géza, Geo Dumitrescu, Paul Everac, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, Al. I. Ghilia, Al. Ivasiuc, Vintilă Ivănceanu, Eugen Jebeleanu, Ion Lăncrănjan, Letáy Lajos, Remus Luca, Nicolae Manolescu, Aurel Mihale, Florin Mugur, Aurel Dragoș Munteanu, Iulian Neacsu, Dărie Novăceanu, Alexandru Oprea, Adrian Păunescu, Petru Popescu, Paul Schuster, Eugen Simion, Al. I. Ștefănescu, Szász János, N. Tertulian, Cicerone Theodorescu, Radu Theodoru, Haralamb Zincă.

În incheierea lucrărilor plenarei a luat cuvântul acad. Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor, care s-a referit la concluziile ce se degajă din dezbateri și la sarcinile care stau în fața conducerii Uniunii Scriitorilor și a întregului front scriitoricesc în pregătirea celei de a treia Conferințe naționale a scriitorilor.

În continuarea lucrărilor, au fost acordate premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 1967 și s-au făcut primiri de noi membri.

Organizația de partid a scriitorilor din Capitală și Comitetul de conducere al Uniunii Scriitorilor au hotărât să trimită o scrisoare Comitetului Central al P.C.R. tovarășului Nicolae Ceaușescu, pe care o publicăm la începutul revistei.

## premiile uniunii scriitorilor

AU FOST acordate premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 1967: Poezie — lui Dimitrie Stelaru pentru volumul „Mare incognitum” și lui Grigore Hagiu pentru volumele „Sfera gânditoare” și „De dragoste de țară”.

Proză — lui Al. Ivasiuc pentru romanul „Vestibul” și lui Paul Schuster pentru romanul „Fünf Liter Zuika” („Cinci litri de țuică”).

Dramaturgie — lui Paul Everac pentru volumele „5 piese de teatru”.

Critică și istorie literară — lui Lucian Raicu pentru volumul „Liviu Rebreanu”.

Literatură pentru copii și tineret — lui Alexandru Mitru pentru volumul „Săgeata căpitanului Ion”.

Traduceri — lui Petru Manoliu pentru tălmăcirea romanului „Zauberberg” („Muntele vrăjit”) de Thomas Mann.

Premiile au fost înminate de președintele Uniunii, acad. Zaharia Stancu, care cu acest prilej i-a felicitat pe scriitorii laureați.

În numele celor premiați a mulțumit scriitorul Al. Ivasiuc.



## popasuri ale meditației



Aleg dintr-un itinerar iugoslav Muntele Velebit și Peștera Pos-tojna — universuri dantești în fața cărora gândul păstrează, și acum, momente de reculegere. Acolo, călătoria turistului devine pelerinaj al meditației.

Un virf al setei și un adînc al desăvîșirii...

Muntele ars, monumental, putea fi oriunde; în oricare din noi. L-am străbătut într-o amiază; în lumina copleșitoare serpentinele apro-piau prin mirajii virful pe care părea că nu-l vom atinge nicînd.

Părăsisem rodii înflorite — roșu carnal, instinet transfigurat, incendiile leandrilor se scufundau în albastrul Adriaticei; aromele pier-sicilor, portocalilor și pinilor mediteraneeni se risipeau, cu sunetul stra-niu, nocturn, al cicladelor.

Acolo, sus, numai piatră și soare, soare și piatră. Un alb ispășitor care însingerează ochiul și pasul. Îl urci pe brînci, cu cerul și măslinii. Din loc în loc, din cer în cer, pămîntul roșu — țipăt, pămîntul, în căușul pietrelor zidite răbdător, jur-imprejurul ierbli, porumbului, măs-linilor — să nu îi năruie la vale cerul ars. Copiii, măslinii și caprele — bătrîni, smeriți în piatră, înrădăcinați în piatră —trunchiuri crescute cine știe cum, din mila și nemila pietrei. Și viața izvorînd subțire în piatră, viața păzită acolo cu ochi bătrîn de sete.

Din loc în loc — și trebuie să înțelegi: din singurătate în sin-gurătate — casele; și cînd nu le descoperi, simți prezența oamenilor după acele petece de pămînt în care se înclășează cîteva rădăcini mucenice.

Muntele nu are izvoare. E uscat și înfricoșător și frumos ca o țeastă în care puiesc zboruri, vulturii.

Drumul trece dintr-un abrupt de cer în altul. Albastru și alb — alb și albastru; copiii răsar în răsucruci cu aripi mari de piatră, îngeri bătrîni și gravi în cerul lor de sete...

Cînd plouă — ni se spune — apa e strînsă în bazine, pentru alt timp de secetă. Și totuși, oamenii trăiesc și aci. Și totuși, din munții aceștia neîndurători, partizanii ultimului război mondial și-au făcut cetăți de luptă invincibile. Acolo, între măchiile țepoase, între măslini și cătune legate de cărări tănuite; acolo, unde lupta lor sintetiza setea și voința rădăcinilor pămîntului, perseverența și forța omenească.

Muntele Velebit. Un drum care străbate o istorie. Sete și luptă.

Muntele Velebit — mistuire albă, piatră în care arderile se petrec și se consumă violent. Vîntul și soarele cioplesc muntele — se aud izbiturile, auzi cum sar așchiile în cerul ars, parcă dalta unui Mestrovici modern înalță un monument luptătorilor — pereche celui de pe virful muntelui Avală.

Un bună-ziuă înțeles cu inima și-o floarea-soarelui de pe muntele slovac: le iau cu mine pentru setea Bărăganului de-acasă, pentru oa-menii care păzesc pretutîndeni rădăcinile și semintele și viața.

Pentru oamenii care-și fac monumente vii — locurile în care trăiesc, pe care le rabdă și le fac să existe pe hărțile lumii, chiar cînd itinerariile turistice, în căutarea popasurilor agreabile, le ignoră.

Peștera Postoijna : cercuri adinci, circumvoluții în care auzi cum se naște ideea. În care se ispășește desăvârșirea. În care pare că se naște încă lumea. Chinului de încet.

Cobori printre procesiuni de chipuri, printre neterminări de vis. Surisuri amintind prezențe, gesturi trezind intruchipări întregi — poate le-am întâlnit într-o altă viață a noastră... Ce chinuri urcă din neterminare ! Statui gigante — le-ai întoarce fața spre tine să le cunoști sau să le recunoști.

Ai întoarce capul, trecînd sub pămînturi, să vezi — te urmează Euridice ?

Mi-aduc aminte că m-am oprit îndelung în fața unei clipe unice : o stalagmită își întîlnea stalactita. Era un sărut neimplinit, mai viu, mai pur decît în marmurele lui Rodin.

O stalagmită își întîlnea stalactita. Mai trebuia picătura — o singură clipă care să le apropie, să le contopească. Dar clipa înseamnă 30 de ani, în țeasta muntelui. Treizeci de ani trebuiesc pietrei să-și împlinească visul. Iar noi așteptam ca tocmai clipa noastră să-l desăvârșească. Și de-ar fi fost atunci, nici nu am fi cuprins-o ; poate că nevăzută ochiului nostru s-ar fi petrecut. Și poate e mai frumos s-o așteptăm încă, chiar dacă a fost, clipa necesară ; peștera aceea era o așteptare, o veșnică intruchipare a așteptării, trecînd prin toate ipostazele răbdării și nerăbdării, convertită iarăși în răbdare.

Și trebuia să rechem în lumea pietrei, a timpului ei infinit, focul de artificii care deschisese Festivalul Dubrovnikului. Vechea Raguză sărbătorea 600 de ani de cînd se ridicase iarăși, în urma unui cutremur cumplit. Ceasul focului de artificii de-atunci fusese erupție în lanț, ardere nesocotită, bezmetică. Erau toate nopțile Sheherazadei pîndite de moarte, într-un singur ceas, și grădinile semiramidice și Cîntarea Cîntărilor și cutremurul care cinstise cîndva Raguză, alegînd-o ca pe-o mireasă a morții...

Și dansurile, pe dalele lunare ale pieții, în prima noapte a „trubadurilor cetății“, și tarantelele înspumate ale oleandrilor, revărsîndu-se ca fluturii în jurul luminii ; și celălalt — Ceasul cu brate vii de caracatiță, Ceasul din turnul cetății care îmbrățișa și devora totul, atunci, cu sete, în grabă, totul, de-o dată, totul.

Trebuia să rechem ceasul acela din noaptea Dubrovnikului, în fața clipei din adîncul Postoijnei. Erau în ea și dansul, și focurile de artificii, și erupția florilor de leandru. Dar totul părea trăit cu încetinitorul, clipa și durata, graba și veșnicia : era un timp care-și medita existența.

Treizeci de ani trebuiesc agavelor să inflorească și înflorirea le înseamnă și moartea ; 30 de ani trebuie clipei, în adînc, pentru ca stalagmita să-și întîlnească stalactita...

Călătorii — drumuri — focuri de artificii festive, devorante, pieritoare ; și clipe oprite încă în piatră...

Timpul capătă o nouă valoare afectivă și aceasta devine, la un moment dat, însăși dimensiunea lui, mai aproape de fantastic decît de rigoarea științei. Orele încep trăiri infinite, minutele aduc ineditul, zilele devin un fel de aventuri cosmice...

Clipele care au ars pentru noi — foc de artificii în cerul Raguzei, și-au lăsat gîndul de-atunci neterminat să se desăvârșească încă, încet, cu clipa din piatră.

## mult e dulce și frumoasă

Greu de spus ce anume decide celebritatea unor versuri, puterea lor de circulație, adoptarea lor ca pe-o expresie proprie sau ca pe-o ranghenă muzicală.

Tipic în această privință mi se pare acel :

„La fille de Minos et de Pasiphae“ care este citat, fără a mai fi analizat și discutat, ca fiind cel mai frumos vers din poezia franceză. În orice caz, apare neîndoios — dat fiind că nu e altceva decât enunțarea unei filiații — că își datorește cariera armoniei sale, muzicalității. De aceea, poate, pentru cei care nu sînt francezi, faima ni se pare nemeritată.

Acest „Mult e dulce și frumoasă“ din limba românească e și el o fracțiune de vers care ne stăruie armonios în auz și care a intrat adine în patrimoniul nostru poetic și muzical. E și frumos, de altfel. E un vers fără stridente vocale, cu consoane purtînd sonorități dulci. De aceea mi se pare a fi un minunat frontispiciu de rubrică despre limba românească, așa cum și apare la Televiziune. Cine l-a ales a fost inspirat. Numai că, de-a lungul săptămînilor, rubrica (nu versul !) a început să degenereze, ba chiar să-și contradică violent și barbar titlul și sensul.

Așa, de pildă, — pentru ca să ajung la ceea ce mă doare, — în emisiunea din 11 aprilie, titlul unei conferințe din cadrul acestei rubrici și de sub fanionul cu inscripția : „Mult e dulce și frumoasă“... sună, riguros exact : „Monumentalitatea poetică a lui Geo Bogza“.

Conținutul e dulce și frumos, dar titlul ! Ce limbă o mai fi și asta ?

Vă rog să repetați de cîteva ori, repede, în șir : „Monumentalitatea poetică“, și veți vedea cît de greu o să vă desnodați limba. Cuvîntul „Monumentalitate“ figurează în dicționar, dar nu pentru a demonstra dulceața și frumusețea limbii. Iar „poematic“ nici nu apare în „Dicționarul limbii române moderne“.

Rubrica aceasta a fost inițiată ca să ne învețe acea vorbire despre care ne mîndrim că e „dulce și frumoasă“. Or, ce fel de lecție e asta ? Mă rog, în toată limba aceasta a noastră în care ne înțelegem 18 milioane de oameni, de vre-o mie de ani, nu există cuvinte dulci și frumoase care să exprime frumos ideea din acest titlu ?

Știm că există mulți sadici care torturează limba românească (limba este ceva viu !), totuși, chiar la rubrica „Mult e dulce și frumoasă“...?! Măcar la această rubrică, oricît de savanți ar fi conferențiarul, ar fi bine să se vorbească după îndemnul poetului : „vorbiți, scrieți românește“... Oriunde s-ar afla : acasă, pe stradă, chiar la cursuri, dacă au tentația păcatului, să-i dea cu „poematic“, dar la rubrica aceasta să se auto-molesteze, la nevoie, și să vorbească dulce și frumos. Altfel, îndemnul care a dat ființă rubricii nu are efect. Conferențiarul de la această rubrică este un predicator. El trebuie să ne apară tot atît de imaculat ca și puritatea limbii pe care o predică, pentru ca „să facem ce spune el“, iar nu să fim tentați „a face ce face el“.

## poetul și volumul său

Apar multe volume de versuri. Mai ales plachete. Poeți mai tineri, mai bătrâni, nume noi, care-ți stîrnesc curiozitatea.

Felicia Marinca, de pildă, a făcut o călătorie prin Mediterana, în 1967. Voiajul a fost bogat în impresii. Turista a cugetat asupra piramidelor și ne împărăsește „freamătul“ ei sufletec: „Cine ți-a furat liniștea, Cheops? / Cine ți-a răvășit mormintul? / Unde-ți sînt veșmintele / paznicii tăi? / Porțile piramidei / Cin' le-a aflat? / Cin' le-a deschis? / Au năvălit în mormintul tău / oamenii civilizației moderne / și-ți pun o mie de întrebări... // De-aici înainte liniștea ta / va fi freamăt și mirare... / De ce nu i-au oprit paznicii / la intrare?“ (Cairo, 25 aprilie 1967). Freamătă Felicia Marinca, freamătă Cheops, numai cititorul nu freamătă, răsfoind volumul „Freamăt“ (Ed. pt. Lit. 1967).

Grișa Gherghei are treizeci și doi de ani și e profesor. A debutat acum 13 ani în ziarul regional „Viața Nouă“ din Galați. După atîția ani de exercițiu poetic, iată ce a selectat el în volumașul cu un titlu atît de curajos: „Toamna mi se pare din copilărie / Ca lacrima mamei la o bucurie“ (Toamnă) sau: „Dar / Oare la ce întrebare / I-a răspuns / Fața aceea în alb“. (Secvență sub tei). Sau: „Eu și prietenul meu / Stăm la o masă de brad / Aplecați încet peste câmile de lut / Cu must înăsprit / Și vorbim / Luminăți de sinceritate. // Din cînd, în cînd / Ciocnim / Ne privim în adînc / Și zîmbim. // Prietene, / Inima mă îndeamnă să-ți spun / Că ești un om bun...“ (Amiază de toamnă). Din astfel de poeme Grișa Gherghei apare neîndoios ca „un om bun“, care finjește după „secante“ prin inimă, nu doar „tangente“, ceea ce cititorul mai blind îi și urează.

Semnătura falnică a lui Andrei Beldeanu sub un portret „Julietta“ arată un poet sigur de sine. „Umbrela gălbuie: parașută cu mâini / prelinsă spre cer în mînuși de dantelă. / Arcul de sîni izvorînd / din penumbre sau rochii — / farmecul tău: siluetă în port / cînd vapoare sosesc prin secolul grav. / Am dezgolit lacrimi, / mi s-au irosit ochii / așteptînd semnul cald și pantoful căzînd. / Umbrela gălbuie zace pe pat. / Marinari... odaie cu zgomot, / sticle și versuri pe jos lîngă scînduri / și un vin eșuat“. (Madrigal). Sau de pildă: „Buzele ancorate în roz / cînd liniile în jos se aleargă / apasă umbre — / osul șoldului cîntă sub rochie. / Pletele tale: / un păr străin, parcă din fire de lînă, / părul negru, mare și greu / pe care fenicienii au scris călătorii — / de cîte mii de ani au scris călătorii. / Tu erai un inel, / o brățară zornăind pătimaș...“ (Fenicienii). Există în aceste poezii o tehnică exterioară, uneori înșelătoare, dar ceva pare să spună că „mai facem o aventură, mai scriem o poezie“, mai impodobilim cu o pasăre un alt vitraliu (Vitraliu cu păsări, Ed. pt. Lit. 1967).

Grigore Popiți e un vechi poet bănățean, „reeditat antologic“, cum afirmă generosul prezentator Ovidiu Papadima. Iată-l cum cîntă la Amiazi: „S-a topit căldura-n soare. / În piraie sclipitoare / Să scoboare. / Mii de păsări stau pitite, / Cu cîntări în cioc oprite / Răgușite. // Turma pe sub fagi e strînsă, / De văpaie e cuprinsă / Și învinsă. // De sub lespede umbrită / Apa proaspăt izvorită / E clocită. // Și din zarea albastrie / Trist cerșeste-o prigorie: / Ploaie, ploaie...“. De ce nu lăsăm ciobanii să cînte „autentic“ în culgeri de folclor și ne-apucăm să tipărim asemenea broșuri cu șchioape

prelucrări culturale? (Cîntece din fluier, Ed. pt. Lit. 1968).

Ion Apostol Popescu e un poet ceva mai tînăr, dar care, după cum se observă din volum, și-a făcut și un capitol Retrospectivă (datat personal: 1939—1947). Deci, culegerea sa, intitulată original Iubiri (Ed. Tineretului 1968), cuprinde în cele circa 30 de poezii, „selecția” a 30 (treizeci!!) de ani de muncă poetică. Non multa sed multum. Oare? Enumerîndu-și prietenii (orașe triste, fecioara din port, vagabonzii din gări) poetul se-ntreabă (probabil în jur de 1947): „Cine-o să știe; / Poate mîine-am să fiu doar un simplu final, / Evocat de-ale anilor fluieri strănii. // Și azi... azi... / I-auzim cum se scutură-n suflet castanii / Și-a zvon ancestral în al inimii turn, / Ciudate tam-tamuri răsună nocturn”. Iată cum cîntă azi, pe-un meșter lemnar făurar de leagăne pentru copii: „Nu-i nimeni să cioplească vreun leagăn mai frumos / Ca el, cînd e cu gîndul la cei ce au sa vina. / În tinda bătrînească suride mai voios, / Simțînd cum lemnu-i scoate un sunet de lumină, / Iar leagănele-s blinde ca fruntea de copil. / Din florile pe care în leagăn le-a sculptat, / Atunci cînd l-a-mbătăt al verii cald profil, / El însuși parcă rîde copiilor din sat”. (Potolit e și duios, Doamne, citu-i de frumos!).

— Nici nu sînt afit de proaste aceste volume, mi-a replicat supărat Redactorul de Editură.

— Nu, firește. Și asta nu numai pentru că „Romînul s-a născut poet”. Un adevăr e cuprins și-n cîntecul de la Radio: „Căci nu e om să nu fi scris o poezie!” Chiar și poezii bune.

— Și-atunci?

— Și-atunci, veți publica la singura Editură pentru Literatură, cele circa o mie de plachete „pasabile” care se produc anual?

— Nu, evident. N-avem loc în plan decît pentru vreo 40—50, și încă Centrul de Difuzare se plînge că sînt multe.

— Deci operați o selecție!

— Se-nțelege.

— Se-nțelege, dar nu se vede. Unele din aceste plachete ar trebui să vadă lumina tiparului în „editura autorului”, altele ar putea fi publicate de un cerc de admiratori său de vreo asociație oarecare. O revistă literară își poate publica poezii pe care-i pretuiește. Cu afit mai mult Uniunea Scriitorilor ar trebui să aibe o editură proprie, unde să publice ceea ce crede că „duce poezia română mai departe”.

— Bine, dar edituri de acest fel nu există, și-atunci toate vin pe capul nostru, la Editura pentru Literatură!

— Sau la Editura Tineretului. Și încercînd să fiți „umani”, pierdeți din vedere interesele majore ale poeziei și ale cititorilor!

— Exact!

— Adică, nu puteți da cit se cere din poezia clasică, din marii poeți dintre cele două războaie sau din bunii poeți ai ultimului sfert de veac. Obligați valorile, vechi sau noi, să facă stagii de ani de zile prin sertare, pentru a îngădui scurgerea producției curente, al cărei procent de mediocritate, perisabilitate, etc. e firește, foarte ridicat!

— Cam așa e. Dar aveți dumnea-voastră altă soluție?

— De ce să nu am? O creștere anuală, normală, în ritmul întregii economii românești (14%, nu?) a mijloacelor afectate (hîrtie, tipografie, fonduri), iar în acest cadru material anual lărgit; selecția severă, pe criteriul estetice și pe necesități ale revoluției culturale. Crearea unor condiții pentru „editura autorului”, pentru editări ale unor reviste, asociații, evident pe riscul lor material. Restul poezilor, cele cîteva mii de poeți cumsecade, mai mult sau mai puțin amatori, să rămînă în familie, la șezători, în reviste, în antologii. Volumul, în condițiile editoriale românești de azi, nu poate însemna decît „consacrarea” unui efort poetic remarcabil deja concretizat, și nu o primă de incurajare pentru viitorii poeți, sau una de consolare pentru vechi poeți nereușiți.

— Nu sînteți prea rău?

— Poate. Un rău necesar, numit

Z O I L.

## grafică sau fotografie publicitară ?

La aniversarea a o sută de ani a afişului francez — acel afiş care, odinioară, transforma străzile Parisului într-o gigantică expoziție grație creațiilor unor pictori ca Toulouse-Lautrec sau Steinlein și Bonnard, a unor graficieni ca Paul Colin, Capiello și Cassandre — imi vin în minte câteva afișe văzute recent, dar nu și admirate, pe zidurile Orașului-lumină.

Departate de a fi o sărbătoare pentru ochi, de a infrumuseța decorul citadin, de a-și îndeplini rostul de frăsură de unire între artă și comerț; departe de a realiza sinteza unei idei puse în slujba unui produs nou, de a fi cartea de vizită a publicității — această zeiță a secolului al XX-lea căreia, vrem, nu vrem, trebuie să-i jertfim zilnic tone de hirtie imprimată — ele imi dovedeau că, vai, arta afişului francez se află în impas. Impresie confirmată și de citiva mari creatori afişisti care au răspuns lui Pierre Mazars în cadrul anchetei întreprinsă de acesta în paginile revistei pariziene „Le Figaro littéraire“ nr. 1149/1968.

Căci, pină și Paul Colin și Hervé Morvan — autorități în materie — au trebuit să se mărturisească depășiți de concurența pe care le-o face breasla de peste drum : breasla publicitarilor-fotografi.

Publicitari sînt cei care, anunțind un nou număr al revistei de scandal „Hara-kiri“, ce împinge atît de departe cinismul încît se auto-intitulează : „revistă stupidă și răutăcioasă“ — afișează o fată frumoasă ce mușcă pofticioasă dintr-o piiniță umplută cu un... șoricel ; publicitari, cei care reproduc la o scară gigantică coapsele păroase ale unui bărbat pentru a lansa marca unui slip ; publicitari, cei care pentru a spori de-verul unetii fabricii de ciorapi, urîțesc zidurile Parisului cu imaginea

unei labe de picior uriașe ținînd între două degete o bancnotă de zece franci — prețul a patru perechi de ciorapi ; publicitari cei care, pentru a lansa pe piață nu știu ce obiect, recurg la postamentul... natural a două fese feminine, ce e drept, învăluite într-un clar-obscur evocator.

Într-o societate care trebuie să consume tot mai mult, bulimia publicității e un fenomen firesc. E aproape explicabil ca, în asemenea condiții, grafica de afiş să cedeze locul fotografiei publicitare. Trist e numai că aceasta se face în dauna bunului gust.

„Sintem conduși numai de imperative anecdotice“ — a declarat în cursul anchetei amintite celebrul afişist francez Savignac, pentru care numai afişul grafic se poate „incrusta în inconștient“.

„Cînd e vorba a face să se vindă un produs, nimic nu se poate compara cu un afiş compus de un om care își cunoaște meseria, altminteri spus cu un afiş imaginat, sintetic, exprimînd o idee-capitală“ — a declarat, la rîndul lui, Paul Colin.

La întrebarea : „Poate fotografia juca același rol cu afişul ?“ — Hervé Morvan a răspuns negativ : „Publicitatea avînd nevoie de insolit, esențial e ca afişul să nu fie înneecat în gloată. Fotografiiile nu degajă nici o personalitate“.

„Criza afişului“ — își încheie ancheta Pierre Mazars — „este proiecția, în domeniul publicității, a marelui dezorientări ce a cuprîns pictura. Căci pictura a fost și ea o victimă a fotografiei. Iată de ce a fost nevoită să recurgă la abstracționism și de ce astăzi vedem acele afișe antropometrice mărite sau acele etalaje de mezelari vag pictate și propuse ca tablouri“.

„Un afiş, însă — încheie Pierre Mazars — nu e o carte poștală, un

ektacrom, un portret artistic. E o poveste fără cuvinte, un skeci, un desen fără legendă. O lovitură de pumn în obraji. Un vierme ce-și croiește un drum în inconștient, urmat de o diră luminoasă. E declanșarea unui reflex condiționat atunci când trebuie să te hotărăști într-un magazin sau să comanzi o băutură. Ca să reușești, trebuie să fi artist, psiholog, sociolog și, mai cu seamă, să frecventezi bistroul din colț și vagoanele de clasa a II-a. E nevoie de ceva mai mult decît de talent; e nevoie de geniu“.

Un prim pas spre o reintrare, în forță, a afișului grafic, s-a și făcut, de altminteri, prin cele 14 afișe realizate de pictorul Mathieu, promotorul abstractismului liric. Într-o splendidă grafie originală, el a executat, pentru compania „Air France“, o suită de invitații la călătorie, fiecare din ele propunîndu-și să definească sugestiv elementele esențiale, caracteristice, a paisprezece țări. Mathieu a dat exemplul, dar, știut este, o singură rîndunică încă nu înseamnă primăvara.

d. l.

## zeii părăsesc olimpul



Melina Mercouri: 40 de ani bătuți pe multe, Galathee devenită vedetă din voința și prin iubirea regizorului Jules Dassin, o tinerețe destul de tumultuoasă, o carieră internațională, succese în Europa și în Statele Unite. Ar fi putut continua să trăiască mai departe o viață de actriță celebră și adulată dacă evenimentele din Grecia sa natală nu ar fi determinat-o să părăsească totul ca să lupte pentru patria sa ultragiată. Zeci de interviuri, acțiuni de denunțare a noului regim, conferințe în fața studenților americani, apariții la televiziune, declarații în fața presei internaționale, cu un unic scop: disocierea Europei de Grecia de azi. Melina Mercouri: o adevărată reconversie morală. Noua co-președintă a comitetului american pentru democrație în Grecia a declarat de curînd unei ziariste: „De acum înainte nu mai sînt actrița Melina Mercouri. Sînt o femeie care reprezintă o cauză. Nu eu am căutat să smulg drapelul, și-mi pare rău că n-am făcut-o. Patakos însă mi l-a pus în miini și acum îl string la pieptul meu“.

Dar iată că Irene Papas, compatrioata sa și celebră tragediană, a în-

treprins o acțiune similară. Iată că Marlon Brando a anunțat că va părăsi provizoriu cariera cinematografică pentru a se consacra luptei pentru drepturile cetățenești și a lua parte activă în cadrul organizației pastorului Martin Luther King. Același Marlon Brando a participat la alegerile preliminare în favoarea candidatului Eugene McCarthy mergînd din ușă în ușă pentru a răs-pîndi evanghelicul cuvînt al păcii. James Stuart e deputat; Irene Dunne activează în cadrul Organizației Națiunilor Unite. Raymond Rouseau rostește la Televiziunea franceză un patetic apel în favoarea populației infometate din Laos. Frank Sinatra intervine, cu toată autoritatea, pentru acordarea de drepturi politice populației de culoare din S.U.A. Burt Lancaster, Anthony Quinn se incolonează — ca și vedeta britanică Vanessa Redgrave — în rîndurile celor care revendică pacea în Vietnam.

După scriitori, care își spun tot mai răs-pîcat cuvîntul în marile probleme politice și sociale ce agită lumea, „idolii“ ecranului coboară din Olimpul mitic și intră în agora fierbinte a militantismului. Se destramă





rească o carte a unui scriitor român, trebuie să știe ce fel de carte este. Totodată, ea vrea să citească manuscrisul traducerii. Așa fiind, înainte de orice, trebuie un traducător din românește în limba în care ar trebui să fie tradusă și publicată cartea. Și, de la început, trebuie un traducător bun, căci numai astfel cartea va putea face o impresie bună. Traducătorul trebuie, firește, să știe românește, dar mai ales trebuie să știe foarte bine limba în care se face traducerea, spre a da cărții o formă literară și într-un stil care să nu șocheze pe cititorul străin prin nici o stângăcie.

Unde și cum să găsești traducători în atâtea limbi ?!

Problema este cunoscută, și încă de mult timp.

Deocamdată, rezolvarea ei este numai un expedient. Se găsește, de obicei, o femeie care a trecut prin România acum vreo 30 de ani și a învățat cu această ocazie câteva cuvinte. Se întâmplă ca femeia să găsească și un dicționar și traducătoru-i gata. De multe ori, scriitorii noștri mergând în străinătate stau de vorbă cu una sau mai multe din aceste femei. De-abia te înțelegi cu ele, ațita românească știu, dar îți spun cu seninătate că „avem tradus Nicoară Potcoavă“ sau „este la mine tradus Creangă“. Și le mai arată și cartea cu traducerea respectivă. Cum nu cunosc limba, habar nu au ce-i într-însa. Grozăvii !! Ne întrebăm : „cui prodest“ ?

În felul acesta, nu se traduce o literatură, — ci se compromite pe gratis, și iremediabil, în așa măsură că cititorul străin se întreabă nedumerit ce-au găsit conaționali lui în Creangă sau în Sadoveanu. Și culmea este că ei au dreptate, având în vedere ceea ce li se oferă. Dacă am transpune problema în imagini, am spune că asemenea traducători

sînt ca niște fotografi à la minut, care-ți prezintă o fotografie de o astfel de calitate încît te uiți la ea și te-ntrebi cine o fi, cu toate că tu ai zîmbit în fața obiectivului.

Soluții, desigur sînt. Dar cele mai bune, desigur costă bani mulți.

Mi se pare că una mai convenabilă este ceea ce s-ar desprinde din declarațiile făcute de mai mulți profesori de limbi romanice cu prilejul recentului congres internațional al lingviștilor. Unii au declarat că au întemeiat o secție de limba română care, începînd cu trei studenți, are acum douăzeci. Că aceștia sînt pasionați de limba românească și că au urmat și cursurile de la Sinaia.

Mi se pare că acești studenți pot forma o adevărată școală de traducători : sînt oameni culti, au uzanța literaturii, au cunoștințe proaspete și sistematice, cunosc perfect limba lor și probabil și alte limbi romanice.

Probabil că, prin ambasada noastră din țările respective, li se pun la dispoziție acestor studenți gramatici române, opere literare, studii critice românești etc. Sau, cel puțin ar trebui să li se pună. O bursă pe cîteva luni în țara noastră, după ce au absolvit facultatea de română, le-ar da posibilitatea să se perfecționeze în limba română, să ne cunoască și mai bine literatura, să ia contact cu scriitorii, să surprindă legile dialogurilor în realitatea lor, etc...

Poate că și Uniunea Scriitorilor, pe care o știm preocupată de problema unor bune traduceri în diverse limbi, ar trebui să analizeze această sugestie și să facă demersuri pentru a intra în legătură cu acești studenți de limba română.

Altfel, vom rămîne întotdeauna cu traducători de genul : „tradus la mine Creangă“.

## spectacolele teatrului italian

Anunțat fără surle și tobe, fără interviuri și fotografii publicate în ziare, doar printr-o reclamă afișată în fața casei de bilete, cine și-ar fi închipuit că turneul companiei italiene *Anna Proclemer — Giorgio Albertazzi* avea să fie unul dintre cele mai însemnate evenimente ale vieții teatrale bucureștene? În program erau înscrise două lucrări: o tragedie a lui Alfieri și o piesă melodramatică și cam prăfuită a lui Pirandello. Mai poate fi suportată o tragedie de Alfieri în zilele noastre, mai are cineva răbdarea îngerească de-a asculta incomensurabile tirade și procese psihologice comentate în versuri? Reprezentațiile companiei italiene au arătat că e posibil ca o sală întreagă să amuțească, să nu se audă nici un murmur și nici un foșnet în timpul spectacolului și adeseori lumea să urmărească aproape cu răsuflarea oprită arhicunoscutele peripecii ale tragediei Atrizilor. Spectacolul era exemplar și interpretarea o școală de înaltă artă. Totul avea darul de a surprinde. În primul rînd textul care era pus în adevărata sa valoare originală, asimilat și restituit publicului, așa cum o vioară sau un violoncel reconstituie frumusețea unei sonate de Bach sau de Beethoven, cu aceeași limpezime și cu aceeași intensitate eufonică. O dicțiune impecabilă ce făcea să se audă și șoaptele pînă în fundul sălii, fără să se simtă nici o clipă respirația, pe care actorii italieni știau să și-o dozeze atît de savant, încît fiecare frază să pară rostită dintr-o singură suflare. Nici un sunet parazit, nici o răgușeală, nici un gîfuit. Și mai cu seamă nici o lacrimă pe obraz: stăpîni pe propriile lor emoții, actorii nu se lăsau înduioșați de frămîntările personajelor; se mulțumeau să fie

doar avocații lor, lucizi și convinzători, știind că prima mărturie de slăbiciune din partea lor, îndepărtează spectatorul de personajele piesei, silindu-l să se gîndească la interpreți: „Săracul, cît suferă, ce simțitor e!” În asemenea momente catarsisul se duce pe copcă și intervine faptul divers.

Totul era pus în serviciul textului, al unui text care, pentru școala modernă de regie a devenit neglijabil, fie el scris de Shakespeare sau de Giraudoux și care e utilizat doar ca un pretext pentru o excesivă gimnastică de scenă, un fel de commedia dell'arte, corcîtă cu dansul expresionist și cu acrobația de circ.

La spectacolul italienilor, mai remarcabil poate chiar decît emisiunea vocală, atît de meticolos controlată, era gestul care, printr-o extremă sobrietate, cîștiga în amplitudine și în măreție. „Cînd am văzut că o tiradă întreagă poate fi rostită de la un capăt la altul cu mîinile lăsate în jos, îmi mărturisisea un actor inteligent, mi-am zis «aici se întîmplă ceva» și mi-am căutat numaidecît un loc în primele rînduri”. Interpreții erau într-adevăr ca niște statui vorbitoare ce își modificau atitudinea numai ca să sublinieze tranziția de la un sentiment la altul. Bunăoară: se anunță sosirea lui Agamemnon; în vederea acestei împrejurări slujitoarele vin s-o îmbrace pe Clitemnestra, care încremenește locului ca o cariatidă, înveșmîntată în costumul festiv. Intră în scenă Agamemnon într-o amplă mantie cafenie, își scoate coiful cu un panăș verde țîpător; are fruntea mîndră, grumazul drept ca o coloană. Pășește solemn, dar fără ostentație, spre tronul susținut de doi sfînci, se așează și, cu un gest scurt, neob-

servat, își desface mantia ce se revarsă în jurul lui, descoperindu-și căptușeala de mătase stacojie și făcându-l să pară scaldat într-o băltoacă de sînge, în timp ce el rămîne leit într-un costum auriu: sînge și aur, cele două simboluri cromatice ale puterii tiranice, impecrecheate într-o imagine plastică de o rară frumusețe. Deschide apoi lent brațele și le așază posesiv pe aripile tronului. În seara următoare, la spectacolul cu „Așa cum mă dorești”, mi-am dat seama că *Giorgio Albertazzi* este un om de înălțime mijlocie, aproape mărunt. Și totuși în Agamemnon domina scena cu prestanța olimpiului Jupiter în tabloul lui Ingres.

E de neuitat apoi atitudinea brațelor frînte ca niște aripi cu care Clitemnestra urca, încet și cu ezitări, treptele palatului, spre a-l ucide pe Agamemnon, scena terifiantă în care acesta apărea în ușa, cu cămașa brăzdată de o pată mare de sînge, chipul înspăimîntat și stropit cu sînge al Clitemnestrei, pașii năuci ai regelui înjunghiat, prăbușirea lui pe podium, unde rămînea drapat ca într-un giulgiu în faldurile cămășii ce-l acopereau în întregime și împietrit ca o marmură funerară.

Respectînd tradițiile teatrului tragic, spectacolul (în admirabila regie a lui *Davide Montemurri*) era totuși modern prin sobrietate, prin mișcarea de ansamblu, prin rafinamentul costumelor (în seara hărăzită crimei, Clitemnestra intra în scenă îmbrăcată într-o rochie de bal vișinie cu negru și cu mănuși de catifea lungi pînă la cot), prin decorul ce reproducea aïdoma ruinele unui palat din antichitate — pentru a sugera distanța în timp a acțiunii — completate misterios și solemn cu perdele în tonuri închise (decorurile și costumele semnate *Maurizio Monteverde*).

Reprezentăția următoare cu „Așa cum mă dorești” a fost de fapt un recital *Anna Proclemer*, în care această mare actriță era cu drept

cuvînt uimitoare, în fiecare act alta, fără să amintească nici un moment de Clitemnestra din seara precedentă, după cum Albertazzi își pierduse ca prin farmec toată grațiozitatea, devenind conform rolului un personaj șters și banal: e într-adevăr un exemplu de abnegație actoricească.

Regia lui Giorgio Albertazzi a înfățișat drama lui Pirandello într-o manieră realistă de bun gust, evitînd să accentueze bizareria și inexplicabilul piesei ce încearcă să suscite o problematică destul de confuză în jurul caracterului labil și subiectiv al existenței personalității și în jurul contradicției dintre fond și aparențe, dintre autenticitate și falsă autenticitate. Personajul Necunoscutei, această Hecate în trei ipostaze diferite, este în sine contradictoriu și pînă la urmă nu prea știu bine ce dorește.

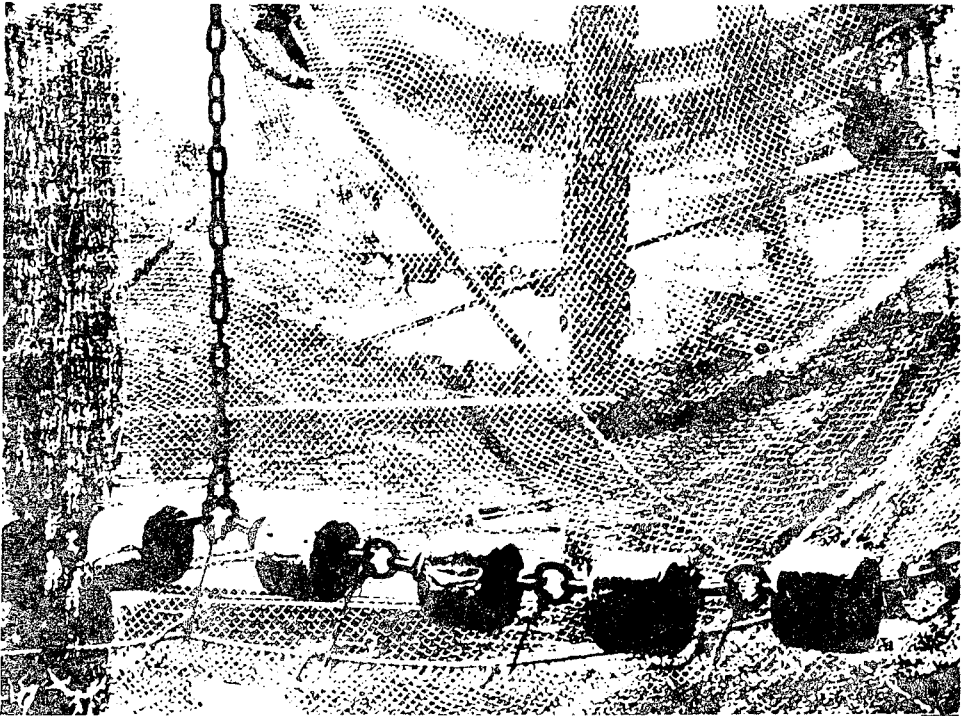
Anna Proclemer a recreat rolul și, cu puternica ei personalitate, cu frumusețea și distincția ei, cu expresivitatea figurii și gestului, a reușit să topească și să elimine contradicțiile și să dea rolului o consecvență emoțională, dacă nu și logică, făcînd din el imaginea fluctuantă a „eternului feminin” stăpînit de nostalgia unei comuniuni sufletești imposibil de realizat. Interpretarea sa a culminat în ultima scenă, cînd, încercînd să deschidă ochii prezumtivei sale familii și să-și explice atitudinea, pleda cu disperare împotriva propriei sale cauze și cînd, apropiindu-și capul de chipul sărmanei ruine omenești ce s-ar fi putut să fie adevărata Lucia, devenea pentru o clipă aïdoma ei, realizînd tulburătoarea icoană a trecutului îngemănat cu viitorul, a adevărului dezghiocat din aparențe.

Încă o mare actriță din componența ansamblului, *Paola Borboni*, interpreta de odinioară a Necunoscutei, a creionat cu un umor comunicativ rolul mătușei Lena, caracterizîndu-și personajul din cîteva gesturi, din cîteva pași pe scenă și din cîteva inflexiuni ale unui glas

de o incomparabilă rezonanță și claritate.

*Daniela Nobili*, cu un joc mai temperamental, dar știind să păstreze aceeași măsură și compunându-și rolurile cu aceeași grijă a fost în prima piesă *Electra*, iar în cea de-a doua *Mop*, fiica lui Salter, iar *Franco Graziosi* — Egist și Carl Salter.

Reprezentările companiei Proclmer — Albertazzi ne-au întărit și mai mult convingerea că în Italia spectacolul de teatru este elaborat cu o ireproșabilă conștiință profesională și că talentul înăscut nu se poate valorifica pe deplin decât printr-un studiu stăruitor și printr-o riguroasă disciplină.



vevlo schreurs (olanda): „atmosferă pescărească”

Volumul profesorului Alexandru Dima destinat acestei probleme a fost discutat în presa de specialitate ca o contribuție esențială în fundamentarea științifică, metodologică, a celor două concepte enunțate în titlul cărții, dar mai ales ca o cercetare comparativă mai întinsă privind literatura română, bibliografia contemporană a cercetărilor comparatiste românești fiind destul de redusă. Studiile publicate aici, unele mai vechi, apărute direct în reviste sau ca prefețe la unele traduceri, îl definesc în mod esențial pe autor ca un spirit metodic, cu o informație precisă, dusă pînă la acribie, care-i trădează formația sa germanistică, compensată prin largi sinteze pline de culoare și spirit. Ceea ce nu s-a discutat în legătură cu această lucrare, deși un lucru esențial pentru Alexandru Dima, este tocmai extra-teritorialitatea de ordin metodologic a studiilor. Al. Dima este un teoretician al literaturii și implicit un estetician. Cercetările asupra specificului național al literaturii române ca și asupra caracterului ei universal sînt însă pagini de filozofie a culturii care pot intra în dialog problematic și cu Spațiul mioritic al lui Blaga și cu alte cercetări de specialitate. Și nu din întâmplare, autorul plasează aceste studii la finele volumului.

Două sînt ideile originale aduse în această discuție de Al. Dima, originale nu în sensul inventării lor ci în sensul fundamentării lor originale și mai ales prin consecințele pe care le oferă noua interpretare a acestor idei.

Una este problema influențelor și a doua explicația pentru care raportarea permanentă a literaturii române la folclor — în toate epocile ei — nu este un act teoretic de desuetudine spirituală.

Lucian Blaga a teoretizat „expresiv” acest subiect atît de controversat al influențelor. Cu o forță poetică seducătoare prin simbolizarea ei lirică, dusă pînă la o frenetizare spirituală, Lucian Blaga vorbea de două tipuri de influențe în cultura românească: una nivelatoare, pe care o raporta la cultura franceză,



**emil manu**

**al. dima :  
„conceptul  
de literatură  
universală și  
comparată“ \*)**

și una catalitică, aplicată la raporturile dintre cultura română și cea germanică.

Al. Dima socotește greșită și deci subiectivă aplicația lui Lucian Blaga: „Influența catalizatoare, adică cea care joacă rolul unui incitant, cu scopul de a cristaliza propriile noastre virtualități creatoare, nu e numai admisibilă ci și absolut necesară. În literatura română ea s-a exercitat, cu rodnice rezultate din toate părțile, atît din lumea culturii franceze sau germane, cît și din cea rusească.”

Toate teoriile specificului culturii naționale s-au ridicat împotriva influențelor modelatoare și anihilatoare. Afirmarea acestui specific s-a făcut în mod militant, de la predosloviile cărților religioase pînă la teoriile contemporane. Al. Dima afirmă că acest militantism există chiar în formele cele mai stilizate ale artei: „simbolismul lui Mace-donski”, „poezia metafizică a lui Blaga”, „ermetismul lui Barbu”.

Creдем că e nu numai necesară dar chiar actuală o istorie a literaturii și artei românești din punct de vedere sociologic, lucrare pe care Al. Dima a schițat-o în volumul omagial oferit prof. D. Gusti („Relațiile sociale ale artei”) și a reluat-o, ca discuție în volumul Fenomenul românesc sub noi priviri critice (Editura Ramuri, 1939). Al. Dima vede descifrarea estetică a fenomenului literar românesc prin cercetarea influențelor și a specificului, fără să

\*) Ed. Academiei, 1967, 208 p.

se caute neapărat dovezi prin care cultura noastră a devenit „un determinant“ al altor culturi. In volumul amintit problema specificului nostru național este explicată printr-un paradox deosebit de semnificativ și original: literatura română a avut înainte de secolul al XIX-lea o fizionomie adesea nediferențiată: bizantinismul nostru, comun cu tot sud-estul Europei. Această fizionomie nivelatoare „n-a generat însă impulsuri creatoare spiritului românesc.“ In schimb epoca următoare, a influențelor apusene, deși nu ne-a creat o fizionomie supranațională „a dezvoltat mișcări literare românești“.

A doua idee de care vorbeam privește „întemeierea specificului național pe argumentul folcloric“. Aici Al. Dima face precizarea că „folclorul nu exprimă, pe toată întinderea lui, particularități exclusive ale poporului român“. Are, cu alte cuvinte, o fizionomie internațională, se încadrează în tipologiile universale, cu predilecție pentru sud-estul european, fapt generator de consecințe, în primul rând pentru filozofia culturii.

Folclorul a constituit „tradiția perpetuă a literaturii române, înlocuind lipsa unei epoci clasice la care alte literaturi, ca de pildă, cele occidentale, s-au raportat mereu“. Clasicismul românesc, necesar unei raportări axiologice este identificat în

folclor, raportare pe care o urmează și la scriitorii epocilor mai moderne: Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Ion Pillat.

G. Călinescu remarca în a sa monumentală Istorie a literaturii române (p. 831) cultura lui Al. Dima și dezvoltarea sa „la ținuta lui Tudor Vianu“. Formația de comparatist a lui Al. Dima trece, ca și la Tudor Vianu, prin estetică și filozofia culturii. Față de Tudor Vianu, care propune în cercetările sale mai ales paralelismele culturale cu bază istorică, Al. Dima îmbrățișează în mod egal și o altă modalitate a comparației și anume cea sistematică, adică comparația peste timp și spațiu.

Studiul influențelor în domeniul literaturii comparate ca și în filozofia culturii duce la studiul paralelismelor. Una din principalele idei ale cercetărilor prezentate aici, ca și în cele publicate ulterior în reviste de Al. Dima, este descifrarea acestor paralelisme. In orice studiu, cu subiect sau temă universală, Al. Dima face raportări la literatura și în genere la cultura românească.

Comentariul nostru nu intenționează altceva decât să sublinieze contribuția de filozofie a culturii pe care ne-o aduce această carte, contribuție prin care se face o sinteză parțială a cercetărilor românești din acest domeniu.

## virgil gheorghiu

### gherghinescu vania: „timp sonor“ \*)



Aflându-ne în faza de eliberare a energiilor spirituale, asistăm la cele mai temerare dezlănțuiri creatoare, — fie admirativi, fie decepționați.

\*) Editura pentru literatură.

O anumită modă ne-a deprins să căutăm așa dar în fiecare volum apărut câte o țandără de fulger. Explozii de succes smucește condeiele din mîna criticilor. Alte artificii pîrîie pe înfundate. Cele mai de fe-reală sînt acelea care îi pîrlesc pe cititori. Restul, pirotehnia metromaniilor inovatori se tîrîie plesnind ca o „tracatură“. Ne alegem doar cu spaîma!

E foarte straniu ca în plină mare calmă să ți se urască mereu cu binele și să ți se năzără numai strîmtori și cicloane, luînd-o nebunește la goană pe covertă, în hazul general. Nimic din aceste crize n-am în-

tălnit în volumul recent ivit al poetului Gherghinescu Vania. Scrupulos, abdicând de la investigații în zone onirice, abținându-se de la orice ambiție de răsucire sintactică, poetul brașovean a rămas consecvent artei lui. A refuzat să provoace fiori de false surprize și inedit. Gherghinescu Vania a fost astfel ciracul fidel al marelui idei enesciene :

„Nimic mai ușor decît să devii original“.

Citindu-l pe Paul Valéry, nu e recomandabil să-ți sfarâmi coardele ca să fișnească un sunet mai frumos. Poetului Gherghinescu Vania îi caut, conform obiceiului de etichetare, un loc unde să-l plasez. Intre poezii „moderați“, așa cum a fost catalogat de critica clasică? Eu i-am găsit o firidă mai adecvată. Intre „discreții“. Gherghinescu Vania e un tradițional simplu, rezolvînd, cristalizînd emoțiile cu o extremă economie de stil. A găsit modalitatea de a scăpa de elocvență împăcîndu-se cu scurta respirație lirică. Poetul planează cu aripile strînse. Tehnica lipsei de întindere îl avantajează.

Ca procedeu constructiv, ne oferă mai întîi o preparație verbală, rezervîndu-și intensitatea efectului în ideea finală. Astfel, în poezia „Complicații“, după ce se întreabă copilăros (oare poezii nu-s copii interogativi?) dacă pasărea urcă și rădăcina coboară, stabilește un răspuns ca de teoremă : „dar zborurile aveau rădăcini / Și rădăcinile zbor.“

Elementara observație oponentă mi se pare de o înaltă tensiune lirică. Cred că paroxismul discreției — particularitate a poetice sale — e atins de Gherghinescu Vania în poezia „Prefaceri“. Ajungînd la concluzie prin obișnuitul joc antitetice, declară că „vîsul adînc“ din copilărie i se pare în împlinirea de azi o naturală întrupare.

Aceeași utilă sîrzenie de vocabular o găsim și în poezia „Leagănul“, unde, bine înțeles, poanta e riguros păstrată : „Pămîntul întreg / E leagănul meu regăsit.“ Cine va merge spre volumul „Tîmp sonor“ cu dorul de a găsi imagini inedite, călcînd pe-un prundiș stelar de metafore și transfigurări, poate închide cartea fără să o înceapă. Poetul Gherghinescu Vania a dovedit fără tăgadă virtuți de imagist în volumele anterioare, „Privighetoarea oarbă“ și „Amvonul de azur“. Probabil că simplificarea esteticeii lui actuale refuză acest lux trecut. Deși nu se poate altfel, pentru că „tout ce qui existe est situé“ Gherghinescu Vania recurge la un lexic obișnuit, sprijinîndu-se numai pe reverberația logică a ideii despuiate : Trebuie să convenim că versurile au nîmb : „Năvălește de peste tot / Atîta lumină, / Încît acum / Trebuie să fii pe undeva / Foarte aproape“.

Aș putea cita multe poezii, dacă spațiul mi-ar permite. Cu autentic conținut poetic. Unele, de un particularism prea intim, cu un caracter de jurnal, puteau fi eludate, pentru unitatea cărții. Veritabila forță creatoare a poetului Gherghinescu Vania se afirmă în zonele sentimentului contractat și timid. Poezia „Timiditate“, cred cea mai valoroasă din întregul volum, atestă natura creatorului brașovean, înclinată să idealizeze cu delicatețe de licean. Strofa de încheiere a poeziei valorează, ea singură, cît multe altele. Ea este confesiune și frontispiciu al discreției native. Pare în adevăr un cîntec adolescent sub cupole de zei : „Nici o vorbă nu mi se înfiripă în gură / În fața ta întregă și clară. / De emoție, cuvîntul veșnic în faza primară / Se înroșește ca floarea de răsură.“

s. traian

mihai zissu:  
„confesiune“ \*)



Intitulându-și astfel culegerea de poezii, credem că Mihai Zissu și-a intuit just individualitatea lirismului său. Autodefinirea corespunde sensibilității lui poetice, cât și mijloacelor de expresie frecventate. Poetul e într-o continuă stare de confesiune care se realizează, cum e și firesc, nu prin cuvântul rostit tare, apăsător, ci cu glasul încet, de șoaptă al mărturisirilor. Doar, când și cînd, cite un țipăt, ca pentru a puncta și mai mult tăcerile din care s-a ridicat cuvântul confesiv. Cîntecul se realizează așa cum ne spune însuși poetul: „Am cîntat așa cum m-ai rugat, / am cîntat cîteodată țipînd, / am cîntat ca frunzele ploilor în aprilie, / în mijlocul păsărilor“. etc. Sau pentru a ne sugera împrejurările de tăcere propice destăinuirilor: „Și liniștile au trecut. Și au venit în locul lor cuvintele. / Și după ele iarăși liniști. Multe, apăsătoare.“

Sentimentele și obsesiile, oricît ar fi ele de adînc gravate în ființa poetului, sînt exprimate fără spectaculoase încordări dramatice. Poemele lui Mihai Zissu sînt rodul unor meditații și trăiri pline de gravitate. Cuvîntul poetului Ion Caraion, care deschide cartea și, bine înțeles, conținutul acesteia care trădează o experiență mai întinsă de viață, ne face să înțelegem că îndepărtatul urmaș al lui Ovidiu din orașul maritim nu mai e la vîrsta obișnuită a debuturilor. Ceea ce justifică, într-o anumită măsură, impresia de trăit a unor gânduri și afecte. Motivele de inspirație care alimentează de veacuri poezia se găsesc filigranate și în Confesiune. Reconsiderarea tre-

\*) Colecția Tomis, 1968.

cutului, nostalgia aducerilor aminte, înfiorările dragostei, ireversibilitatea timpului, afirmarea continuității vieții, dar și iminența morții condiționează și poezia cărții de față. Dar toate acestea iau tonul surdinizat al confesiunii calde, discrete. Ca în această frumoasă Cununie: „Mereu aceleași văpăi, / totdeauna aceleași sărbători, / același destin răsucit pe sălcile noastre. / Tu în brațele mele suspînind, / eu, apropiindu-te de buze în fiecare dimineață. / Și de atîtea ori cerul va striga lumii / că sîntem singuri stăpîni / ai tuturor zilelor, / ai florilor, / ai pămîntului întreg. / Dar e adevărat că într-o seară / vei veni să-ți iei rămas bun de la mine; / și ne vom mira că noaptea a sosit atît de curînd, / că apele toate sînt negre și adînci, / că brațele noastre au fost de lut cald!“.

Gimnastică e titlul unei poeme de inspirație patriotică și cetățenească. E poate piesa cu tonul cel mai energetic; dar, fără a-i fi diminuat prin aceasta puterea de convingere și sinceritatea simfămintelor, exercițiile gimnastice dirijate de poet nu sînt acelea care se efectuează pe vaste stadioane, ci asemenea unei muzici de cameră, se consenă în spațiul de mai intimă rezonanță afectivă, caracteristic poetului. Gimnastică e una din poeziile cele mai lipsite de retorism din lirica noastră cetățenească: „Odată cu mine începeți: / Unu!... Mîinile sus, spre cer! / Stoarceți-i norii ca să ne sature, / Scoateți-i soarele să sufle prin rădăcini aur, / apucați-l de gît, încolăciți-vă-n juru-i / după modelul nebuloaselor care încearcă / o nouă închegare și un nou echilibru / Zmulgeți-i veșnicia și potriviti-vi-o pe frunte. / Doi!... Mîinile jos, pînă la osemintele străbunilor noștri! / Și să jurăm: / Niciodată nu vom trăda, / nu ne vom vinde, / nu vom uita istoria! / Trei!... Mîinile lateral, peste tot întinsul globului terestru / În freamătul dragostei și al luptei / ființa noastră să fie pilda omului liber“.

Poezia specifică lui e de comună care simplă și directă.



O prezentă obsesivă în poezia lui Eugen Constant, o prezentă care constituie obiectul sarcasmului profetic al poetului este Orașul. Orașul scris cu majusculă, Orașul simbolizând orînduirea burgheză, cu cei doi poli ai ei, opulența și mizeria, Orașul care este omologat cu Sodoma, cetatea păcatului sortită pieirii. Cetatea blestemată, lăcaș al luxuriei îmbuibate și al foamei cronice apare cu tenacitatea obsesiei în poemele lui Eugen Constant, în viziuni grotești, imagini de coșmar, — modul poetului de a pedepsi Sodoma, — proiectate cu un sarcasm vehement imprecativ și vaticinar, de tip hugolian.

Imaginea abhorată și fascinantă bîntuie meditația solitară, vesperală a poetului.

În ceasul ăsta lung, cutremurat,  
de sară

În ceasul ăsta, film tremurător  
de clipe

Și de insomnie  
Cum stau la gura sobei, cu fruntea  
în podul palmei

Privesc... privesc orașul meu fosilă,  
Ce s-a topit și prelungit  
În mîini osoase de schelet, de  
cerșetor

În ceasul ăsta film tremurător  
de clipe

Și de insomnie  
Trupuri asudate ce cîntăresc chintale  
S-au învălmășit  
Și tresaltă, gifiind, în spasmi lungi  
de bacanale („Pro Domo“)

Sau îl hărțuiește, proiecție infernală,  
în liniștita lui rătăcire autumnală:

M-am oprit pe culmi o clipă-n asfințit  
de toamnă pală

Peisajul prinde tonuri cu miraje  
de paletă

Inserarea, ca prin sită, cerne-o bură  
violetă

Estompată-n zări de sînge, cu dam-nata  
ei trufie

Iși ramifică cetatea uriașa schelărie  
 („Popas în amurg“)

Eugen Constant, vechi și consecvent socialist, a scris de-a lungul a douăzeci și doi de ani o poezie a solidarității și revoltei, a comuniunii active cu cei nedreptățiți, a inacceptării orînduirii nedrepte. Lirismul său are o generozitate și un spectaculos tumult de tip romantic.



paul georgescu

eugen constant:  
„poezii“ \*)

ată și revoltei, a comuniunii active cu cei nedreptățiți, a inacceptării orînduirii nedrepte. Lirismul său are o generozitate și un spectaculos tumult de tip romantic.

Iată o hiperbolă romantică, în dinamismul ei apoteotic, dintr-o sfidare adresată călăului:

O să vedeți cu groază spre căile  
lactee

Tot sîngele meu negru fișnind  
în curcubeie  
 („Libertate“)

Dar clocotul vizionar, revoltat și sarcastic, romantic, reprezintă numai una din coordonatele lirismului lui Eugen Constant. Aspectul complementar, contradictoriu, al poeziei lui, este cel nostalgic, cel constituit de vibrația elegiacă evanescentă, de melancolia muzicală, de sugestiile abia modulate, cel simbolist. De aceea reușea Eugen Lovinescu să recepteze și recunoască în poezia lui Eugent Constant „reminiscențe baco-viene“ (Eugen Lovinescu „Istoria literaturii române“, „Evoluția poeziei lirice“).

Poezia lui Eugen Constant are delicate vibrații autumnale — toamna, timpul simbolist — de o blajină tristețe, cu îndepărtate ecouri:

Pe cărări de tinerețe pașii trudnic  
mi-i îndrum

Fredonări de vînt prin sălcii și în  
zare măști de fum  
 („Toamna vine“)

Cum toamna răsfoiește hrisoave din  
bătrîni

Tristețile coboară pe cumpeni  
de fintîni.

(„Scrisoare“)

Lumina cenușie din ceruri cade-n  
trimbe

\*) e.p.l., 1968.

Sub prunii din livezi,  
Și greu, sub pălămidă, zac vreascu-  
rile strimbe,  
Ca morții sub zăpezi.

(„Toamna“)

Nici spațiul simbolist prin excele-  
lență, natura citadină, natura dezră-  
dăcinată și transplantată în cetate,  
parcurile, vesperale sau nocturne,  
adăposturi ale peripatetizărilor nos-  
talgice, spațiul bun conducător de  
vis, nu lipsește din creația lui Eu-  
gen Constant :

Rătăcesc prin parc agale... Visul își  
reia paloarea  
Vînt de toamnă printre arbori sună  
lung și monocord

Cu palori de raclă visul își reintră-n  
subterană  
Amorezi, satiri, naiade dorm pe  
socluri, împietriți  
Stinsă-i candela-n capela; nimeni  
nu mai cîntă-n strană  
Putrezesc pe bănci inscripții de  
amanți innebuniți  
(„Suflet sterp“)

Mi-au plăcut în mod deosebit poe-  
mele „de interior“, dacă le pot numi  
astfel, în care poetul, retras în încă-  
perea în care s-a sedimentat tăcerea  
translucidă, pogorită din noapte, in-  
conjurat de cărți vechi și înțelepte,

claustrat în solitudinea deschisă nu-  
mai amintirilor și regretelor, visea-  
ză amintindu-și :

Cînd uitarea-și cerne frunza-ngăl-  
benită  
Pe alei de suflet întomnat, ploios  
Foile din cartea veche, vrăfuită  
Mîna mea le-ntoarce iar și lenevos.

\*

Vreascurile-n sobă murmură sibilic  
Salamandre roșii tremură pe zid ;  
Visul tinereții, înflorat idilic,  
Își împarte fulgii cu suris candid.

\*

Gîndul lent pulsează sub tristeți  
de lampă,  
Greierii prin colțuri cîntă legănat ;  
Amintirea-nvie cu luciri de stampă  
Duhul slovei scrise șerpuie-argintat  
(„Liniște serală“)

Antologia întocmită exigent, selec-  
ție dintr-o activitate lirică de peste  
două decenii, ne prezintă un tempera-  
ment poetic acut contradictoriu, —  
contradicții complimentare, fecunde.  
Sarcastic, tumultuos, vaticinar — ro-  
mantic — nostalgic, operînd cu su-  
gestii, modulînd palori, tristeți, vi-  
brînd estompatе imagini vesperale  
autumnale, — simbolist.

## aurelia batali

### • sorin mărculescu : „cartea munților“ \*)



Volumul de poeme publicate de  
Sorin Mărculescu surprinde ca apa-  
riția unei planete noi, cu atmosfera,  
relieful, flora și fauna sa specifică :  
„...simplu, sub cornul lunii și alb... /  
din foșniri minerale răsufliînd nemu-  
rire / tremurînd ca o cupă în mîi-  
nile zeului...“ („Imnul I“). Cu uma-

\*) e.p.l., 1968.

nitatea sa ideală, proiecție a unei  
arderii lăuntrice teribile, a unei pa-  
siuni de demiurg ; cu mitologia și  
istoria sa simbolică, reflectînd și  
transfigurînd, recucerîndu-și candoa-  
rea prin „reîntoarcerea pururi în ge-  
neză“, pentru că „aici e podiumul  
creato- / și gîndul elastic ce închea-  
gă imponderabilul / și recîștigă îm-  
brățișarea vlăguită / în grăunțele de  
explozii arătînd / plutirea de somn  
a elementelor...“ („Imnul XI“).

Sorin Mărculescu poate fi deci  
revendicat de la acea rară fa-  
milie de poeți la care starea  
de grație, naturală, își găsește feri-  
citul alter ego al unei conștiințe ar-  
tistice atît de strîns legată de esența  
lirismului. Fapt observat, într-o for-  
mă sau alta, și de Cezar Baltag

(„Gazeta Literară”) și Ștefan Augustin Doinaș („Ramuri”). Capacitatea de a se simți și gândi totodată în miezul inalienabil al lucrurilor, co-fraternitatea absolută cu toate obiectele lumii și în dinamica universală — „drămuitor al lunecărilor lumii” („Imnul XV”) — în punctul în care magia și mistica devin poezie pierzându-și funcționalitatea și intrând în zona esteticului, prin acceptarea Unității și afirmarea principiului vieții — ni se pare a fi cea mai rezistentă impresie la citirea Cărții munților. Această comuniune a tot și a toate, a infinitei diversități existențiale, materiale și spirituale, văzută de un ochi înfiorat de perceperea infinitele treceri infinitezimale și violent explozive ne dă, în acest volum „de debut”, sensul simbolului central al nunții. Plotinizant sau nu, eucharistic sau nu — acest perpetuu gest de întoarcere la unitatea și candoarea primordială a cosmosului, într-o deplină libertate interioară, provoacă starea de vibrație permanentă a versului lui Sorin Mărculescu. Dar cred că se poate descinde mai în adânc, dincolo de transcrierea directă și unilaterală a direcției de mișcare a simbolului: Nunta e pe rind (și în același timp!) — printr-o magică putere de a ne face să simțim în poezie o artă a duratei și a extensiunii, laolaltă, de puțină atinsă — comuniune cu lucrurile și ființele univer-

sului, cu apa, aerul, piatra și focul, cunoașterea și întoarcerea la timpul incoruptibil al genezei perpetue, iubirea și distrucția universală. „Femeile” au „trupuri de dune și de izvor și de raclă” („Imnul” al V-lea), așa cum e o nuntă „în cripte trandafirii sub pomeți de copil”, iar principiul vital se afirmă „prin ispășirea de fiecă clipă a morții” („Imnul” al IV-lea).

Cadrul acestui eden e traversat în fundal, așa cum spuneam, de mari viziuni violente — incendii, explozii cosmice, epoci glaciare etc. dar nu este mai puțin unul indirect, răsfrint. Evenimentele poetice se petrec în străfundul unor oglinzi lacustre sau marine, iar noi le percepem doar imaginea purificată de depărtare; teritoriul spre care ne poartă pașii e visul. Astfel se întâlnesc, într-o expresie personală, în poezia lui Sorin Mărculescu, reziduuri romantice provenite din poezia de tinerețe a lui Eminescu, alături de sugestiile onirismului suprarealist și de simbolismul animist al expresionismului. Ceea ce nu vrea să spună decât că ne aflăm în fața unui poet cu adevărat cult, și nimic mai mult. Pentru că restul — incandescența lirică și strălucirea lanțului inepuizabil al imaginilor, — adică tot restul, îi aparține, intrând în spațiul și timpul său propriu.

Cu volumul „Piatra” poetul C. Abăluță își face incontestabil intrarea în literatură. Lucrarea sa de debut, „Lumina pământului” (E.P.L. 1964) ne semnala o sensibilitate dotată cu un anumit meșteșug, dar irosită adesea în poeme de simplă notație sau celebrare, care cu puține excepții nu evadau din zona superficială a prozaicului cotidian. De data aceasta piese ca poemul de titlu sau „Elegia pentru o lingură de lemn”, vor înfrunta timpul. În ultimii ani poetul a evoluat net în direcția modernului. Densitatea materiei poetice, ritmice, susținută și adesea sincopată a verbului extrem de judicios folosită și dozată, pon-



st. stoenescu

•  
c. abăluță :  
„piatra“ \*)

derea evidentă a metaforelor simbolice conferă fluxului imaginativ o curgere sigură și puternică, cu necesitate orientată, în masa căreia se

\*) E.P.L. 1968.

dezvăluie fugar sclipiri și transparențe transmătoare de înfiorări.

Poemul „Piatra”, — piesa de rezistență a volumului, cerberul care obstrucționează accesul la celelalte treisprezece piese scurte adunate sub titlul comun de „Amintirea pietrei”, este un poem meditativ de întindere medie, structurat în zece secțiuni cu un oarecare grad de independență. Abăluță a găsit, credem, modalitatea care convine cel mai mult tendinței sale de a surprinde în configurația haotică a mișcărilor spiritului, nucleele de organizare ale gândirii și manifestării sensibilului prin cuprinderea imaginativ-simpatică a căroră dobîndim înțelegeri și clarificări ale propriei noastre condiții.

Parcursul volumului solicită în toate privințele efortul, fiind răsplătită însă atît prin pasaje sau versuri memorabile („caii cădeau în cete drogați de lumină”, „cu două linguri îți afli destinul”, „gura bătrînelor coaptă ca o biserică ne miluiește”, etc., etc.), cît și prin deschiderile adînci, uneori largi, în perspectiva peisajelor sufletești.



Poemul „Piatra” se deschide în secțiunea I. printr-o invocare adresată pietrii, element primordial și omniprezent amestecat în toate ipostazele existenței umane și transumane, adînc implantat în conștiință și fiind totuși de sine stătător în afara cuprinderii ei — element de a cărui coprezență depinde în ultimă instanță dezlegarea sau întrezărirea dezlegării marilor probleme.

Leit-motivul secțiunii 2 îl reprezintă sentimentul de apartenență la universul circumscris, fizic reprezentat prin piatră, situație în care aceasta din urmă devine singurul reazem, scut și apărător de-opotrivă al vieții și-al morții, al existenței conștiente și-al existenței libere, de principiu material: „Piatra ne apără așa cum sîntem / Ea ne usucă tălpile cum viețuim”. Se profilează tocmai în această secțiune ideea circuitului perfect operant în natură prin care limitele dintre anorganic și organic, așa cum se întîmplă în vi-

ziunea unui Dylan Thomas, se obliterează — idee ce se materializează în imagini de rezonanță mitică: „...și zvonul de popoare noi / în lemnu-ndepărtat care suride / pe țărături... / ...cana / de metal ros din care tu îți bei / copiii nenăscuți tot așteptîndu-mă / și-ți țevi într-una pînza-nfășurîndu-te / strîns ca-ntr-un giulgiu...”

Secțiunea 3 este străbătută de un lirism grav, dureros și elegiac. Ne întîmpină tihna și melancolia unei vîrste de aur abia sfinșite parcă, cu vagi și nelămurite regrete după atribute pierdute. Din lut și apă atît omul cît și natura zămîslesc încă în mulcomeala unei clime calde, constructive, alți oameni și alte țărături.

Sîntem purtați — în secțiunea 4, în zonele mijite ale istoriei primelor conflicte și crime. Tonul narativ-confesional este acela al unui Cain întrospectiv: „...Căuta-voi / răbojul din bătrîni al maicii mele, / cînd lepădat am fost și cînd sub soare / am slugărit — să aflui”. Conflictele și crimele se iscă în schimb necesar cu ambianța: „...plînsul meu e doar pe jumătate”. Conștiința acestei necesități dictate de reale penurii determină impulsul la acțiune și deopotrivă aștă pasiunea căutărilor: „...Mi-am rupt din luturi / talpa opririi, vinovată, și-am pornit / să-i aflui apele sărace, goale”.

Urnită din loc, roata dezvoltării istorice începe să alerge și în șantul tot mai adînc pe care îl lasă în urmă-i se string șuvoaie și torente tot mai umflate și mai năvalnice care acum o împing silit și neîntrerupt înainte. Viața și lumea și-au aflat în fine în propria existență motorul propășirilor impetuoase „...în turbare / bătrîni sapă pămîntul, dezgroapă pietrele / ...roiuri de fructe naclăiesc nisipurile / șoarecii curg prin pilnia eclipselor în mare / se izbesc de pietrele din fund și sar înapoi”. Acest allegro molto vivace domină scurta dar dinamică secțiune 5.

Dezastrele și suferințele de tot felul din secțiunea următoare sînt prețul acestui elan și încordări nestăpînite: „Ne dor pe toți picioarele cum am umblat / prin carnea ma-

melor“; apare spectrul îndoielii: „pământ cu gușe putredă de lună“; se nase întrebările asupra sensului și finalității actelor și acțiunilor. Se ivește dorința evadării, refugiului și izolării. Soluția oferită în secțiunea 7 e lapidară și seacă ca piatra. Aceasta se înalță ca un simbol al durabilității. Dar piatra câștigă în secțiunea următoare noi valențe de simbol. Ea se substituie memoriei, devenind un unic vestigiu al vieții apuse, dobândind valori sacre și prin aceasta o capacitate de a înțelege, o inteligență și chiar înțelepciune: „Piatră, / mă bănuiai, spintecătoare / în golurile tale de aer îmi amăgeai iubirea / o dată și încă o dată și încă / pînă cînd nu îmi mai aflai marginile.“

Țimpul, ale cărui scurgeri sau sineope ne regizează existența, și de a cărui prezență odată deveniți conștienți nu ne mai putem sustrage, află în piatră materialul cel mai adecvat obiectivării lui: „Ne-acoperă piatra încet“. Scurgerea timpului transformată în cădere dramatizează dezagregarea universului însuși, suprema anihilare a focului, sursa eternă a întrebărilor celor mai chinătoare. Secțiunea 9 este cea mai intelectuală și mai realizată poetic a întregului poem. Aici, realitatea

de cugetare și simțire este surprinsă în întreaga complexitate a labirintelor care confruntă spiritul uman în secolul nostru. Ultima secțiune, cea mai lirică și mai mișcătoare a volumului, este o viziune — obiectivarea unei tănuite dar umane năzuinți. Dincolo de pragul nimicniciei stăruie nădejdea continuității sinei sale iar starea sufletească se permută iarăși făcînd loc speranței. Poemul se încheie cu această notă de simțire și conștiință torturată „— aștept zadarnic / nebun de presimțirea izbiturii...“

Deși prezentă pe toată întinderea ciclului, piatra — anorganicul — se înclină în fața organicului, și deși axiomatic biruitoare, este învinsă de duratele interioare, tensionate ale conștiinței în efortul acesteia de a se sustrage haosului inerțial și acaparator al pietrelor, în actul gravității spre zonele absolutului.

Esențialitatea imaginilor, concretețea lor plastică, tensiunea integratoare a mișcărilor poemului, plasma meditativă, zălog al coerenței discursive, și mai ales lirismul columnar, constituie componentele majore care structurează „Piatra“ într-un univers de gândire și simțire de o singulară organizare muzicală.

Publicat în colecția „Lucașfăru“, în 1967, volumul „Bani de trecere“ care reunește un număr de schițe și povestiri ale Aurelii Munteanu are într-adevăr aspectul unei culegeri de debut. Șovăielii, căutărilor, unele îndrăznele, unele inerente melodramatisme, se simt începînd cu alcătuirea și gradăția sumarului și terminînd cu elementele stilistice. Multe din episoadele narate sînt evocări ale copilăriei care permit revelarea prin mentalitatea naiv-înfăntilă a unor realități grave, cutremurătoare ca războiul, seceta, nefericirile familiale. Autoarea surprinde îndușoșător ipostaza puștiului care se vrea adult. Ca și la antecesorul lor, sadovenianul Niculăteș din „Un om necăjit“, această dorință nu e numai o joacă, ea corespunde unei



**sanda radian**

**aurelia  
munteanu:  
„bani de  
trecere“ \*)**

triste necesități, e o maturizare precoce datorită vremurilor grele, obligațiilor și răspunderilor timpurii. Schițele pe tema copilăriei au înfățișare îngrijită, cu un deznoadămint

\*) E.P.L. Colecția „Lucașfăru“ 1967.

pregătit și scos clar în evidență, cu o apăsare fără greș pe momentul sentimental mai impresionant. Fără a depăși compoziția școlară, ele dovedesc inzestrare, abilitate. Se minuieste ușor dialogul, se conturează din câteva trăsături de condei un cadru, un portret. Dar atât, interesante ne apar povestirile de altă natură ca „Buletin meteorologic“, „Camera O“, „Să nu răciți“, „Vieți perfect paralele“. Aici Aurelia Munteanu ne lasă să întrezărim ceva din preocupările ei, din personalitatea ei.

În „Camera O“ autoarea abordează tărîmul simbolurilor. Trei oameni se află în fața morții: tînărul, bătrînul și cel ce se stînge din dragoste. Situația nu prilejuiește autoarei o analiză psihologică a virtelor în momentul tragic-decisiv al dispariției. Ceea ce-i mină pe eroi este să dezmințită sentința fatală pe care o găsec ilogică. Fiecare își bate joc de cauza pieirii celuilalt.

Bătrînețea, dragostea pot constitui rațiunea de a muri? Semnificativ pentru scriitoare este că, în cele din urmă, alinarea celor trei care, fi-rește, decedază la ora fixată, constă în a-și schimba între ei destinele cu iluzia că în pielea altuia se vor simți mai bine și vor supraviețui. Discutabilă, poate, ca morală, schița se desfășoară într-un climat contemporan, unde filozofarea asupra fatalității — o fatalitate de o precizie și o rigurozitate matematică — au duritatea și solemnitatea antică însă și raționalismul actual.

Abordînd tematici variate, Aurelia Munteanu, fără a se debarasa suficient de livresc, are scripuri de trăire autentică. Nu se poate spune despre cartea ei, parafrazîndu-l pe Corneille, că a făcut din prima încercare o lovitură de maestru. Dar însușirile existente, dacă scriitoarea merge pe linia transunerii problemelor care o interesează cu adevărat, pot duce la o evoluție ascendentă.

s. sergiu

irina talpoș :  
„versuri“ \*)



Poetă exclusiv de fantezie (eti-cheta vizează numai volumul de debut), Irina Talpoș are voluptatea imaginii, pe care uneori o folosește numai în sine, sensurile nemai fiind urmărite, vizîndu-se parcă o poezie lipsită de sine.

Așa se întîmplă cu o parte considerabilă a poeziilor volumului, dintre care amintim „Soră cu marea“, „Din fluier“, „Cîntec de toamnă“, „Poate-am venit“, „Poteca“, „Plecarea drumeților“, „Struguri“, caligrafii grațioase și stîrnînd înfiorări momentane, ca pulberea de

zăpadă alungată de vînt, în urma așreia nu mai rămîne decît o vibrare violetă a aerului consumat în atmosfera pură a iernii. Cităm „Struguri“, poate cel mai elocvent pentru estetismul grațios al poeziei Irinei Talpoș : Boabe roșii, negre și albe / parcă mă uit prin cristal, / roșii negre și albe, / ciorchini de zori, noapte și zi, / înconjurați de verdele frunzelor / ce nu și-a rupt încă aurul / din toamna ce dădea tîrcoale grădinilor. / După piinea rumenă, / după mere, veniți, / boabele se adună / ca niște cristale / ce nu-și termină / merșul lor / pin' la lichid.

Izbutirile reale ale volumului se află însă în cele câteva poeme unde imaginea nu-și pierde frumusețea autonomă.

Așa, de pildă, în concisul și frumosul poem „Zîmbesc zorile“ în care este manifestă o euforie a luminii, aceasta pîrînd a fi elementul esențial : Zîmbesc zorilor, cîad se ridică, / Și joc ca ielele prin lanuri, / Alerg prin crînguri, / liberă ca ciutele, / și peste salcîmi / vîrs ploaie de stele din mîini.

\*) E.P.L., 1967.

Există, corelat cu acest sentiment, cel al simplei bucurii de a vedea lumina, de a se identifica cu ea, ca în poemul „Din lemn albastru“: Din lemn albastru fac corăbii/Mă lovește apa-n săbii/Prin a stelelor cuțite/Luna pleacă în peșite//Poarta adormind deschisă/lasă curtea în eclipsă/Vraja fluiерului cheamă,/Zorii ploaia o destramă//Pragul îmi sună ca fierul/Casa mea leagănă cerul,/Strana vrea să-mi se cere/Fulgerul din trecere.

Natură optimistă, poeta înlătură întristările sau îngândurările. Viața, cu ciclurile ei, este primită nu cu liniște, ci cu o anume vegetare lipșită de suferința timpului, sentiment circumscris în poemul „Poate-am venit“: Poate-am venit cu sturzii cîmpiiilor întinse/de dincolo de-albastru/unde liniștile-s aparente./Poate m-am atins de bolta/stelelor zimțate/ori de apa albastră/cule-

gînd sorii căzuți în adînc/pietre cu nămol lunecoase./Acum sturzii o iau de-a lungul cîmpului,/Iar eu rămîn cu macii/grădinilor întinse/pînă vor veni iar sturzii cu aripi necuprinse. Cel mai bun poem al volumelor rămîne „Reîntorcerea“, o rememorare afectivă a copilăriei: În satul meu primul suris/o să mi-l întorcă teii/de pe cărările copilăriei./Vîntul mă va recunoaște/și va fugi înaintea mea/ca un copil întors din lume./Albastră mi-e casa și primitoare/și visul îmi înconjoară odaia;/...Fugeam la scăldat, ne purta un riu/bărcile legate de briu,/pluteam pe mări nevăzute de vise/cu trupurile în mări de narcise./Ce ne era culesul porumbului?/Din capătul pămîntului,/cînd mincam semințele verii,/cînd aruncam cu stele în pleoapele durerii/N-am uitat croiala mamei/cu florile viii ale briielor,/erau doar semnele mele/în zodia albelor stele.

Nefiînd un titlu prea fericit pentru un volum de poezie „Pasărea tăiată“ al Ilenei Mălăncioiu conține totuși multă materie proprie numitei arte. Notarea de către noi a conținutului poetic nu e întâmplătoare, deoarece autoarea vădește o continuă anticalofilie în sensul axării pe coordonata ideistică a artei mai mult decît pe cea formală. Afirmatia trebuie înțeleasă nu în sensul unei neglijări a formei — care e tot mereu corectă.

Născută acum douăzeci și opt de ani într-un sat mușelean, ursitoarele vor dărui poetei obsesia prezentă a universului prim de viață. Peisajul colnicelor învîrstate cu livezi ori ograda mișunînd de orătănii și animale de muncă au impresionat aproape obsesiv pe Ileana Mălăncioiu care, ajutată de o mare sinceritate, o nuanțată putere de observație metaforică și în canoanele unei poezii lipsite de ostentație, — le dăruiește cititorului.

Unele descripții depășesc dimensiunea crochiului fugar intrînd, într-un fel, în perimetrul unor ta-



**liviu oprescu**

•  
**liliana  
mălăncioiu:  
„pasărea  
tăiată“ \*)**

blouri ce-l amintesc pe Brueghel cel îmbibat de mentalitatea folclorică, acurateța observației de microcosm a lui Dürer, caligrafia senin irizată a stampeii nipone și navitatea sensibil decorativă a icoanelor pe glajă. „Cosașii“ va fi proba negratității spuselor noastre: „Bat cosașii coasele/Si gușterii fug speriați/Să se ascundă în ulcior sau în fin./In ulcior./Dar ulciorul e astupat cu o frunză de nuc...“ (...) „Mănîncă în iarbă lingă drum cosașii/C-o poftă

\*) E.P.L., Col. „Luceafărul“, 1967.

care parcă suie dintr-un mit/ În care le-au dorit-o toți drumeții/Ce drumu-acesta l-au bătătorit. Apoi adorm o vreme pe cărare/Și gușterii le trec prin răsufulare“.

Reîntorcându-se voit la un mod de gândire țărănesc în care abstracțiunea e frecvent înlocuită cu realității metaforic - semnificative — poeta face în „Berbecii“ proba unui meșteșug poetic particular — în egală măsură străvechi și modern. Canoanele literare ne dau dreptul a numi amintita operă: fabulă — mai bine spus falsă fabulă. E în fapt vorba de patru strofe — catren dintre care primele trei poetizează cu uneltele vizualului o virilă luptă de berbeci. Ultima strofă e aparent ruptă de context (asemeni moralei) prin apariția destăinuirii de persoana întâi: „Eu am plecat din munte prea devreme/ Și mi-au amestecat pe drumul lung/ De bună voie turmele în suflet / Să-i vadă și să ridă când se-mpung“. Prin aceasta, pare-mi-se, realizează o trecere de la realul imagistic cu nuan-

ță de general la particularul generalizant. În totalul ei, poezia mi se pare remarcabilă și prin faptul că prelungește obsesia constantă a poetei care aici, ca și în „Drum“ ori într-altele, trece în artă periplul spiritual pe lângă obiecte, animale și conștiințe.

Interesantă prin desființarea timpului real în favoarea celui poetic și prin grațioasa aluzie mitică, — va fi și „Puii din scorburi“.

Fermecător este refuzul constant al sentimentalismului care transpare în final: „Mi-i pun în sân o vreme și ocolesc grădina/Fără să știu de ce cu capul în jos/ Și cind aș vrea din nou să-i pun la loc/ Nu știu din care salcie i-am scos./ Nu pot să-i las în alta la-ntimplare, / Mă tem de șerpi la fel ca mai demult./ Și umblu peste tot cu ei în sân/ Și-au mai crescut și cîntă și-i ascult“. Sinceritatea, neostentația expresiei, acuratețea observației vestesc în debutanta de volum Ileana Mălăncioiu o poetă adevărată de azi și de mâine.

## șerban cionoff

### marius robescu: „ninge la izvoare“ \*)



Marius Robescu se vădește a fi — în acest prin volum — un poet al caligrafiilor, dotat cu o neobituită finețe — spun asta în raport cu o bună parte a colegilor săi de generație aplecați (cîteodată excesiv) spre versul dur. Există la Marius Robescu acea delicatețe în fața obiectului său, parte venind chiar din atmosfera implicită a gestului: „Așterne-ți pat și dormi,/ numai

în somn poți alerga,/ te poți lupta și poți iubi/ părăsindu-te pe tine însuși/ Așterne-ți pat și dormi,/ numai în somn și-n vis/ poți renunța la trupul tău,/ lăsîndu-l stelelor lacome/ care vor trage la țintă/ în el ca-ntr-o armură goală“ (Somnul luptătorului). Se întîmplă, însă, ca desenul unor poezii, dintr-o dorință prea explicată a stilizării, să sufere o anume dispersare, devenind — cîte o dată — numai o compunere peisagistă, fără contur (Cerbul, Istorie Inscriptie).

Este de observat, chiar, superioritatea ciclului al doilea, Acteon, față de cel de început (care dă și titlul). De fapt, adevăratul poet care este Marius Robescu este cel din acest ciclu de o sporită complexitate, atît sub raportul tematicii, cît și din unghiul mijloacelor poetice. Contemplativul ieratic din Ninge la izvoare, ciclul Acteon adaugă o paletă cromatică ca și o poziție însoțită în fața obiectelor; gestul poetic, eliberat de sub tirania reacției spon-

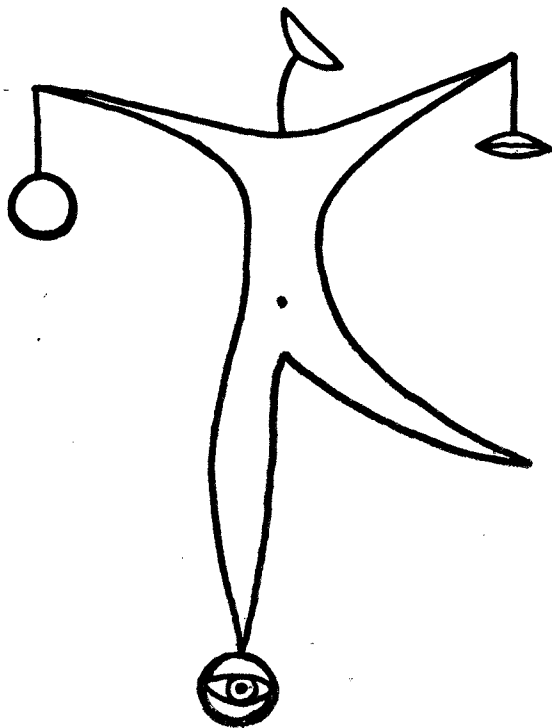
\*) Ed. tineretului, Colecția „Luceafărul“, 1967.



tane, devine cu adevărat re-creere a universului, autentică luare în posesiune. Cu adevărat, poetul se ver-  
 rifică în bucata de titlu a ciclului. Motivul antic al pedepsirii temeraru-  
 lui cunoscător al celor oprite o-  
 chiului omenesc, este convertit în-  
 tr-un sens modern. Revelația nu  
 mai devine un păcat, ci o povară,  
 și beției unice a clipei („Atunci mi  
 s-a părut/ că nu mai e și răsflind/  
 mi-am lăsat capul sub riul de tă-  
 cere“), îi urmează pedeapsa revela-  
 ției. Nu iertarea („iartă-mă și nu-ți  
 face din mine/ haită de câini/ și  
 cerbul pe care să-l ucizi“) o imploră  
 Acteon — ci vechea existență eli-  
 berată de obsesia acelei revelații  
 — „Fă-mă, zeiță, pământ ocrotit de

cutremure,/ să n-auz șarpele lumii/  
 cum se' zdrobește la temelii“.

De ce, atunci, Acteon? Fiindcă  
 blestemul zeiței se-nfăptuiește, to-  
 tuși, și la urmă poetul e nerecunos-  
 cut de inșeși cuvintele sale: „Ploua  
 năpraznic/ pe un țarm deviat al ini-  
 mii mele/ și încărunțesc doar tră-  
 ind/ și cărunt ar fi trebuit să mă  
 nasc./ Imi vin avertismentele/ din  
 locuri dulci și cețoase/ și stau dea-  
 supra mea însămi ca într-un vis/  
 în care îți vezi mîinile/ cu ochii  
 altuia./ Și încă, încă mai vreau/ Să  
 se întîmple iute/ ceea ce voi săvir-  
 și“ (Postfață). Aceasta ar fi condi-  
 ția de Acteon a poetului: păcătuiind  
 prin poezie, el este la urmă devorat  
 de propriile-i cuvinte dezlănțuite.



Sub titlul „Fascinația materiei“, Geo ge Ivașcu semnează în acest număr un pregnant portret al lui Adrian Maniu și al poeziei sale.

„Într-o tipologie“ a poeziilor noștri moderni, Adrian Maniu ar reprezenta creatorul ce investighează modul de existență al materiei însăși, structura polivalentă a formelor și a culorilor, „compoziția“ naturii. Atitudinea dominantă este aceea a observatorului calm și detașat, ordonator al peisajului, pentru care lumea obiectelor nu atentează asupra lumii ideilor, ci i se alătură cu pregnanța unei evidențe. Maniu rămâne la suprafața tabloului, de unde repartiția clară, delimitată riguros, a tonurilor și nuanțelor“...

„...Pe de altă parte — scrie în continuare criticul — Adrian Maniu reprezintă „cazul“ poetului cu dotare multiplă: în domeniul aceleiași arte, al scrisului, este și prozator și dramaturg, după cum, în studii teoretice, se interesează de artele plastice — semnează ani de-a rândul o cronică de specialitate, publică **La gravure en bois en Roumanie** (1929), un **Theodor Aman** și o biografie a lui Alexandru Szatmari.

Fenomen de actualitate (și aici rolul mișcării de avangardă nu este deloc neglijabil), tangența picturii cu poezia este, la Maniu, structurală, corespunzând desigur unui flux interior unic, prin aceasta depășind faza experimentului, fie oricât de fructuos, și constituindu-se ca o dominantă în înțregii sale cariere scriitoricești“.

George Ivașcu trece apoi în revistă faptele fundamentale ale acestei cariere: volume de versuri, colaborări la reviste și fundări de reviste.

„Prin volumul „Lingă pământ“ — scrie autorul articolului — Maniu devine el însuși, înscriindu-se cu argumente specifice în grupul scriitorilor legați de tradiție“. Pen-

tru G. Călinescu, care-l încadrează totuși în capitolul **Moderniștilor**, scriitorul este „spiritual, primul poet bizantinizant, precursor cu un deceniu al lui Lucian Blaga“, dar el, ca și Lovinescu sau Pompiliu Constantinescu, disociază implicit creația lui Maniu de cea a autohtonistilor și tradiționaliștilor prin argumente de ordin estetic: peisajul rural și retrospectiva baladescă sînt transfigurare de un temperament modern, constituie repere — desigur fertile, dar, în esență, doar repere pentru construcții lirice originale“.

Urmează câteva caracterizări sugestive ale poemelor din volumul „Lingă pământ“:

„Pastelurile din **Lingă pământ** sînt largi fresce picturale în care „zugravul“ îmbină policromia secvențelor populare cu hieratismul icoanelor bizantine“;

sau

„Culoarea, aruncată în pete ritmate cu rafinament, are luciri metalice de tablouri vechi sau de icoană“;

și

„Imobilitatea sacerdotală a elementelor de peisaj virtualizează însă o mișcare interioară secretă, un dinamism al formelor și culorilor echivalînd cu muzica neștiută a materiei“.

În concluzie, George Ivașcu determină coordonatele riguroase ale poeziei lui Adrian Maniu:

„Pastelist, fără a avea însă geniul evocator al unui Pillat, transfigurator al mitului, fără însă vibrația abisală a unui Blaga, Maniu a dat o operă egală sieși, în care rigoroasa descrierii ascunde tumultul neliniștii. „Zugrav“ al materiei, Maniu se lasă purtat de fascinația acesteia. De aci virtuțile și scăderile lirismului său“.

G. P.

Eugen Simion semnează în numărul de față o interesantă cronică la admirabilul volum al lui Nichita Stănescu „Oul și sfera“.

Cronica debutează prin citeva referințe exegetice ale criticului la volumul anterior de poeme „Il elegii“.

„O ipoteză poetică nouă schimbă, acolo, raporturile dintre creație și elementele universului“.... „Poezia se constituie ca o expresie a suferinței de a exista, a durerii din inima creației sempiternelor lucrurilor“. Eugen Simion descoperă în elegii și mai cu seamă în cea de a zecea „o dramă a intuiției realului“.

Poezia din recentul volum este caracterizată de cronicar ca fiind „o poezie de atitudine existențiale“. Nichita Stănescu — scrie semnatarul articolului — este „un liric borealist, celest, vizionarist“....

„...E peste tot, cum s-a observat, în poezia lui Nichita Stănescu, o pregătire de zbor, o plutire sub ceruri transparente, o bătaie de aripi a materiei, gata să țîșnească în văzduhuri misterioase.... Acest serafism poetic e substanțial și el se putea observa de la primele versuri ale lui Nichita Stănescu, puse sub semnul lui Eminescu și al foarte modernului Anghel.

Vizionarismul, pe această latură diafană, prerafaelită, a trecut însă prin școlile poetice mai noi și, ca la Barbü, el prinde să se conceptualizeze“ (Nuanță foarte exactă). „În elegiilor simbolurile apar sub această înfățișare mai abstractă și, pentru ochiul comun, mai ermetică. În volu-

mul de acum figurația lui e mai liberă, mai fără sistem și la carnea poemelor se poate ajunge mai ușor.

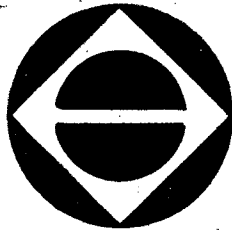
Sigur e că Nichita Stănescu e azi creatorul cel mai pur și mai înalt paradoxal al acestui chip de poezie în care imaginativul, fantasticul își curmă desfășurarea lui liberă în clipa cea mai neașteptată a poemului pentru a se înălța la simboluri grave și chiar mai presus de ele: la viziuni primordiale cum ar fi aceea a creației sau a morții elementelor“.

În continuare cronicarul afirmă cu justete că „acest vizionarism nu e lipsit de mister, zborul lui nu e atât de liber și de liniștit printre lucruri. Ca îngerul plutitor din fermecătoarea baladă, el poartă cu sine o taină pe care încearcă să o descrie într-o carte cu șemne labirintice. Luminile, sunetele, chipurile angelice se învîrt în fond în jurul unor simboluri primordiale, misterioase, de care săgeata înțelegerii se frînge“.

O interesantă observație făcută de Eugen Simion în legătură cu poezia lui Nichita Stănescu mi se pare aceea care relevă faptul că „poemul se mișcă între două realități, una subiectivă, profundă, neguroasă, alta obiectivă, îndepărtată, înconjurată și ca cu inele groase de mister“.

Subscriu în întregime la afirmația cronicarului „după care volumul lui Nichita Stănescu ar înfățișa o „mitologie poetică de o rară originalitate“.

P. G.



S-au împlinit 50 de ani de la apariția celebrului poem al lui Alexandr Blok, „Cei doisprezece“. Această vibrantă adeviziune poetică la revoluția socialistă coincide cu începutul laboriosului proces de clarificare ideologică și de integrare a intelectualității ruse în noua epocă a transformărilor revoluționare. Sinceră și totală, adeviziunea poetului la revoluție a stîrnit în epocă reacții diferite, simpatii, dar și ostilități, unele surde, altele agresive. „Adevărata sa popularitate începe după 1917“, notează în amintirile sale, prietenul său N. Babencicov, precizînd că, pînă atunci, în ordinea popularității poezilor, Blok se afla pe locul al 11-lea. Poemul nu reprezintă o mutație bruscă în conștiința poetului, mutație care, de altfel, nici nu ar fi greu de explicat în acea epocă răscolitoare. La Blok este vorba, însă, de încheierea unei evoluții. Studiul lui V. Orlov urmărește retrospectiv evoluția ideologică și estetică a poetului, interpretînd genetic sensurile poemului. Sînt re-luate în acest studiu, pe de o parte, idei și aprecieri ce pot fi întîlnite și în comentarii critice din trecut, pe de altă parte, însă, găsim referiri, accente și precizări noi.

Blok s-a format în sînul simbolismului rus, în atmosfera închisă a unei „elite“ frămîntată de tendința elaborării unui „Weltanschauung“, în care arta căpăta dimensiuni și sensuri noi. Andrei Bielii spunea că simbolismul pretindea să reprezinte o conștiință de tip nou, o etapă nouă în cultură, o revoluție spirituală, menită a găsi cheia rezolvării contradicțiilor realității. Frămîntările și tensiunile confuze din cercurile simboliştilor se sublimau în abstracții și utopii mistice, iar tînărul Blok, datorită unor împrejurări personale și, într-o anumită măsură, a celor istorice, s-a lăsat ispitit, văzînd în ele singura modalitate de a trăi o viață intensă și profundă. El și-a dat seama însă destul de repede că,

dincolo de existența izolată — și mistificată — există o realitate imensă, zguduită de puternice coliziuni, care pulsează într-un ritm specific. În această realitate agitată din Rusia primului deceniu al secolului nostru, în esența de frămîntare a epocii, începuse Blok să caute dezlegarea „misterelor“ tragediei umane. Divorțul cu simbolismul și demitizarea credoului său simbolist nu mai puteau întîrzia.

Poezia sa nu s-a încadrat în Weltanschauung-ul simbolist, el a opus de la început rezistență influențelor estetice ale acestuia. M. Babencicov notează în amintirile sale că Blok era un apolinic în poezia rusă de atunci (1902—1912), seninătatea, optimismul, forța virilă care-l caracterizau contrastau cu tonalitatea minoră și sumbră dominantă.

Viziunea sa asupra lumii în care trăia era tragică, considera drept fapt consumat falimentul vechiului umanism și avea senzația acută a catastrofei care pîndea această lume. „Sîntem copiii anilor teribili ai Rusiei“ — spunea el. Războiul (din 1914) a accentuat presimțirile, imprimînd meditațiilor sale de atunci un anumit fatalism tragic, dar și o anumită satisfacție în fața perspectivei de a fi martor la prăbușirea lumii vechi. Nu a trebuit să treacă mult timp și, în acea lume tragică, pornită pe panta prăbușirii, Blok a auzit muzica revoluției. În consonanță cu viziunea catastrofică asupra lumii din care descindea el însuși, receptase revoluția, în primul rînd și în principal, ca un act de distrugere. Trup din trupul „intelighenției“ ruse, el se decide de ea, pentru că se speria de stihia revoluției. Viziunea sa romantic-maximalistă a revoluției i-a ascuns, ca un vâl opac, sensurile ei constructive și ordonatoare. Vandalismul scitic al lui Blok — cum spune V. Orlov — nu a putut să descifreze raționalitatea și finalitatea constructivă a procesului revoluționar. Con-

știent de tragedia trecutului, care era și a sa, avea o mare încredere în viitor, înțelegând limpede că revoluția a fost făcută în numele viitorului, însă imaginea acestui viitor i-a rămas incertă și învăluită de imaginea romantică, organic legată de întreg universul său interior, a „incendiului mondial“. Saluțind „prăbușirea în abis a lumii vechi“, el repudiasse global cultura trecutului. „Cultura trebuie iubită astfel încât pieirea ei să nu ne îngrozească“, scria Blok. Această reacție, paradoxală prin sterilitatea ei, a unui om legat prin toate fibrele ființei sale de valorile autentice ale culturii de totdeauna, e expresia u-

nui proces dureros de ruptură, de divorț cu mediile ostile revoluției, de care era legat prin origine și formație. Revoluția, după cum se știe, a mers în domeniul culturii pe o cale opusă. După apariția poemului „Cei doisprezece“ se pare că Blok și-a modificat opiniile. El s-a adresat intelectualității care, speriată și neîncrezătoare, se auto-izolase de gigantică operă în care se angajase poporul cu o chemare la înțelegere și raliere. Drumul revoluției nu a fost și nu putea fi presărat numai cu flori, dar „accidentalul și temporarul nu pot niciodată dezamăgi un artist autentic“ scria el, completînd parcă sensul celebrului său poem

I. P.

## „les temps modernes“ nr. 262/1968

Încercînd să stabilească un echilibru între opiniile detractorilor, care socot arta lui Godard gratuită, neînchegată, illogică, arbitrară și incoerentă, și cele ale admiratorilor, care văd, tocmai într-o anume discontinuitate a ei, garanția cea mai sigură a „specificității“ cinematografului ca artă, Jacques Pollak-Lederer întreprinde o minuțioasă și pertinentă analiză nu numai a „fenomenului Godard“, dar și a întregii probleme a cinematografului moderne.

Articolul debutează prin reactualizarea bine cunoscutei dispute dintre Cei Vechi și Cei Moderni. Astăzi, însă, arată Lederer, întrebarea care se pune nu mai este: „E mai bine să fii modern sau vechi?“ ci: „Cine este modern?“ Sau, fiindcă termenul de „modern“ este el însuși vechi: „Cine întrupează modernitatea?“ Stînga sau dreapta?

Fără a se sfii să arate eforturile pe care le face burghezia pentru a nu rămîne în urmă în această privință — modernitatea fiind, în condițiile de astăzi, copilul preferat al ideologiei clasei dominante din statele capitaliste — Lederer ajunge la concluzia că, atunci cînd ia

pe seama ei ideea de Modernitate, stînga singură e în stare, în schimb, să îi adauge o dimensiune nouă, făcînd-o să devină acea categorie privilegiată a realului, în care istoria îngăduie să i se descrieze sensurile. Lucrul acesta nu-i stă însă în putință decît comunismului, simbol necontestat al adevăratei tinereți a lumii.

Iar Jean-Luc Godard apare tocmai în această clipă precisă în care azeziunea dintre om și lume, în condițiile orînduirii capitaliste, devine imposibilă. Cinematografia lui nu-i decît un glas care denunță, nu-i decît ansamblul mijloacelor estetice pe care Modernitatea le are la îndemîna pentru a se filma pe ea însăși. Modernitatea devenită cinema și proiectînd pe ecran eșecul ei de a se sesiza ca un tot: dar nu imaginile eșecului, ci eșecul imaginilor.

Analiza artei filmice a lui Godard îl duce însă pe Lederer la unele concluzii cu totul defavorabile acesteia. E vorba, ne spune el, de un cinematograf bogat în semne, dar sărac în sensuri, în ciuda faptului că nu-i lipsit nici de generozitate, nici de clarviziune. Cu inteligență

și pătrundere, autorul articolului demonstrează că, în absența oricărei dialectici, se prăbușesc unul câte unul și cele trei alibiuri pe care cinematografia lui Godard s-ar putea bizui: alibiul critic, alibiul didactic și alibiul poetic.

În aceste condiții, încheie Lederer, timpul nostru își așteaptă încă cineastul. Iar acestuia va trebui să-i cerem să nu uite că nu există artă fără limbaj și că nu există cinematograful fără narațiune".

St. C

## „akzente“, aprilie 1968

Revista müncheneză prezintă în acest număr o selecție de poezie greacă modernă, prea puțin cunoscută cititorilor din R.F.G. Această selecție cuprinde versuri de Constantin Cavafis, Giorgos Seferis (premiul Nobel 1963), Iannis Ritsos, Aris Diktöos, Odiseus Elytis, Dimitrös Christodulu. Eleni Vökolo, Jannis Dallas, Giorgos Gavalas, Titos Patriokios, Michalis Katsaros, Vassilis Vassilikos. Dintre poeții citați, Ritsos și Gavalas sînt deportați, iar Christodulu, Patriokios și Katsaros trăiesc la Paris, în exil. Printre versurile selectate se află și „Odă pentru Mikis Teodorakis“ și „Odă pentru Spiros Fanaïotis“ (condamnat în 1967 pentru activitate democratică).

Traducerea versurilor aparține lui Vagelis Tsakiridis, sculptor, pictor și scriitor, care semnează și o scurtă prezentare a noii poezii grecești, din care spicuim: „Părinții noii poezii grecești ignorau nevoile prezentului. Ei s-au mulțumit să cînte eroi descompuși și să dea un nou lustru strălucirii antice. Versurile lor sentimentale, încărcate cu ornamente gratuite, erau scrise într-o limbă inaccesibilă poporului... Primii poeți care au îndrăznit să scrie în limba poporului au fost taxați drept anarhiști, conspiratori împotriva spiritului elen sau șarlatani și, în cele din urmă, supuși chiar represiunilor. ...Abia în jurul anilor 30 s-au apropiat poeții greci, cel puțin în majoritatea lor, de popor. După al doilea război mondial a început și poporul să-și cunoască poezii și să le citească versurile.

...Un val de lirică a inundat țara grecilor. Poeții s-au constituit în grupuri, au întemeiat reviste prețioase, organizau recitaluri și se întâlneau în cafenelele Atenei, locuri de întîlnire preferate pentru interminabile discuții... După un alt deceniu noua lirică greacă a depășit frontierele țării.

Mitul a rămas și acum izvorul cel mai puternic al tinerei poezii grecești. Ea a renunțat însă totodată la imaginea violent fardată a națiunii și la exagerarea rolului grecilor în lume; argumentul poeziei a devenit poezia însăși. Noua lirică greacă a devenit accesibilă lumii întregi“.

Kavafis, Elytis, Seferis și Ritsos au determinat drumul noii poezii grecești. Kavafis a murit în 1933, lăsînd o operă care cuprinde 154 de poezii de inspirație filosofică și istorică. Elytis a recurs la „supra-real“, pentru a învinge rigiditatea limbii și a se elibera de clișee. Opera sa e limpede, precis conturată, dar totodată mistică. E un „realist fantastic“. Versurile lui Seferis au o structură „de o exemplară corectitudine“. Ritsos este „un poet al poporului“. „El a izbutit, cu mijloacele liricii, să deschidă poezilor un drum spre popor. Muncitorii, țărani și gospodinele din Grecia îi citesc poeziile, ca și intelectualii. Poziția sa politică a fost întodeauna de stînga. Asta l-a costat ani de închisoare. Actualmente e deportat în insula Leros“. Acești patru poeți „au deschis noii lirici grecești drumul peste granițele țării, spre spiritul lumii contemporane“.

P. I.

Problemele tratate în ultimul număr din 1967 al prestigioasei reviste de filosofie și cultură din Milano, ar putea fi strinse sub titlul: *Subiect și formă*, prin subiect înțelegându-se, în concepția autorilor studiilor și eseurilor publicate cu acest prilej, fie subiectul lui Husserl, fie cel al lui Whitehead, în concretețea și în posibilitatea lor creatoare intersubiectivă și socială. Subiectul este legat de formă și este creator de noi forme. Iar dacă fenomenologia poate să reducă totul la actele constitutive, nu-i mai puțin adevărat faptul că ea se poate înfățișa ca o *morfologie universală*. Pe de altă parte, dacă subiectele concrete, oamenii, sînt legați de o cauzalitate reală, aceeași eficiență cauzală face în așa fel ca oamenii și societatea să fie centre de reînnoire și de libertate.

Toate problemele acestea sînt puse atît în eseu intitulat *Sensul cuvintelor* (semnat E. P.) cît și în cel intitulat: *Subiect și simbol în filozofia lui Whitehead*, în care Pier Aldo Rovatti analizează și pune în lumină concretețea pe care Whitehead o atribuie subiectului, legîndu-l de tema timpului și de cea a cauzalității trăite.

Mult mai important ne pare însă eseu lui Salvatore Veca, intitulat: *Morfologie și Urbanistică*. Este întreprinsă aici o cercetare asupra citorva aspecte semnificative ale ac-

tualei problematici a arhitecturii, a urbanisticii și a proiectării: problemele invenției de forme sînt cercetate pornindu-se de la o morfologie înțeleasă ca fenomenologie generală a formei, a structurii și a semnificației. În complectarea înțelegerii acestorași probleme este binevenită nota (*Proiect și sinteză formală*), în care Bianca Raboni Bottero analizează două opere fundamentale pentru problemele arhitecturii contemporane: *Urbanistica*, a lui Le Corbusier, și *Note asupra sintezei formei*, a lui C. Alexander.

Ultimul articol asupra căruia socotim necesar să ne oprim este cel al lui Marco Forti, intitulat *Analitici extravaganti și fantastici*, în care autorul analizează cîteva opere de proză narativă ce se deosebesc atît de proza narativă tradițională, cît și de cea de avangardă, și încearcă să demonstreze că în literatura italiană contemporană poate fi identificată o a treia linie. E vorba de o seamă de scriitori (Giuseppe Bertò, Tommaso Landolfi sau Aldo Palazzeschi) care, din calcul sau prin vocație, tind spre un text a cărui trăsătură caracteristică nu este simularea aparenței, în cadrul unei adevărate industrii a artificului, ci, dimpotrivă, insistarea asupra datelor, totdeauna rare, dar cu atît mai apreciable — cînd sînt prezente — ale fanteziei și ale autenticei extravagante.

ȘT. C.

## „neues forum“, aprilie 1968

Revista vieneză publică, între alte contribuții interesante (în special discuții privitoare la probleme de actualitate, conform cu studiul ei-grăitor de „revistă pentru dialog“), o succintă delimitare a aportului lui Teilhard de Chardin la cunoașterea științifică și a posibilităților de a-l valorifica — fără dogmatism și „mitologizare“ — în soluționarea problemelor contemporane legate de saltul uriaș al științelor și al tehnicii.

„Teilhard nu era teilhardist“, își intitulează articolul Dr. Igor Caruso, profesor de psihologie și psihosociologie la Universitatea din Salzburg, punînd astfel accentul pe calitatea de „sistem deschis“ a concepției savantului. În acest sens citează și vorbele sale: „Voi fi pe deplin înțeles abia cînd voi fi depășit“. Ca specialist în preistorie, Teilhard era în situația de a concepe mutații care să soluționeze criza actuală a omenirii în analogie cu cele petrecute în trecutul multimilenar al experienței umane. Dar în deslușirea liniilor de forță ale viitorului, punctul de plecare de la datele furnizate de disciplinele pe care se întemeiază sistemul cosmogonic al evoluționismului nu aduce cu sine afirmații de natura simplelor extrapolări. Teoria sa, a transformismului universal, este desigur o ipoteză generală despre energia cosmică. Pentru Teilhard, ca și pentru Freud, puterea erosului e co-extensivă cu viața și, în lupta ei continuă cu entropia, e menită să triumfe asupra ei, care la rîndul ei e un factor creator în evoluție, întrucît acționează asupra anorganicului în favoarea organicului, asupra formelor de existență inconștientă în favoarea conștiinței. Astfel energia vitală se manifestă în evoluție ca potrivnica morții.

Energia ce se manifestă în prevital și în etapele premergătoare vieții conștiente trebuie să-și aibe corelatul în psihic și spiritual, pentru ca să se poată vorbi despre o evoluție în continuare, cu toate discontinuitățile ei. Modelul energetic al vieții

psihice pe care-l propune Teilhard de Chardin se integrează deci ipotezei generale despre energia cosmică.

Legitatea devenirii o dată stabilită, desigur că și procesele istorice sînt pentru el procese ale vieții, dar nu se reduc la acestea, conștiința, omul, fiind un factor activ în dialectica devenirii. Rolul acestui factor se precizează pe măsură ce voința sa intervine în promovarea noului, întemeiată pe cunoașterea procesului evolutiv. Această „dialectică a naturii“ subsumează deci, afară de fizic și biologic, și domeniul psihicului și spiritualului, cu puterile lor constitutive proprii. Astfel, obiecția adusă concepțiilor sale integratoare într-un sistem unitar, aceea de a reprezenta un biologism, nu apare îndeajuns de îndreptățită. Obiecția nu poate fi menținută pe de altă parte decît neglijînd faptul că ipotezele sale, ca și ale științelor contemporane în genere, nu mai au o structură descriptivă sau explicativă, ci propun „modele ipotetice“. Ilustrarea cea mai frapantă a metodicii noi în științe o aduce cibernetica, propunîndu-și să construiască modele matematice ale comportării eficiente. „Modelul“ cosmogenetic propus de Teilhard poate prezenta deficiențe de amănunt, dar reprezintă integrarea datelor furnizate de discipline speciale într-o viziune de ansamblu în care practica și acțiunea pot găsi un temei.

Aportul lui Teilhard de Chardin nu constă prin urmare doar în abolirea barierelor dintre disciplinele științifice speciale și constituirea unei sinteze a datelor lor; în ciuda teismului său permițînd o remodelare a viziunii omului contemporan despre lume, teoria transformismului universal, lărgită asupra domeniului propriu uman, oferă o ipoteză a unei practici legate de necesitățile omului contemporan de a remodela lumea, și a unei etici dictate de năzuința sa de autorealizare, ipoteză pe care marxismul o cercetează cu interes.

M. Ș.