

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

7

anul
XXII
iulie 1969

V. R.	3	programul de viitor al societății noastre socialiste
TUDOR ARGHEZI DEMOSTENE BOTEZ	6 9	schită de poem tagore (text inedit) unitatea materiei ; mobilele ; nocturnă acvatică
ȘTEFAN LUCA HORIA ROBEANU	12 39	penumbre (fragment de roman). vocația fericirii ; moment de toamnă ; atunci ; u ; arheologie
I. NEGOIȚESCU	42	jurnal — 1948
150 de ani de la moartea lui n. bălcescu		
GHEORGHE ZANE	55	bălcescu și ideea de națiune scriitori români contemporani
SANDA RADIAN	58	proza lui d. r. popescu și dezbaterea etică texte și documente
ION BĂLU	64	un interviu al lui g. ibrăileanu cronica literară
M. PETROVEANU ION BIBERI	68 71	radu boureanu : „solara noapte” cicerone theodorescu : „țărnuțel singuratic”
pe marginea cărților		
CONST. PARFENE	75	mihai beniuc : „mozaic”
tribuna : poezia lui marin sorescu		
R. A. LOCUSTEANU M. NIȚESCU	77 85	momentul realist al poeziei soresciene o modalitate pe care am numi-o travesti...
actualitatea literară		
VAȘILE FLORESCU	91	cîteva aspecte ale criticii și istoriografiei post-călinesciene

cronica ideilor

V. E. MASEK | 102 spațiul cunoașterii artistice

VIRGINIA CARTIANU | 106 izvoare străvechi de inspirație comună în operele lui john cowper powys și lucian blaga

cronica dansului

ION IANEGIC | 115 trăsături stilistice în baletul românesc contemporan

cronica filmului

D. I. SUCHIANU | 120 uimitoarea italie

cronica

AL PALEOLOGU | 123 mihai ralea
RADU BOGDAN | 126 gheorghe petrașcu

revers

FLORIN MUGUR | 128 oameni veseli ; o poezie ; „inepții” ?

planete

ION CARAION | 132 andrei radu ; petru popescu ; aurelia batali

miscellanea

pentru o definiție a operei de artă (g. pruteanu) — orizont plastic bucu-reștean (radu ionescu) — al. donici și costache negruzzi (virgil huzum) — „culele din românia” (l. daniel) — liuben zidarov, un artist al copiilor (val. cordun) — teatrul de pantomimă din wro-claw (o. constantinescu) 136

cărți noi

VLAICU BĂRNA : i. valerian : „cara-su” — V. PORUMBACU : claus ste-phan : „întrebările scoicii” — TRAIAN STOICA : ana carenina : „harfe uitate” — M. ALICE BOTEZ : poezia nordică modernă — MARIN MINCU : ion tudor : „seara întâlnirilor” — DOINA ANTO-NIE : vera lungu : „poezii” — H. ZALIS : george demetru pan : „gingașul ariel” — S. TRAIAN : ioana petrescu : „măgura vulpii” 145

revista revistelor din țară

„amfiteatru” nr. 3/969 (e. t.) — „ateneu” nr. 4 /969 (liviu oprescu) 154

revista revistelor de peste hotare

„voprosi literaturi” nr. 4/969 (l. p.) — „the listener” (virginia c.) — „rinas-cita” nr. 6/969 (p.i.) — „les lettres nouvelles” nr. 3—4/1969 (l. d.) 155

programul de viitor al societății noastre socialiste

Publicarea în presă a Tezelor Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru Congresul al X-lea și a proiectului Directivelor privind planul cincinal pe anii 1971—1975 și liniile directoare ale dezvoltării economiei naționale pe perioada 1976—1980, au fost întâmpinate de întregul nostru popor cu un interes deosebit. Aceste documente, care pun în lumină însemnătatea excepțională a Congresului al X-lea și înalta lui principialitate, constituie programul de viitor al societății noastre socialiste în plin elan și continuu depășire. Ele marchează o etapă nouă, cu o mai largă deschidere de orizont, a multilaterălității și vastului proces de concretizare a ideilor marxist-leninismului, de desăvârșire a construcției socialiste.

Tezele și Directivele elaborate de Comitetul Central în preajma deschiderii Congresului al X-lea, pentru a fi supuse dezbaterilor publice, în adunări și conferințe de partid, în presă și în cadrul altor organizații de masă și obștești, conțin problemele fundamentale ale politicii partidului și statului nostru din ceasul de față. Asupra lor sînt chemați să se rostească, în spiritul practicii democratice din ultimii ani, toți cetățenii, indiferent de naționalitate, iar delegații la Congres vor putea exprima de la tribună opinia membrilor de partid pe care-i reprezintă, a tuturor muncitorilor, țărănilor și intelectualilor din țara noastră, cu privire la problemele supuse dezbaterii. În felul acesta, hotărârile adoptate de Congresul al X-lea vor fi

cu adevărat emanația firească a voinței și gândirii colective a partidului, a poporului, a întregii noastre societăți.

Registrul de probleme cuprins în documentele de față este bogat și complex, întocmit în spirit științific, pe baza unei atențe cercetări a realităților din patria noastră. Soluțiile preconizate țin seama de condițiile specifice ale României și urmaresc perfecționarea continuă a întregului aparat economic și social al statului.

În primul rînd Tezele și proiectul de Directive aduc în planul discuției situația și perspectivele economiei naționale, apoi problemele orînduirii sociale și de stat, problemele-cheie ale activității ideologice și cele din sfera relațiilor externe. Ele oglindesc întreaga viață economică și social-politică din patria noastră, pe baza experienței și a concluziilor unor activități desfășurate sub conducerea directă a partidului în cei 25 de ani care se împlinesc de la eliberarea țării de sub jugul fascist.

Tezele și proiectul de Directive arată că în ultimii patru ani eforturile principale ale partidului și statului au fost îndreptate spre înșăptuirea sarcinilor trasate de congresul al IX-lea cu privire la dezvoltarea economiei naționale. În toate ramurile industriei, cu deosebire în industria energetică, în chimie și în construcțiile de mașini se înregistrează sporuri însemnate. Congresul continuu al economiei naționale fiind preocuparea centrală a partidului, industria socialistă realizează o producție mai complexă, la un nivel tehnic și calitativ mai ridicat și cu o sporită eficiență economică. În felul acesta au fost mai bine valorificate resursele naturale ale țării prin folosirea celor mai avansate cuceriri din domeniul științei și tehnicii. Scopul urmărit este alinierea țării noastre în rîndul țărilor cu o economie avansată, creșterea standardului de viață, perfecționarea formelor și metodelor de organizare și conducere a activității economice, realizîndu-se deplin și multilateral socialismul în România și, în felul acesta, creîndu-se condițiile necesare pentru trecerea spre comunism.

În textul Tezelor se subliniază că în centrul politicii partidului se află preocuparea pentru făurirea unei economii moderne, a unei industrii puternice și a unei agriculturi avansate, bazate pe folosirea largă a revoluției tehnico-științifice și pe o înaltă productivitate a muncii sociale. În perspectiva de dezvoltare industrială a României ni se arată că în deceniul următor siderurgia va asigura aproape în întregime metalul necesar întregului volum al producției. Cantitatea de oțel pe cap de locuitor se va apropia de procentul atins în țările industrializate. Industria construcțiilor de mașini și chimia, în perspectiva viitorului deceniu, vor deveni principalele ramuri industriale furnizoare de mărfuri pentru export. În agricultură, pentru anul 1975 este prevăzută o producție de cereale care se ridică la 17,5—18,5 milioane tone.

Realizându-se un potențial economic cât mai ridicat, vor putea fi asigurate, într-o măsură optimă, satisfacerea cerințelor materiale și spirituale ale populației. Proiectul de directive prevede creșterea salariului real, sporirea producției mărfurilor de larg consum, dezvoltarea învățământului și a culturii, extinderea prevederilor bugetare pentru ocrotirea sănătății.

În procesul dezvoltării construcției socialiste pe durata deceniului următor este prevăzută, în Teze și Directive, și perfecționarea orânduirii sociale și de stat. Întărirea unității social-politice a clasei muncitoare, țărânimii, intelectualității, a oamenilor muncii români și de alte naționalități, va acționa și în viitor ca o uriașă forță motrice în accelerarea progresului orânduirii noastre socialiste. În dirijarea acestui proces complex, partidul își dobândește un rol covârșitor.

Textul Tezelor și al proiectului de Directive acordă o mare importanță dezvoltării activității ideologice, problemelor științei și culturii, socotite parte componentă și inseparabilă a procesului desăvârșirii societății socialiste. În cei 25 de ani care se încheie de la eliberare, știința și cultura românească, datorită sprijinului dat de partid și de stat, au înregistrat reali-

zări de seamă. În acești ani s-a format o intelectualitate puternică, în rândurile căreia activează forțe și talente din toate generațiile, dornice să contribuie, cu aportul lor, alături de muncitori și de țărani, la construirea vieții socialiste.

Oamenii de știință români au putut întreprinde și desfășura, în anii socialismului, o prodigioasă activitate de cercetare teoretică prin faptul că li s-au pus la dispoziție toate mijloacele necesare, în cadrul zecilor de institute înființate în acești ani. În documentele de față este preconizată necesitatea ca știința românească să devină și o puternică forță de producție pentru rezolvarea unor probleme capitale ale accelerării progresului tehnic în industrie, agricultură, și celelalte sectoare ale vieții economice. Oamenii de știință au primit cu entuziasm acest program, convingși că descoperirile lor teoretice vor primi adevărata investiție atunci când vor fi aplicate cu folos în procesul producției.

În anii socialismului, școala, cuprinzând învățământul de toate gradele, a fost în centrul preocupărilor partidului și statului. Pentru perioada deceniului următor se prevede dezvoltarea în continuare a învățământului de toate gradele, modernizarea lui, generalizarea învățământului obligatoriu de zece ani și sporirea liceelor de specialitate. De asemenea o diversificare a pregătirii științifice, proces în care învățământul de toate gradele este chemat să asigure cadrele calificate necesare tuturor sectoarelor vieții economice și sociale.

A fost primită cu bucurie de lumea intelectuală de la noi ideea dezvoltării aportului științelor sociale și umane, pentru lămurirea unor aspecte ale vieții sociale, a unor perioade din istoria țării și istoria partidului și pentru conturarea liniilor de perspectivă a României socialiste. Documentele acordă la acest capitol o însemnată deosebită și dezbaterilor ideologice, confruntărilor libere de păreri pentru sporirea combativității ideologice și promovarea concepției marxist-leniniste. Intelectualitatea este chemată, de asemenea, să contribuie ca un factor activ la răspândirea valorilor culturii

naționale și universale în masele cele mai largi ale poporului și la deschiderea pe un unghi cât mai vast a orizontului de cunoștințe al tuturor cetățenilor.

Arta și literatura ocupă un loc de seamă în documentele programatice recent publicate. Înalta prețuire pe care partidul și statul au arătat-o întotdeauna slujitorilor artei și literaturii se reafirmă și cu acest prilej. Purtătorii de mesaj ai spiritualității poporului nostru, creatorii de artă și literatură, sînt factori esențiali de cunoaștere și înriuire a gândirii și sensibilității contemporane. Opera lor are chemarea de a contribui la înobilizarea spirituală a omului, de a-l face să mediteze asupra problemelor esențiale ale existenței în noua societate, de a promova valorile naționale în cercul de lumină al patrimoniului culturii mondiale.

Întreaga activitate ideologică și culturală este menită să contribuie la mobilizarea activă a maselor pentru înfăptuirea programului partidului, la dezvoltarea conștiinței socialiste și afirmarea trăsăturilor politico-morale înaintate, specifice omului nou al societății socialiste.

Poporul nostru salută cu însuflețire poziția partidului și a statului nostru, exprimată în litera vie a Tezelor, privind activitatea pe plan internațional, activitate pătrunsă de o înaltă responsabilitate față de interesele fundamentale ale poporului, față de interesele socialismului și păcii. Orientarea partidului și statului nostru în politica lui internațională contribuie la întărirea unității mișcării comuniste și muncitorești internaționale și la crearea unui climat internațional de securitate, cooperare și încredere între popoare.

Întîmpinînd cel de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român, întregul nostru popor își exprimă convingerea că litera programatică a Tezelor și proiectului de Directive reprezintă ghidul în care sînt formulate în modul cel mai fericit liniile directoare ale înfloririi patriei socialiste în perspectiva viitorului. Prin aceste documente, care pun în dezbatere publică problemele de bază ale politicii noastre interne și externe, fiecare cetățean are conștiința că este făuritorul conștient al istoriei României.

UNIȚA ROMÂNEASCĂ

schită de poem tagore

De ziua centenarului din 1961 al poetului Rabindranath Tagore, primesc cu emoțiile sfiei sugestia kolegială, să prezint slovele graiului nostru din Carpații Danubiani, printre comentariile festivității comemorative de la Calcuta.

E ca o întoarcere, în posteritate, a vizitei făcute, acum 43 de ani, României, de patriarhul literelor indiene. Ne-a despărțit un timp și un deces, dar nu i-am uitat cuvântul viu, că Viața și Moartea sînt două gemene surori...

Prin vremea călătoriei prin lume, trecînd și pe la noi, vînătorul de scînteii, sinteze și simboluri scria: „Alerg prin toate țările pe care le colind, după Cerbul de Aur. Prieteni, puteți rîde dacă vreți de mine...”

Din versurile lui Tagore prietenii și cititorii aflaseră însă încă mai demult, că Cercul luminilor supreme fusese prins, fără să-și fi dat, poate, seama însuși poetul, exigent cu sine, ca orice căutător de frumuseți inaccesibile, cu conștiința neîntinată de vulgarele și meschinele orgolii personale. Probabil că, din fuga lui după un ideal neatins, nu putea bănuși, la răspîntiile îndoielilor și mîhnirilor întîlnite, că n-ar fi ajuns nici cu umbra, măcar, a mîinilor întinse după strălucirile nălcii, Predestinarea Poezicii e să alerge și să zboare neîntrerupt, de-a lungul pămîntului, prin zodiac și constelații, pînă la marginile de ceață și de întristări ale duratei omenești.

Într-o limbă mai apropiată de cîmpia dintre orizonturile noastre, mi-am luat plăcuta sarcină să culeg, de prin lanurile de grîu și de printre porumburi, cîteva flori sălbatice, românești, de împletit în cununa lui Tagore. Cu

frică, parcă, de nimbul ce-i încinge fruntea, în iconografia misterioaselor haruri și a marilor inspirați.

Harul lui Tagore are accentul antic, care deosebește publicitatea literară curentă de murmurul innului adînc, mulți-milenar, al omenirii în perpetuă frămîntare, luptă și năzuință. Sunase el, acel accent profetic, pribeag, mai ales prin tărîmurile fierbinți ale lumii vechi, pe unde miracolul era normal și cotidian, aproape casnic, cutreierate de sfinți, de reverii și de revelații neașteptate. Pe acolo, aleșii, vorbeau, ochi în ochi, de-a dreptul cu Dumnezeu, ca Moisi. Lovind odată cu toaieagul stîncă, țîșnise din cremene, proaspăt, un izvor. Despiciind odinioară, tot el, Marea Roșie în două, cu o poruncă, și-a trecut pe albia uscată poporul, din pustietăți pe țărîmul dimpotrivă. Din timpul proorocului tablelor Legii, de pe Sinai, pînă la strămoșii lui Rabindranath, prin părțile acelea schilozii, paralizicii, orbii și nebunii se vindecau la un semn și un cuvînt.

Un episod povestește, că, altă-dată, scos din niște „îndrăciți”, cerșetori de milă și tămăduire, dintr-o văgăună, diavolul a fost aruncat într-o turmă de porci... Apa din căldări era prefăcută în vin, ca la nunta din Cana Galileii...

Nici o mirare! de vreme ce erau invitați și morții, ca fiica lui Iair, și, ca Lazăr, al căruia cadavru de trei zile, începuse să și miroasă în mormînt. Subiectivul imposibil devenea lucru concret și pipăit, la îndemîna fitecui simțea în el o vîlvătaie și o chemare... Pe atunci chemările veneau de sus, tocmai din ceruri, unde zeii clasici, greci și latini, muriseră cu toții.

Regiunile de Miază-noapte, vinete și posomorite, nu s-au bucurat de fericirile sufletești ale Sudului aprins și vișător. Ele-și încheștau problemele obscure, deslipite de mitologii, cu lanțurile grele, zmucite să fie rupte, ale aspiriilor stăpînitoare. Mai târziu, veștigile de fier încep să fie scuturate și în conștiința indiană, a castelor rajahale. Chiar în accentul profetic al lui Tagore vibrează cu milostenia și covârșitoarea lui dragoste de oameni, dreptate și pace, un ecou de revendicări pămîntene. În patria lui, întîrziase categoria sclavilor, dișprețuită, Pania, sufletele moarte, contemporane cu superlativele marei poezii...

Pe cînd sudul mai era împărăția fabulosului din povești, Nordul căpăta o conștiință socială.

Animat de sugestia primită și ție reminiscența liricii poetului, consacrat profetic, azi vre-o 60 de ani, în Europa engleză, franceză și germană, care de-abia aflau de el, conașionalii lui știindu-l pe dinafară, am stat de vorbă cu condeii meu, intimidat, în vîrstă, și el, de 80 de ani... Literatura vechiului continent mai avusese pe atunci, după Homer, un scriitor al marelui accent, în personalitatea lui Tolstoi, anahoretul din Iasnaia Poliana.

De la Ruși accentul trecea la Indieni.

— Ascultă condeiele, i-am spus condeii lui, te-ai simți tu în stare să faci o pomenire închinată poetului Rabindranath Tagore? Dacă m-aș conforma condițiilor sugerate, ar trebui să te silesc să te strecuri în arhive și documente, și măsurîndu-ți îndatorirea cu vîngalacul și centimetrul tipografic să-ți cer, nu o substanță, ci 2.000 de cuvinte... Nu-ți dau asemenea covoadă de copist. Nu te vreau nici academic nici profesoral. Nu e priceperea noastră, și, în ce mă privește, m-aș lepăda bucuros de ea. Aș dori atît, să ne ducem în cămașa noastră albă, țărîncească, încolo spre Soare-Răsare, ca niște proști, apucați de dorul de zări, și să ne uităm în ele pînă-n fund. Plini de pămînt și de sudoare să ne întorcem cu capetele plecate în salutul nostru, la oile noastre păscute pe tîpșanele verzi. Bagă de seamă, să nu

stîrnim între Eufrat și Gange și mai departe, pulberea țărîinii pe unde au călcat colbul, desculți, poezii celor cîteva odiniori ale neamului omenesc, de la Adam cimpanzeul pînă la Pavel din Tars, în atîtea biblii, scripturi și limbi, în cîte visează de zeci și zeci de veacuri Asia, poezii care cîntau credințele monumentale și ciopleau în Egipt granitul, într-o vreme fără oțel. Pe atunci, hîrtia noastră generoasă era o șuviță din căptușeala unei trestii să-race de papirus. Nu-i așa?

— Nu înțeleg ce ai vrea să-ți fac, mi-a răspuns condeii.

— Adevărul e că nici eu nu prea știu. Șchiopătez, într-un haos parcă violet și albastru, furnicat de briliante și mărgăritare.

În muzee ai văzut expuse osemintele albe, articulate cu sîrmă, ale gigantismelor și arătărilor naturii, succesiv defunctă și renăscută. Ele străbăteau cîndva, într-aripate, văzduhul sau nesfîrșitele pustietăți.

Peste Iudeea marilor mîhniri și a mesianicelor nădejdi plutind în asfințit cocorii trandafirii și galbeni, ibisul și căprioarele au putut auzi, pe teorba cu patru strune, Cîntarea Cîntărilor, ritmată pentru o fecioară neagră, și sonetele psalmilor lui David. Undeva, pustnicul uscat pe lespedea jertfei de sine, în asceza suferinții voite, ghidea, în bătaia vîntului sterp, șoaptele lui Budha Sakia-Muni, întrerupte de cîte o șoaptă, trezită din somn, a cîte unui Confucius în devenire. Pe de-asupra Indiei începuse să treacă gîndul înfiripat în cîntecele lui Tagore.

Popoarele profetice, dintre mările celui mai zguduit teritoriu de teologie și mereu de alte începuturi, sînt acoperite de baldachinul celest al nuanțelor indiene. Poporul poetului sărbătorit s-a putut spiritualiza pînă la tîgăda trupului și a slăbiciunilor lui. El îi spune săgeții pornite din arc să se frîngă și să stea. Săgeata se frînge și cade. Îi zice spadei aproape înfipte, să nu rănească: spada se înconvoaie. Îi zice singelui: oprește-te, și singele s-a oprit. Îi zice firmamentului: vino la mine. Soarele, Calea laptelui, luna, se fac fantome și vin la el.

Prin grădina lui Tagore, care-și farmecă florile, aromele, albinele, fluturii

și păsările cîntătoare și își ferește pasul să nu dea peste furnică, totul fiind binecuvîntat și sacru, se plimba Dumnezeu... Tagore-i grădina. El e și pomul, și ramura, și mugurii, și frunza și greierele, și steaua păstorilor și pluțașilor rătăciți în valuri. El e și orga furtunii. E noaptea, e țandăra de luceafăr, a luminii. Totul în tot... Poezie!

Poezia clipci, poezia trăirii, poezia muncii, poezia răbdării, poezia luptei,

poezia păcii. Poezia uitării. Poezia iertării.

— Nu prea înțeleg ce-ai vrea să-ți fac, răspunde condeiful.

— Drept să-ți mărturisesc, sînt halucinat și confuz. Vreau și nu știu. Parcă visez și parcă mă deștept.

— Mi se pare că ai vrea ceva, cam ca un poem...

— Poate că da. Cel puțin deocamdată, o schiță de poem, dacă se poate.

Să vedem...



demostene botez



unitatea materiei

Seara se sfârșea cum se sfârșește o lume ;
Se destrăma într-o cenușe tot mai groasă
Ce-avea să-ngroape-arheologicele rămășițe.
Și era tăcere și singurătate.
Cum se întâmplă-n clipele supreme, —
Hiatus între două lumi.

Eu ajungeam sus pe-un promontoriu,
Privind în jos o Atlantidă vagă.
Depart, la un țărm, foarte departe,
Sosise soarele măreț,
Cu coiful lui de aur strălucind
Ca-n fața unui câmp de bătălie.

O spadă nevăzută îl taie
Și-nsîngerîndu-l tot,
Îl prăbuși-n prăpastie.
Și cerul și pământul se-nroșiră
De-un sânge roșu-purpuriu,
Ca cel ce curge în vinele mele..

Același sânge.

mobilele

Întîi mi-au fost mai dragi ca niciodată
Toate obiectele din casă.
Metamorfoza noastră de ființe
În imobilități familiare
Ce mai păstrau într-un spătar de scaun,
Sau în arcada unei canapele,
Iluzii de eternități definitive.

Simțeam în ele-o prelungire-a vieții,
Și o imagine de nemurire,
Ce dăinuia prin multe generații,
Și-un sentiment de mare siguranță,
În existența ceea neclintită.

Pe toate le știam de mic copil,
Și le știau bunicii tot acolo,
La locul lor, tăcute și eterne .
Un jilț, o masă și-o oglindă mare,
În care-i mai vedeam trecînd,
Cînd au plecat din viață, la plimbare.

Trecură generații neștiute
Și ele au rămas pe-același loc,
Cu-aceeași stranie indiferență
Pe care numai ele știu s-o aibă.
Simțeam prezența lor nemuritoare
Și cum în atmosfera lor intimă
Aș fi putut trăi și după moarte.

Înțelegeam atunci cum faraonii
Se-nmormîntau cu ele-n piramidă,
Să nu le fie veșnicia prea streină.
Știau și-așa, cu ochii lor închiși
Prin întunerecul total
Să se ferească-n calea lor de ele
Așa cum se fereau și-n viață, noaptea.

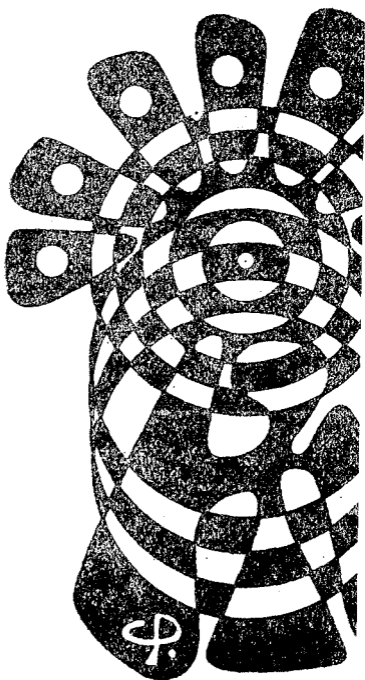
Apoi, cînd despărțirea mi-a fost clară
Și iluziunea prea deșartă,
Mi-au apărut ca niște vechi obiecte
Din nu știu ce muzeu provincial
Și-acum îmi sînt streine și ostile,
Penibile și caricaturale,
Ca niște roase moaște de-amintiri
De care nu îmi mai aduc aminte.

Sînt despărțit de tot ce am trăit,
Nu mai cunosc vre-un sens la tot ce-a fost.
Un univers de lînă și de lemn.
Și singur am să trec pe cel'lalt mal,
Eliberat de tot ce-adouce-aminte.
Aceasta-mi pare marea libertate.

nocturna acvatică

Din ceruri o stea cade
În baltă, ca un ochi
Și toți broscorii-așteaptă
Să cadă și cellalt.
Dar balta stă plină
De ochi care se uită
În cerul dedesubt
Cu lumea lui întoarsă
Se înamulțesc broscorii
Cu ochii de luceferi, —
Mulțimea de ochi umezi
Plutind ca niște melci.
Se uită cerul apei
La cerul din văzduh
Din partea ceialaltă-a

Pământului străpuns.
Nu vede nimeni însă
Că sînt doar ochi fosile,
Calcificați de ere
Și încrustați în vid.
Cînd un broscoi se mișcă,
Ei tremură în apă
Încet, ca o vibrație,
Înlăcrimați acum
De cît privesc la stele
A căror scăpărare
Îi doare ca un spin.
Și a orbit tăcerea.



penumbre *)

Nu o oră, a fost deajuns un sfert, un pătrar al ceasului ca să-și dea seama că nemții au comis o greșală, una din acele greșeli de calcul nebănuite, neașteptate pentru experiența lor. Să fi fost încrederea nemăsurată în superioritatea lor numerică, în forța de șoc a zestrei lor tehnice sau imposibilitatea de-a stopa o derută, consemnată prin eșecul de la Păuliș? Frica totuși l-a guvernat pe colonelul Tătaru, căzut în muțenie cu ochii fixați ca-ntr-o transă hipnotică pe receptorul telefonului. Brebenaru rămase multă vreme după aceea și asocie mereu acel sfert de oră cu setea și gâtul ars de rachiul roșu, cerul gurii uscat și un fir de praf supărându-i pleoapa stângă. Sfertul de oră dintre plecarea la atac și prima rafală a mitralierelor, ca totul să se topească în vuietul crescînd, ca și cum noi și noi surse l-ar fi alimentat, al luptei. Abia atunci se liniștise. Ceru bidonul cu apă. Bău, fără să-i pese că apa e călduță și sălcie. I se prelinseseră pe bărbie picurii grei, iar el vedea ca prin ceață cerul înalt cu nori de vatină venindu-i în minte salteaua desfăcută din cantonament și povestea aceluia seismograf de care vorbeau elevii. I-a auzit prin perețele subțire.



Diferența era izbitoare. Elevii, trimiși în cantonamente intrau într-o lume apropiată lor, civilă aproape, depărtîndu-se de cazarmă și atmosfera ei. Apoi scrisorile, obligatoriu supuse cenzurii, din ce în ce mai libere, mai îndrăznețe, exprimînd o stare de spirit amestecată, cînd întunecată, cînd optimistă, dar în totul sinceră.

„Judecînd prin stomac, cu alte cuvinte cu ceea ce pe fețele albe de masă ni se pune dinainte să mîncăm, incontestabil se constată un regres, masa ostașului echivalînd cu un seismograf din cele mai exacte. Prima zi, ce încîntare în fața supei, a fripturii cu mazăre, a compotului și prăjiturii — lux pe care ni-l permitem noi, elevii, renunțînd la importanta sumă ce ni se dă drept soldă...”

(Rînduri cam emfactice, ton pretențios, dar Brebenaru și-l închipui pe Magus, timid pînă la teamă și umilîntă între camarazi, răbufnînd în scrisorile către fratele său. Descărcare absolut firească...)

...Solda aceasta n-o s-o vedem niciodată și tare mă tem că cineva se bizuie pe uitarea noastră. Ai să vezi mai departe de ce, frate dragă, fiind că sînt hotărît să vorbesc azi numai de stomac, prizma prin care voi privi unele fenomene și concluziile ce se impun. Prăjitura, deci, ne privește pe noi. Totuși. Unii elevi, cei care au trăit anii de școală în internate, cum au fost normalisții și tu îți mînte sălile de mese, refectoriile — cum le spuneam noi — cu „mîncă-vor săracii și se vor sătura” și-apoi „Mulțumescu-ți ție, doamne!” au fost peste măsură de încîntați. Oltenii, mai ales, s-au îndrăgostit subit de pâinea albă, moale (perspectiva mămăligii

* Fragment de roman

necernute, cu pospai, răcită și tăiată în dreptunghiuri, plutind încă în negurile viitorului) unii visând să se activeze, în loc să ajungă învățători de țară, abandonând deci subit planurile minuțios gândite în ultimii ani de normală. Nu-mi rămâne decît să-mi consum de unul singur uimirea (— prăjitura dispărînd din meniu după două luni, o dispariție treptată, înțelegînd că se uita de ea o zi, apoi două, la rînd și așa mai departe — solda însă tot acolo se irosea și trebuia uitată) repet, uimirea cum planuri de gospodărire înjghebate țărănește, fiindcă din fragedă vîrstă sînt nutrite astfel de proiecte, erau părăsite fără regret. Observ încă o dată că adevărata adolescență, ca vîrstă, înțelegînd acel pasaj teribil, de care noi atîta am vorbit, cu crize sufletești, cu întrebări chinuitoare, cu îndrăzneli, vîrsta ca atare, n-am întîlnit-o decît rar la ei, în schimb abandonînd alte aspecte, unele mizere, peste care e mai bine să trec. Voi scrie poate, odată, despre ele, dacă voi ieși ca dintr-un nou calvar, pentru că deși tu rîzi, eu nu cred că nu voi deveni ceea ce vreau, un scriitor, bun sau rău, dar să scriu. (Știi, nu pot să tac, iar altă tribună nu cred că mi s-ar potrivi. Ieri am fost pus să comand plutonul și jafnicile mele comenzi, date anapoda, au stîrnit risul, în așa grad, încît nu m-am ales cu nici o pedeapsă. Ofițerul nostru părea și el înduioșat. I-am oferit o oră de divertisment gratuit.)

S-au succedat matematic una după alta, ca-ntr-o operație de reducere a unei expresii algebrice. După fețele de masă, untul de dimineață l-a înlocuit marmelada. O marmeladă scîrboasă, cred de sfeclă, față de care ar fi trebuit să adopt o altă atitudine mai tîrziu, cînd am ajuns s-o regret, deoarece cafeaua neagră din coji arse de piine a rămas orfană. Pe urmă n-au mai fost compoturile, acele compoturi și conserve care se serveau în ambalaj original. În marș irezistibil înaintau fasolea, varza și cartofii, iar animalele sacrificate se dovedeau a fi fost prost hrănite din moment ce zgînciurile, pieile, oasele, dominau net în cazan. O retragere elastică, dar definitivă. Și cînd toate acestea au culminat cu sosirea școlii militare din Bacău și cînd am văzut cu ochii mei cum poate fi degradată ideea unei modificări în bine a vieții în cazarmă, au luat măsura să ne expedieze în cantonamente. Fericită idee. Împărăția verzei și a fasolei (totuși de preferat) putea fi declarată. Au făcut-o fără jenă. O lingură, ca tacim, o gamelă, marmitele și șirul nostru înaintînd spre bunăvoința unui polonic urias, mînuit de un veselar cu șont bănuț alb dinainte.

Reducerea aceasta la minimum, la cel mai mic multiplu comun, ne punea să medităm la prizonierat, ne deschidea ferestrele spre un viitor nu prea atrăgător. A bătut la poartă unții timidă mămăliga; intrată în viața noastră a izgonit aproape cu totul piinea. Nu-ți doresc să mînci mămăliga, nici să gusti fiertura de varză, dar unde sînt alocațiile, solda noastră, cine... mă pricepi? Astfel s-au topit și unele visuri de activare, ele pîlpîind încă în inimile celor care au primit — imediat ce anul II a plecat în Moldova — (n-am putut fi înșelați în acest sens —) grade onorifice. E un agreabil spectacol să-l vezi pe Ion Motoc, adjutant de batalion, cu galoanele în „ve“ contemplîndu-se în fiecare geam de la panter. Are o mutră ce justifică pe deplin darwinismul, fără demonstrații inutile. Așa că mulți s-au reîntors la vechile deziderate. Împărțiți pe la case, unde notez sînt foarte puțini bărbați, demonstrează calități certe de gospodari. Repară garduri, dau cu coasa prin grădini, adapă vitele, îndeplinesc ceea ce omul plecat de-acasă îndeplinea odată. Și în unele privințe mai bine, căci pe mulți i-am văzut purtînd izmene lungi, cămăși cu mineci strînse la încheietură, batiste și ocolind cu sfîntă încăpăținare mămăliga și varza noastră de toate zilele.

Eu nu contez. Fiind îndopat cu precepte morale de frații școlari ai ordinului nostru, vizînd un episcopat tihnit, sînt imun sau aproape imun.

Constat însă, cu mare părere de rău că nu aceste precepte mă împiedică să calc o anumită poruncă a decalogului. Sînt cauze mult mai afdnci și la ele se adaugă frica de-a poposi într-o încăpere văruiată în alb, ca să utilizez un irigator spînzurat ca o icoană la înălțimea unui om, într-un cui enorm.

Revolta stomacului nu izbutim s-o înăbușim. Și atunci am intrat în posesia unei unelte de pescuit, un nenorocit de voloc, cu care batem malurile Crișului. Întrezăresc și o poveste sentimentală dar mi-e teamă că și ea se va reduce ca și lista noastră de mâncare, la priviri și la visuri unilaterale. Cu un cuvînt, iubite, laicizarea mea progresează. Mi-am procurat un Renan de la directorul școlii, am sărit cu capul în jos în Dostoievski (tot aceeași sursă), gîndindu-mă de pe acum că lungă va fi penitența mea. Citad că Papini nu-mi place decît în omul său sfârșit, că mă întreb cum am suportat tăcerile în somptuoasa noastră vilă de pe deal. Regret numai bucătăria de-acolo, tufele de măceș și mîngea de volei. Cît de caraghios săltam moi în sutana cu gulerașe immaculate să izbim mîngoa. Ții mînte ochii, frumoșii ochi negri migdalați, scâldați în ape înșelătoare ai fratelui nostru Bonifaciu. L-am văzut ieri ocupat să fixeze un butuc sub o laviță, într-a doua curte de unde locuiesc. El priveam din cerdac, gîdilat de o floare roșie de mușcată. Deasupra lui își desfășoara coroana un tei minunat. Nu eram singurul care-i urmărea rîvna. Din ușa bucătăriei de vară, stăpîna casei îl răsplătea cu aceeași atenție. Dezbrăcat în cămașă, cu brațele goale, lucra absent și cred că nu se gîndea la nici unul din argumentele sfîntului nostru Thomasso d'Aquino. Suplu, voinic, se depărta literă cu literă de învățăturile risipite cu atîta dărnicie, la plecare, de spiritualul nostru.

Și cu care mă aflam în mrejele confindetelor lui Ivan Karamazov, înciudat pe acel serafic și incredibil Alioșa, înfuriat pe leahul Grușenkăi, în taină iubindu-l, diavolul știe de ce, pe Dmitri, blestematul. Iată un om, mi-am zis, care vine plictisit, dar vine și se așează în lungul nostru șir de elevi, descîmși, dar prevăzători ca să nu dispară, cu centurile după umăr, așteptînd clemența polonicului. Lingura lui strălucește și nici nu mai e aceea cazonă, cum e a mea și a celorlalți. Mi-i lene s-o spăl mereu și cînd nu se mai poate o frec cu nisip. S-a subțiat ca și evlavia. Curînd se va găuri și va deveni improprie la zeama cu varză. M-a contaminat Blai a cărui lingură e roz-vînată, iar seara, la lumina lămpii efectele cromatice sînt și mai seducătoare. O să încerc să-l ajung. Lingura lui Bonifaciu e inoxidabilă. Mămăligă nu servește. Mi-o dă mie, iar eu o mînc, fiindcă recunosc: mi-e foame. E vară, fac baie în Crișuri, am nouăsprezece ani, sînt plin de complexe, porniri și rezerve, fac marșuri și instrucție, transpir, trăind deci din plin și recolta volocului nostru rămîne precară.

Pe urmă a apărut mirosul. Adică, vreau să spun, acel miros special dobîndit de-un aliment (varză, în special, carne, în mai mică măsură, căci am menționat din ce sînt compuse aici sacrificatele) după ce a trecut o vreme de la înregistrarea ei în magazie. Mirosul greu, păbrunzător, asemănător cu mirosul — ca țările — a rachiului putoresc de bucate, îmbibat în haine, prezent în nări ca un coșmar al simțurilor. Am ajuns să-l aud și să-l văd. Am ajuns să-l gust, o perfect predată — ca la școlile de aplicație — lecție, intuitiv, adresîndu-se tuturor simțurilor. A căzut pe capul nostru deci și-n nările noastre acest miros, această insuportabilă putoare. O întrece numai duhoarea peștolui intrat în putrefacție. Mare lucru e uitarea, mi-am zis. Unde sînt fețele de masă ale toamnei trecute, albe ca zăpada, undeopoturile, untul, prăjitura cumpărată direct de la cofetarul din oraș, căruia i-a născut nevasta doi gemeni în ziua cînd a înaugurat și salonul nou al prosperiei sale întreprinderi, unde se poate

servi și masa și o băută bună? Da, frățioare, stau pe marginea adăpostului nostru, săpat în zig-zag, bălângănindu-mi picioarele în bocancii de pe care au căzut de mult țintele, fără veston, deci cu pielea bron-zată în plin soare, cămașa fiind sacrificată săptămîna trecută (păduchia), scriu pe lădița metalică a încărcătoarelor, meditănd la tine. Aș fi vrut mult să-l cunoști pe Dăneț, pe Silvaș, să-i știi pe unii cum o Chifor. Să îți arunci o privire spre dealul acesta ciudat, care e Mocrea, martor al unor note insuccese personale pe poligonul crescut în coasta lui, adînc intrat, ca un neoplasm între copacii versantului său domol. E un deal extenuat, astfel cade în plin șes, cu o ultimă zvîcnire înainte de-a expira. Șanțurile noastre de apărare tocmai pe această ultimă încercare de a mai respira sînt tăiate alandala în zig-zag. Pe aici se zbura într-o vreme cu planoare, peisajul, cînd întorci spatele cîmpiei e acceptabil pentru ochi. Dar noi așteptăm, ceea ce așteptăm, dinspre vest.

Se iscă, așa se exprimă Silvaș, se iscă în mine numeroase nedumeriri. Întrebări la urma urmei simple ca o adițiune a doi termeni. Ce ar mai fi urmat? A picat pe noi minunea verzei alterate. Să-l compătinesc pe bucătar, obligat să nu se miște de lingă cazan? Să mă întreb unde iau masa trei ofițeri, cine le-o pregătește, cît îi costă? Și cît i-ar costa ca, după ce comandă frumos, admirați de după perdele de domnișoarele de la poștă, să mai facă douăzeci de pași pînă la sufrageria noastră în aer liber, redusă la elementele de bază ale unei noțiuni. Cît regret orele de logică formală, acum, nu pentru frizura profesorului nostru Lupsa, cît pentru excelența lui voce de bas-bariton! De ce n-am fost eu înzestrat cu un asemenea dar?

Soluția trebuia găsită. Eram gata gata să cred în minuni. A trecut într-o zi căpitanul nostru pe-acolo. S-a înfuriat, a dat ordin ca să fie vărsat cazanul (conținutul) în Criș. A fost mutat întii căpitanul, apoi sufrageria noastră s-a deplasat la marginea satului, cu tot calabalicul. Lingă cimitir. De necrezut, dar așa este. Mirosul a urmat cazanul. Astfel am aflat că ne așteaptă două vagoane de varză muiată, putrezită, imposibil de scăzut, căci numai caii, echipamentul și oamenii sînt reformați.

(Urmau ștersături energice, după care scrisul, mult mai nervos, continua. Paginile de caiet purtau urme de grăsime. De armă, își spuse Brebenaru).

Tu îmi scrii din București. Potrivit convenției noastre. Îmi vine greu s-o respect, deși zilnic mă învîrt pe la poștă. Credeam într-o vreme că mie îmi sînt adresate zîmbetele oficiantei. Beneficiarul s-a dovedit a fi pînă la urmă Bonifaciu. Să fie exacte observațiile tale? Dar fie ele numai pe sfert și totuși. Dragul meu, nu mă decid prea ușor, fără a-mi construi zeci de obstacole, să-ți și expediez scrisorile. De scris le scriu. Expediția e imposibilă aproape, cel puțin în mîntea mea cea proastă — cum ar spune Creangă — rețeaua cenzurii nu cuprinde numai cele patru pavilioane ale școlii noastre. Stilul nostru epistolar poate distrează după masă pe ofițerul de serviciu. Rețeaua e mult mai întinsă. Pînza de păianjen se pare că n-a omis nici un colț al României noastre. Experiența mea stă gata să depună ca martor. Nici stilul criptic, enigmatic, nu mai prinde. În micile orașe sînt chemați să îndeplinească acest oficiu bătrînei. Imaginează-ți cum se parcurg paginile epistolelor de iubire, cu cîtă plăcere intervine creionul. N-ai voie. Mi s-a întîmplat să fiu chemat odată în fața unui astfel de sanhedrin, de ani buni trecut la pensie. Adăugasem rîndurilor scrise niște desene. Evident, greșisem. Între ele se lăfăia o spînzurătoare, de altfel prost executată, iar, coincidentă, moșulică al meu era — cel care convocase plenul, fost zugrav. Îi cunoscupe pe Caragiale, pe Coșbuc, pe domnul și doamna, frumoasa doamnă Ciura, pe Vlaicu, pe Ganea Nicodim cînd nu era bubos și nu cînta din fluier în dosul Teologiei,

zgrăvise biserici și firme, vopsise mașina prefecturii, izbutise portrete după fotografii, îngropase două neveste și o chinuia ca model pe a treia Voia să știe ce e cu desenele și, între ele, spinzurătoarea. Latura artistică nu-l interesa. Nu cumva se adresează această spinzurătoare unor stări de lucruri? Și ce am eu cu cei patru comercianți și doi brutari ai urbei? Sint cunoscuți ca oameni respectabili, doi dintre ei fiind chiar consilieri comunali, iar eu, în calitate de frate școlar, prezent la liturghie, îi pot observa negreșit cât de strict își respectă obligațiunile religioase. Am replicat că eu sint în cor, iar corul, din păcate, e cocoțat la balcon și chiar dacă aș fi mai înalt, în fața mea sint patru rînduri tulburătoare de soprane. Au tras concluzia că sint tenor, îmi spuneam. Afirm acolo, mi-au comunicat ei, că s-au îmbogățit. Am replicat că, în acest caz, s-ar impune suprimarea vacanței. Dacă n-aș fi avut vacanță, dacă granițele ar fi fost deschise, m-aș fi plimbat prin Viena, nu băteam caldarîmul tocit al orașelului. Nici nu aș fi bănuit, în atari împrejurări, că fasolea poate fi silită să crească (zadarnic) cu drojdie de bere, n-aș fi meditat niște corințeți în casa angrosistului și detailistului Duca, nici n-aș fi împrumutat o carte a abatelui Bongaud, fiicei brutarului din centru. Am presimțit oare eu că mirosurile de-acolo vor fi depășite în țarie și persistență aici? Nicidecum. Nu există presimțiri. Refuz să admit. Temeri, da. Le-am mărturisit că intențiile mele nu merg atît de departe încît să răstorn ceva. Se mărginesc să-l distreze pe adresant și să-mi omor într-un fel timpul. Voiam să și bravez. Cenzori mai acătării m-ar fi intimidat și m-aș fi pierdut. (Ce-ți scriu eu și cine știe ce ne așteaptă mine. Spiritele-s agitate. Pînă și Silvas, a jucat crispat și a ratat un careu, ceea ce l-a infuriat. Eu încerc să-mi aduc aminte versuri. Auditoriul meu se compune din Blai și frații gemeni).

Incidental a fost închis. Scrisoarea a fost distrusă. Acasă, am recitit pagini dintr-o carte la modă. Ionel Teodoreanu. Tudor Ceaur Alcaz. Tu ești mai liber ca mine, student, circuli, n-ai prejudecăți. În chinuitoarele mele ceasuri de întrebări, te-am invidiat.

E și acesta un seismograf. La urma urmei seismografe de acest gen, înregistrînd cutremure, se mai găsesc. Trebuie numai să le cauți. Țiu minte că am trecut și eu prin Capitală. Din relatările colegilor noștri, care se opresc între două trenuri și dau o raită pe Griviței, orașul e periculos, abundă în șmecheri, în borfași, inspirîndu-mi o atitudine din cele mai stranii. Niciodată n-am ținut la valiza mea ca pe peronul gării de Nord și niciodată n-am crezut că un carton presat poate să-ți învinețească pulpa. Atît îl țincam de strîns. După tine acesta e aspectul mizer, dezolant al orașului. Tot el are darul de-a diminua atmosfera generată de război. Dacă n-ar fi gradele inferioare, soldații căscînd gura la persoanele strident fandate. Așa scrii tu. Nu fac decît să repet. În centru povestea e alta. Sărmanii noștri consilieri comunali, cît sint de departe! I-ar roade invidia dacă ar ști cum se face asta „la Paris“. Și încă cum se face. Nu-ți mai vine să te întrebî ce va fi peste douăzeci de ani, cum se vor sfîrși toate, care-i menirea generației noastre. Nu-mi place să vorbesc despre ea. Întîi ar fi nevoie de-o măsură. Pînă una alta, generația e îngrămădită în cazărmi, e mînată în tranșee, populează spitalele de campanie și cele Z.I., cu trei cifre în coadă ca liniile ferate în mersul trenurilor, generația își arde cămășile, face coadă la zeama înmiresmată și așteaptă. Ne place să o considerăm o generație de sacrificiu. Pînă unde e adevăr în asta se va vedea. Bucureștii zici că petrece. Localuri de lux, abil camuflerate, căci dispozițiile în vigoare privitoare la decență și asceză n-au fost abrogate. Afacerile sint afaceri și levantinii nu se dezmint. N-aș vrea să cred în spiritul tău practic. Aș fi dezolat. Înregistrează însă acel descrescendo dificil de ascuns din relatările tale. Specula

și răspîndirea ei e seismograful lipsurilor. Nu poți evita o realitate, oricît ai îndulci-o. În fond Capitala nu-i un oraș, e o sumă de orașele, crede-mă. Vitanul nu aduce cu Giuleștii, Puncul Dorobanți cu Colentina. Se dau, îmi scrii, concerte, se-nghesuie lumea la reviste în grădini de vară, patronajul a rămas patronaj, apar ziare și comunicate doldora de încurajări. În acest caz e clar. E multă nevoie de încurajări. Pînă și Napoleon le-a folosit. Cunoști împrejurările. Toate acestea vorbesc de capitolul distrației, să fie pentru a uita înainte de vreme sau pentru a alunga gânduri mai greu de mistuit? Citeam în Anatole France, nu mai țin bine minte, că nu există decît oștiri glorioase pe lume. Nu stă în picioare, decît ca glumă, reușită. Sînt amici cărora nu mi-ar veni la îndemînă să le-o spun, dacă i-aș mai avea în spate la instrucție. Nu-i mai am de două săptămîni și mă macină curiozitatea, mă roade, să știu cum s-au depănat patrusprezece zile în București. Poate nu voi afla niciodată. Mi-i teamă că va suferi sau a și suferit mult capitala noastră. Nu le-ar strica acestor amici, nemților în speță, un discurs despre gloria militară cu acompaniament din Verdi. Atîta mă pricep. N-am mai ascultat muzică de atîta vreme. Chinuiesc o vioară orfană de aici, în timp ce Blai se scoabește în nas. Are predilecție pentru nara stîngă. Nu cedează. Rabbă și stă lîngă mine. E îndrăgostit, foarte îndrăgostit. Fără leac, în sensul că nu văd cum i-ar răspunde domnișoara Răzmeriță. E cea mai frumoasă fată din sat. O confirm și eu. Mărturisesc că am văzut-o și la baie. M-am silit că o contemplan ca pe o icoană, să existe și ceva pios, prin urmare, în toată această afacere. E tragic să nu ai nici o șansă. Totul e altfel la ea decît ar fi la o persoană care să-i acorde măcar o șansă colegului meu. Norocul stă în aceea că în general Blai are un aer trist, dezolat. Povara nu se exprimă cu evidență, fiind astfel numai noi doi stăpîni pe acest teribil secret. Lia-Amalia Răzmeriță e înaltă, bine făcută, conștientă de acest lucru (ceea ce e — îți dai seama — ca o sentință dinainte hotărîită). Mai adaugă prezența locotenentului Păunescu, obiectul tacitei admirații și model de imitat al colegilor săi. Dacă preciez că erau amîndoi tolăniți pe nisip, cufundați într-o conversație animată, soarta scrisorilor pe care mă toacă la cap Blai să le compun, va fi amară. Inechitabilă lumea asta, frățioare, și sînt ca și inexistente semnele că va deveni vreodată echitabilă. Blai iubește adînc, statornic, din leneș oum era, acum cel puțin abia abia se mișcă. Păunescu înaintează pe-un front larg, învăluitor, după ce-a circulat printr-o anumită secție a spitalului Z.I. din Timișoara. Și totuși...

Spuți că faci și tu coadă. Asta-mi aduce aminte de-un lung șir de scene — lectură bineînțeles — iar de coadă e greu să scapi. Vezi descrierea anatomică exactă a coloanei vertebrale. A început de mult, știu asta. Iar ne întorcem, ca-n Infernul lui Dante, pe aceeași stîncă. Prin prisma stomacului. Trebuie să mîncăm ceva, fie și varza parfumată din cazanele bucătăriilor noastre de campanie.

Am aflat cu întîrziere că profesorul Dincă a pierit. Țin minte ultima lui lecție, înainte de-a fi înhățat de moara care ne-a macinat. Ce coincidență să predea istoria și să fie specializat în Revoluția Franceză. Cu diapozitive, proiecții, extemporale și severitate exagerată. Și el ne-a ținut un logos despre cozile din Paris, citînd din „Zeilor li-i sete“. Paralel, banchetele fastuoase, Danton etc. Există două sensuri, m-am gândit eu. Sărăcia tot cu ușile deschise stă. Dar sînt case în care se mîncă bine de tot iar sensul e invers: sînt trase pînă și obloanele. E ca și cum ultimii s-ar apăra, ar ține cu dinții la ceea ce au, presimțind tulbură că primii jinduiesc. Nu e și o recunoaștere a legitimității unei apropieri? Curioase gânduri îmi vin, nu? Intre altele mă amuză eliminarea din limbajul zilnic a unor expresii. Bunăoară pe gratis puteai fi taxat bol-

șevic, comunist. Nu le-am mai auzit. Nu mai sîntem nici unul dintre noi așa ceva, deși au avut loc scene suficient de tari. De pildă cînd mirosurile s-au complicat, contaminînd pînă și nevinovata mămăligă rece. Protestele au fost energice și demne de admirat. Păi, bine, pînă și mămăliga? N-aș vrea să afirm ceea ce nu știu exact, dar se spune că mălăiul nu provine din depozitele noastre. Sînt și pe aici consilieri comunali și se-nchid și pe aici uși și sînt coborîte obloane. Aș vrea cu mai mult zgomot. Deocamdată se face asta pe tăcute. Iată, între altele, cum se exprimă metamorfozele, deși eu, contrar opiniei tale, nu cred în ele. Fiindcă eu cred în uitare. Așa s-a întîmplat în 1918. Dăneț susține că nu pot coincide situațiile. Cu el nu pot discuta. Are o mai mare rază de observație decît mine.

Trăncănim ceasuri întregi. Recunosc că sînt parcă aspirat de profesoraș. E cineva. El susține că al doilea război mondial deosebindu-se de primul și consecințele vor fi altele. Mi-a descris apoi amănunțit etapele de care ți-am amintit, aproape aceleași, dar privity prin altă prismă. Războiul nu e numai între armate, e și între idei. Sînt vagi și mai mult ca sigur eronate opiniile despre comunism, spune el. Lumea în general e naivă și credulă. Cu fascismul sîntem deocamdată în cîr și, afirma el, nici frații școlari nu l-ar fi admis deși inchiiziția catolicismul a patronat-o. Ideile noastre sînt cam dezorganizate, fiindcă ne sînt încă închise bibliotecile, adică sursele. Indexurile, lista cărților interzise e nesfîrșită, amice, susține Dăneț. Și atunci închide palma ca și cum ar fi prins o idee, un fir. Să utilizăm logica elementară. (Mai curînd logica lui, săl-tînd de la o ideea la alta, dispartate, de gîndești că-i o capră neagră topăind pe colțuri de stîncă). Naivă și credulă. Răzvrătirile, revoluțiile sînt întii judecate ca violențe, ieșirea din făgașele obișnuite, obligînd la schimbări. Pe acest aspect au marșat cei care pînă și azi defonmează revoluția franceză. Iată de ce îl respect pe Dincă. Vedem numai ruguri și umbra ghilotinei însîngerate, sanchiuloși, demență, furie și tribunalul și vocea lui Fouquier-Thinville. Nu e mai cuminte să stai în găoace, să faci coadă, să lași lumea cum a fost? E vorba de tiparele ei. Hitler face o promenadă prin Cehia, înhață Austria, îi trage o raită prin Polonia, Franța și, chipurile, are nevoie de niște sateliți. Apoi se-nfîge în colos. Și iată ce-a ieșit. Ergo: nu coincid situațiile. Primul război cu cel de al doilea. N-o să fie copiate la ștanță mici consecințele. Fie și numai pentru că ideile comunismului nu vor mai fi vagi, ci oit se poate de clare.

În ce lume ne-am mișcat noi? Aici am tăcut fiindcă mai simt încă smîrnă și tîmție. Dăneț se bate tot cu ideile lui. Cam măruntă lume. Visînd bursă, post la stat, o căsuță cu viță de vie și pensie. Mai există și o altă lume? Nu ne-a interesat. Sau am închis ochii, am tras obloanele și gata. Să vină leafa, cum o fi ea, dar să vină. Să mai întrebăm și pe alții. Pe Holerga, cel cu flautul și cornul englez, orchestratorul companiei. El o vede în fiecare seară pe domnișoara Lia. Nu ca invitat. Invitații sînt căpitanul Vasco de la a treia, Păunescu, Dărăscu și care ofițer dorește să piardă o seară la învățătoarele din sat. Sînt singure cuc. Dascălii predau tactica infanteriei pe viu ceva mai departe. Întoarceri inopinate sînt excluse. Și atunci se cîntă. De dor, de inimă albastră sau de speranțe ce se nasc. Holerga e flautistul. Punctează catifelat refrene sentimentale. Slagăre din fericire se nasc și-n epocile de criză artistică createoare. Cine-a zis că muzele tac atunci oînd zăngăne armele? Minciună. Dimineața, la amiază și seara comuna răsună. Se fac auzite, în cadență reglementară, marșuri originale. În vorbesc de patrie, de vitejie, de ostășie. Ci de ochi albaștri, de bărbați cruzi, amoruri, inimi zdrobite sau mai puțin zdrobite. De unde rîni, de unde obuze, telegrame cu chenar și căzuți în războaie! Le vom presăra flori mai tîrziu. Tîmp, slavă domnului. Pînă atunci să ne delectăm cu „bonsoir, chérie”, să nu cumva să uite locul

— același — pînă mîine seară, pînă atunci nu strică o „țigărușe, țigărușe fum albastru și cenușe“ (!) — așa vine, n-am ce-i face, pînă atunci un repertoriu mai comestibil. Blai suportă cersurile noastre, Lia se descurcă în texte ceva mai limpezi, pe-nțeleșul fiecăruia.

Nu cred în evlavia ta, Magus, mi-a spus Dăneț. Accept procedeul lui Bonifaciu. Tu ești ori șiret ori minat de o adolescență întîrziată. La minăstire însă nu te vei duce, sînt convins.

În ce lume am trăit? Nu-i completă întrebarea? Am cunoscut lumea în care am trăit, adică lumea, nu cencul în care ne-am înțepenit ca-ntr-un joc de copii?

Și iarăși face un salt căprița neastîmpărată. De ce crezi că avem sentimentul unei regăsiri, de ce pare atît de firească repulsia față de nemți? Va mai fi de discutat, crezi sau nu, despre cei care au colaborat cu ei la modul la care au fost topite — sau tocite — ascuțișurile urii în 1918? Dăneț aproape țipă, fie și numai pentru că eu sînt de formație franceză, romanică dacă vrei. Adulatori se găsesc. Chiar prozeliti. Din teamă sau din interes. Au servit lui Hitler. Au folosit și ei. Să nu pomenim aici de tîrfe. Aș vrea să trăiesc, Magus. Vom avea multe de văzut. Poate vom fi tăbăciți, dar merită.

14

— Sînt actele elevului-sergent de colo.

— Știu, ale lui Magus. Cînd l-au adus?

— După Mateescu. Încă respiră. Poate să fie o simplă contuzie, un șoc.

— Te-ai trezit?

— Am mijloace tari. Primează amoniacul. În fond așa sînt construit. Mă amețesc repede, mă trezesc repede. Și-apoi mi-i ușor. Pe Mateescu trebuia să-l examinez mai atent. În 24 de ore s-a stins.

— Va trebui să-l anunț pe colonel. Mă întorc numaidecît.

Niculescu îl apucă de braț.

— Trimitem mai bine un soldat. Nu vreau să rămîn singur. Am citit într-un roman cum un scriitor după ce a lucrat o viață la o carte, manuscrisul prețios, unic i-a dispărut în timp ce dormea într-un compartiment de tren. Ori a uitat-o cu grija mai mare de-a nu-i dispărea geamantanul. Parcă mă aflu în aceeași situație. O să iau încă o fiolă de cafeină. Nu vrei?

— Dă-mi. Și trimite un om la comandant.



Ar fi momentul să exult, gîndise Brebenaru. Am cîștigat o bătălie și, după presimțirile mele, prețul ei oștește raportat la elevi. Au învățat cît în cinci ani de instrucție la cataramă.

Fusese acel sfert de ceas. Și pleoapa stîngă, care încă o simțea inflamată. Scrisoarea netrimisă și oîte altele formulate în gînd nescrise, netrimise. Ar fi dat mult să afle cum îl judecau elevii pe el. Era sigur că s-au oprit și asupra lui și disecarea n-a fost lipsită de cruzime, cruzimea tranșantă a vârstei, cruzimea faptului brut, judecata pătimașă, avîntată, cu argumente de foc. Scrisoarea lui Magus se întropea, iar el, cît a avut de cenzurat corespondența elevilor a aplicat sigiliul fără să citească atent. Din obișnuință se oprea la cifre. Să nu fie comunicate date militare, ca tot el să rîdă. Ce date militare poate comunica un elev, fie el și sergent sau chiar Motoc, adjutantul. Nu scapi ușor de

melodramă, comentă el amintindu-și de București și pasajul indecis dintre el și Viorica, soția lui. Și, revenit, în școală, descifrând în atitudinea colonelului Tătaru un început de rezistență, un ce incomod, stinjenitor, pînă în momentul cînd Mateescu i-a comunicat că doamna Emma s-a sinucis. Dintre toate morțile a ales una curat nemțească: s-a spînzurat, în pădure, lângă Moneasa.

Nu fără a-și lua rămas bun de la el. Alt mod decît în scris nu poate fi imaginat. Un scris aplescat mult pe dreapta, un scris moale, alintat. Brebenaru nu credea că în momentele cînd ea sta aplecată peste foaia albă cu tocul în mîină, muind din cînd în cînd penița fină de oțel, penița din vremuri bune, Emma s-a gîndit la sinucidere, că a obsedat-o acest gînd. O vede, masivă, umplînd scaunul din fața biroului domnului Mayer, scriindu-i. Posibil, în aceste pauze, reveniri la scene petrecute între ei, căci epistola e o chemare. Nu e vorba într-însa de plecare. N-au pierit speranțele. Moartea n-a fluturat în penumbra camerei vegheate de portretul domnului Mayer. Rîndurile vorbesc în alt limbaj decît al frînghieii îmblinzite cu săpun. Tînd să ademenească și, reluînd lectura ei, Brebenaru se convinge că nu se suprapune imaginea sumbră a unei crăci din frumoasa pădure a Monesei, iar doamna Emma nu vrea să-și scoată limba la el, cel puțin atunci cînd îl încredințează încă o dată că nu-și ia rămas bun pentru totdeauna, ea păstrînd încă în sufletul ei asigurarea că pasiunea lui n-a fost trecătoare. Singurul bărbat adevărat din viața ei: deci nu scurta ei viață, fiindcă e asigurat imediat că nu-l va uita, oriunde va pleca. Nimic disperat, nici o cută amară, doar nemulțumirea vie încă a îndelungatei sale absențe. Vin, apoi, ca aducîndu-și aminte — printr-un neașteptat recul, rînduri în germană. Lejere, sentimentale, copiind grațiile stîngace ale femeii, oroite în canoane darnice, vrîndu-se în plină aventură, banca imens de ridicol împinsă sub fereastră, grațiile ce se voiau feline, șoaptele, tandrețea gesturilor nerușinate, puse-n seama neștiinței, a primelor descoperiri.

Brebenaru închise ochii. Ezita, lupta să alunge imaginea femeii frumoase pendulînd, într-o ultimă, definitivă grimasă, de-o cracă desperă-cheată. Refuza să creadă în curgerea logică a faptelor, petrecute real, din moment ce doamna Emma a și fost înmormîntată, casa zăvorîtă. Învăluite în aceeași enigmă ca și rîndurile rămase nescrise din scrisoarea lui Magus. Lipsea un ochi al lanțului.



În schimb un prim rezultat a avut și scrisoarea expedită din Moneasa pe adresa școlii militare. Fiind nelipită, fără îndoială că a fost parcursă avid de către ofițerul de serviciu.

— Depinde cît ne bucură succesul de azi.

Peste puțină să nu auzi. Colonelul remarcase, senin :

— Singurul stăpîn pe sine, Brebenaru.

Stăpîn, dar după un sfert de oră și cu ce preț ! Iarăși pleoapa stîngă. Nu, n-ai să mă calci în picioare.

— Nu-mi ieșea din cap, izbuchise Tătaru, gîndul că am uitat ceva. Mereu mi s-a întîmplat să uit câte ceva. Tunam și fulgeram. N-am team cum se sparg fuzantele pe Mocreă. Ceva mă strîngea de gît. Nici să țip nu reușeam.

— Nu v-am fi auzit.

— Știu carte băieții, jubila Tătaru. Unde-i locotenentul Pușcașu ? Artileristul. Ce curios, nume de Pușcașu, Dorobanțu, întîlnim. N-am auzit să-l cheme pe careva Artileristu. Tot Pușcașu-l strigă. Invitați-l, dragii mei, dau o sticlă de coniac, din cel al contelui de colo. Mare zi a fost asta, țineți minte ce vă spun.

Dus de avînt nu se mai controlă :

— Cocoșata mea a dat, sută-n sută, cîteva acatiste la preacurata și nevinovata. Aud? Ghiță! Dă, bidonul. Nu pricep, Dărăscule, ce ai tu cu Brebenaru? Il tot înțepi. Ehe, fiți ca frații, mă. Înțelege că el a fost cu ideea falselor flancuri. Numai mitraliera să vorbească.

Tătaru continua să se descarce, așezat la rădăcina pomului, bătînd cu pîntenii în pămînt. La cîțiva metri începeau adăposturile. Ofițerii se-ndemnau unii pe alții la băut. Un soldat alergase după artilerist.

Un bărbat scund, prăfuit, cu un deget bandajat, din belsug dat cu tinctură de iod. Figura preocupată, ochi înroșiți. Venise și fără invitație.

— Domnule locotenent, mersi pentru scaldătoare.

— Ați văzut?

— Mi-au spus băieții. Spui că făceau baie. Ce poate să însemne asta?

— Nimic deosebit, remarcă Pușcașu. Vorbea calm, cu pauze, așezînd cuvintele unul după altul ca pietrele pe o tablă la remi. Distanța e mare și, cred eu, din informațiile lor, școala nu avea în dotație tunuri de 105. Brandurile nu bat pînă acolo.

— Ești activ, domnule locotenent?

— Rezervist. Predau matematicile. Am predat, mai exact. La Cluj. Deacu...

Se destupase sticla.

— De-ar suna și cartușele așa, glumi colonelul. Cu Mateescu ce-i, nu-l văd?

— Are ceva la umăr. Nimic grav, îl asigurară mai multe voci. Ne va spune Niculescu.



Brebenaru gustase din coniac, o băutură fină, învăluitoare, amintînd de cearșafuri curate, de bătaia unui ornic, de-un interior liniștitor, ca un medicament. Era timpul să se încheie socotelile între el și Dărăscu. De ce înversunarea aceea, consecventă, ațițătoare, mereu prezentă, ca o idee fixă? Să plece dintr-un punct pe care omul acesta să-l cheme patriotism silă sinceră, nedisimulată, împotriva renegaților, a ceea ce Magus numea colaborare, printr-un eufemism? Adjectivele nu lipsesc și pot fi administrate. Imaginea unui București mai vechi să se fi șters din memorie? Dărăscu n-are memorie? Bine. În schimb el, Brebenaru are. Numai că lui i-i silă, peste măsură de silă și -ar renunța bucuros pînă și la explicații, în schimbul tăcerii. Pornit pe lungul și chinuitorul drum al reexaminării și cîntării accesele de inexplicabil, subit înviat patriotism îl abăteau. Fie și numai comparînd lipsa lui de solitudine față de sine însuși, obscurul presentiment al amăgirilor ce se vor lăsa descoperite în procesul dureros al revizuirii propriului său proces, cu dezinvoltura cu care alții pot arunca peste bord lecturile din corabia lor, mînați de unicul țel, acela al plutirii cu orice preț. Să fie singurul, ar fi ciudat atunci, împins de nobilul mobil? Ceilalți nu? Și-atunci Mateescu?

Brebenaru se revoltă. Iar încep jocurile, iar se amestecă pachetul de cărți. Versatil. E un cuvînt inmuiat, aproape de ceea ce s-ar numi înțelegere. Versatil. Face omul ce poate, trebuie să te orientezi, nimic nu-i veșnic pe pămînt, ca-n romantele cîntate de orchestra înjghebată de Vascu. De adevăr e aproape Tufescu. Înțepăturile au avut și ele un început, ușor de depistat pe cadranul care a răsucit evenimentele. El, Brebenaru, n-a bănuit jocul. N-a știut să se aranjeze. Jocul de umbre și penumbre l-a jucat numai în imaginație, l-a născocit înșirînd nimicuri unei femei, fosta lui soție, care-și aștepta amantul. Bine, calculă, el, să presupunem că ne ducem la Dărăscu și spunem apăsător că nu se mai simte de nimic legat. Promisiunea de-atunci cade, tăiată ca o cracă de mîna lui, a

lui Dărăscu. Versiunea dată eseului *de atunci* se traduce în refuzul ofițerului de-a pleca.

— Am simulat și m-au crezut.

E o versiune, tardivă însă. A fost pusă pe roți să circule abia în această vară. Mie însă, lui Brebenaru, prezent acolo și mai ales *atunci*, i s-a servit o altă versiune. Una brutală, crescută din dezamăgire, din planuri fărâmate, exprimând o prăbușire jăuntrică. Fiindcă numai el, Brebenaru știe de ce a fost respins, de ce nu i-a apărut fișa în verigile ce au urmat, de ce nu a auzit ca și Dărăscu acel țipăt neomenesc: *Benicia*?

— Varicocel stîng. Inapt.

Nesfârșit ridicol, cu orice preț de ascuns pentru un ofițer, celorlalți. Amară și dură trezire, nu departe de tuberculoza renală sau a vezicii cu repetatele ieșiri la lavabou prin care a trecut Brebenaru. Iată versiunea, muta rugămintele de-a nu fi divulgată și, firesc, colegial, urmată de promisiunea fermă a discreției absolute. Periculos joc al penumbrei în acest duel. Mut, este rugat și acum să își respecte cuvîntul dat. Versatil e un termen moale, infinit departe de prăpastiile care se cascadează. Dacă n-ar fi existat vinele încălecate, deformate, dacă locotenentul s-ar fi angajat pe drumul propus, dorit, oit de dorit încă, ajungînd ca și el într-un tren pe șinele tăiate în ambele sensuri? Invățase disperat germana, jubilase și-l revedea, iradiînd de tinerete, pe bulevard, strîngîndu-l de braț. Va fi propus și el, rudele lui au un cuvînt de spus și s-au folosit de prilej. Din pricina unui testicul a urmat căderea, formula rece, constatînd o infirmitate ce nu se divulgă nimănui, căci descalifică.

15

Medicul nu l-a mai găsit pe Brebenaru. În locul lui, sub paharul golit, un bilet îl anunța că se vor revedea abia a doua zi, spre seară. Colonelul Tătaru dormea, îl anunțase soldatul.

— Mă, Trică, nasul ăsta e al tău sau l-ai împrumutat de undeva? E nas de om serios. Profesorul meu de muzică, Ilinca, avea asemenea nas. Gîndeai că cu el aude nu cu urechile lui mici, aduse. Dar de ce-ți spun eu ție astea?

Soldatul rise, dezvelind o dantură de lup tînăr.

— Ești însurat, ostaș?

— Da! 's trăiți. Am și un copil.

— Al tău?

— Se mai întrebă? E-n tîrla mea. Dacă mama nu zice nimic la ce să mă-ntreb?

— Ca lumina zilei. Bine, Trică. Vezi prin barăcile astea dacă nu dai de niște scînduri. Poate, cum ziceți voi, închipuim un sicriu. Morții n-ar avea nevoie de pardesiul ăsta de brad. Noi, ăștia, rămași vii, ne simțim prost gîndindu-ne că nu se cade să-i băgăm în pămînt la înțimplare. Ca și cum ne-am îngriji de noi înșine. Nu-i frumoasă moartea, Trică. Cîntă ei, soldații, că nu le pasă, că o jinduiesc ohiar.

— Parcă știu ei ce cîntă. Au ordin, cîntă, n-au ordin, tac.

Medicul îi turnă un pahar de spirt îndoit cu apă și i-l întinse. Soldatul bău, după ce se șterse înțîi pe buze și se retrase în colț. Făcea impresia că bea pe furie.

Spre seară, fu anunțat că întreg batalionul își schimbă poziția, urcînd spre Gurahonț. Ocolind așezările de pe Crișuri, inamicul s-a îndreptat spre Sebiș. Se spune — vești aduse de țărani rătăciți cu căruțele — că elevii celorlalte școli sînt înconjurați și au căzut mult mai mulți decît aici, la Mocrea. Se pregătiră în tăcere și, cînd totul fu gata, medicul porni cel dintîi, fără să arunce nici o privire în urmă. Îl stăpînea încă sentimentul

de nemulțumire, regreta că a băut îndemnat de slăbiciune, de emoții (poate de frică), prea mult. Nimeni nu i-a reproșat și tocmai acest lucru îl deruta, socotind că merita reproșuri. Trecută sub tăcere însemna că vina lui e mult mai gravă decât o considera el și gravitatea acesteia îi îndemna pe oameni să adopte față de el această atitudine, rezervată. Dar nici cuvintele n-ar fi avut rost, iar compătimirea ar fi tălmăcit-o drept recunoaștere a greșelii. Se controlă în buzunarul de la piept. Brebenaru uitase pe masă o scrisoare, iar medicul voia să i-o înapoieze. Era scrisoarea lui Magus.

În timpul ceremoniei, colonelul îlăcrimase, amintire de Rovine și Mărășești, aruncă primul bulgării de pământ în gropile săpate proaspăt, întinzându-l în fața crucilor de lemn gălbui. Pământul era uscat până în adânc. Bulgării sfărâmițoși. Băieții neteziră multă vreme moviștele brune. De morții ceilalți, căzuți dincolo de canalul morilor, nu s-a îngrijit nimeni. Pe Crișul Alb la vale se duceau cadavre. Mult mai târziu, după ce vuietul bătăliei s-a depărtat, țăraniii întorși la casele lor au adunat morții și i-au îngropat. Mantalele erau încă bune și cițiva s-au ales și cu bocanci nemțești, grei, tîntuși. Era păcat să putrezească în pământ. Duhoarea n-o putură însă alunga timp îndelungat de pe cîmpul răvășit de proiectile. Prima ploaie spală și această urmă, ca pe-o amintire neplăcută.

Medicului îi răsunau încă în memorie melodia și cuvintele marșului trist și încerca zadarnic să reprime adîncă durere ce-i paraliza gîndurile. Nici nu sînt cuvinte deosebite și sînt departe de poezia în înțelesul ei strict. Te purtau însă, în simplitatea lor, prin peisaje cunoscute, apropiate și poate pentru că acolo sub crucile albe se încheia misterul chinuitor, obsedant, mai simplu decât ni-l închipuim noi, al morții, orice cuvînt se încărcă, greu, căzînd cu vuiet înăbușit, ca un bulgăre zgrunțuros de pământ.

16

Nimic mai dezolant ca un sat pustiu. Oamenii, copiii au fugit, vitele au fost luate cu ei ori alungate în păduri. Porțile sînt vraște, ferestrele bătute în cuie, cumpenele fîntînilor au încremenit, pământul dimprejur s-a zbicit, pietrele arată ruginite, apa șesurilor fiind sălcie. Plutonul primise ordin să se oprească. Elevii, primind repaus, s-au împrăștiat. A început controlul minuțios al satului, casă cu casă, însoțit de ceea ce se poate numi procurare de provizii. Au fost cercetate podurile, hambarele, pivnițele, răsturnate căpițele de paie ce arătau mai proaspete, s-au urcat în podurile grajdurilor, în șuri, au răscolit fînul, au desfăcut iesle. Un succes s-a înregistrat la oficiul poștal, unde a fost uitat în grabă un stoc însemnat de țigări și tutun.

În mijlocul satului, așezați pe niște bușteni descojiți elevii primei grupe mînceau, fumau, beau, fîlcărînd.

— Măi, Halic. Ai putea mîncea mai frumos. Infuleci cu atîta convingere de parcă m-ai mîncea pe mine.

— Bun sat, băieți. Nu-i casă să n-aiă cămară cît o odaie. Poți atîrna doi porci tăiați în cîrlige. Curți pietruite, grajduri de zid.

— Tu, Dițicus, cum de nu ți-ai spart ochelarii?

— I-am spart eu, roști acesta, strivînd mucul de țigară cu talpa bocancului, cînd i-am cumpărat. M-am obișnuit greu, apoi m-am deprins. Pot să și dorm cu ei. Nu-i simt.

Mînceau țărănește, cu briceagul, tăind pîinea, bucăți de slănină, albă ca săpunul, cu gesturi măsurate. Crai, fostul teolog, își legase briceagul cu un dăntșor de curcaua pantalonilor. Ca să îmbuce trebuia să se aplece. Aveai impresia că bate mătăni.

— Dezleagă-l dracului, îi strigă Baban. Dai din cap, cum dau caii.
— Uşurel, sufletelele. Cinci bricege am pierdut, vorba cîntecului. Găut cu o drăcărie mai lungă. Asta-i lanţ de ceas.

Holerga se şi ametise. Era o stare în care cădea repede, în schimb izbutea să se menţină astfel pînă dimineţa. Trecea periodic în accese, cînd vorbea, ţipa, subit se calma şi zîmbind, ca cerîndu-şi iertare, bea mai departe.

— O sută de ani, ca ziua de ieri.

— Zice Ecleziasitul, îngînă Crai.

Toţi izbucniră în rîs.

— Atîta ştiu, atîta spun. Lasă Ecleziasitul, făcu teologul, măcar e o mare poezie acolo. Cînd învăţam la teologie, ca să-mi treacă vremea mă ocupam de Vechiul Testament. Cel nou nu mă prea atrage. Aştept să se învechească precum vinul. În schimb cel Vechi, ce desfătare. Fiicele lui Lot romane în miniatură. Încesturi, adultere, curvăsării şi peste toate Cîntarea Cîntărilor, corturile în care intră bărbaţii seara să le lase grele pe femei.

— I-adevărat că vă duceau la vedere ca pe taurii de rasă?

— Nu, nu chiar aşa, rise Crai. E vorba de cei din ultimii ani, pregătiţi de hirotonisire. Există se pare o înţelegere cu măicuţele şcolii de fete. E vorba de fetele cu oarecare stare, gata să devină preotese. Se aranjau, evident, astfel de întîlniri.

— Caraghioase trebuie să fi fost.

— Băieţaş, protestă Crai. Există o sfîntă teorie, cărcia eu nu mă închin, dar admir raţiunea. Parohie bună, o zestre, o fată de familie, e o platformă solidă în viaţă. Intri în neamuri şi e clar că le cauţi între cele cu vază în sat. Pînă la urmă aşa aş fi procedat şi eu cel de fată. Aş fi selecţionat înşă o fată faină, să duduie pămîntul cînd umbă.

— Nu trebuie să mengi mai departe. Sub bucătăreasa noastră s-a rupt capacul de la pivniţă. A pîrîit şi dus a fost. Aţi fi format o pereche...

— Şi mai cerea trei bucăţi.

— De ce-i zici capac?

— Zi-i chepeng, ca-n „Doxuri“.

— Mă credeţi, nu mă credeţi, eu am învăţat geografie după „aventurile echipajului Dox“.

— H. Waren şi Lia Hirsu. Pentru patru cărţi cu Pongo m-am ales cu trei cucuie. Mi le-a administrat profesorul nostru de istorie.

— Bre, dar unele au fost duse regimentele?

— Cred, presupuse Dăneţ, că şi ele vin încoace. O să încalce creasta de colo.

— Totuşi, mare zăpăceală.

— Noi nu mai avem ofiţer.

— N-ai nevoie.

— Păcat de Mateescu. Era om fin.

— Mai bine crăpa scriba aia de fiifizon.

— Înţeleg s-o fi spus altul, Bonifax, fiule. Lasă, că-l aşteaptă domnişoara de N. Iac-asa i-au crescut ţitele tot aşteptîndu-l.

— Îl mănîncă la prima ocazie.

Dăneţ îşi aranjă sacul de merinde, plin cu ţigări „Dorobanţi“. Scotoci între ele şi scoase un pachet lung.

— 100 bucăţi. Ţigări „Mărăşeşti“. Stau dosite din 1940.

— Ia, dă. Io-te, bre, au foiţă galbuie.

Deodată, Crai îi întrebă:

— O fi avut cineva grijă de actele băieţilor?

N-ar fi vrut să se întorcă, să reia firul celor întîmplute. Nu se obişnuiseră cu absenţa îndelungată, definitivă. Blai, Gemenul, Magus, Silvaş, erau nume gata-gata să le rostească, să-i îmbie cu câte-o ţigară, să

bea împreună, să joace cărți, să glumească pe seama lor. În același timp, fiecare dintre ei simțea că durerea ascuțită, durerea adevărată, se consumase, a ars în vuietul luptei, ferindu-se acum să rostească ceva grav, nelocul său, spus din virful limbii. Părere de rău, dar nu durere și în nici un caz egală. Era apoi de față celălalt gemen și reticențele creșteau. Mai bine să nu își amintească. Se aflau prea apropiați în timp de evenimentele petrecute, prea erau proaspete impresiile. Emoțiile n-au durată, iar conștiința deplină că se află în altă lume decât aceea a cazarmii încă nu domina. Încă nu se dezmeticiseră. Scâldați în lumina blândă a soarelui de toamnă căutau, fără să-și dea seama, cel puțin prin preocupările de moment, să se îndepărteze de tot ce s-a petrecut, știind că mai târziu vor reveni.

— Aproape sigur, ascultați ce vă spun. Ne dau grad de elevi-plutonieri și ne repartizează la unități.

— De unde ai aflat ?

— De unde ? Mi-a spus Motoc.

Dăneț rise.

— E dezamăgit. Din adjutant plutonier. Retrogradare.

— Dar decorație tot capătă.

— Pentru ce mama dracului să fie decorat.

— Halic. Tu ești copil ? Așa merg lucrurile.

Holerga se instalează mai comod și începu să se descalțe.

— Cum s-ar zice, ne despărțim. Oricum, spuse gânditor, dacă se va putea, mă duc la vânători de munte.

— Și apoi, în fruntea plutoanelor noastre, înainte.

Dinspre capul satului se auziră câteva strigăte. Zarva se înteti.

— Se-ntorc oamenii în sat, pe cinstea mea. Cu câțel și purcel.

— Opriți-i, să nu treacă peste pod. Grinzile-s tăiate. Să aștepte.

Convoiul de căruțe, pline vîrf cu sîn, cu saci, boceele, copii, se opri cu greu, îngrămădindu-se în fața podului de lemn. De căruțe erau legați viței. Pe marginea pîrului cu maluri prăpăstioase au început să pască vacițe. Femeile se tînguiau, țipau. Voiau să meargă acasă, fie ce-o fi, în pădure copiii se-mbolnăvesc, nemții i-au bombardat în șoseaua spre Sebiș. Vin avioanele. Se știu cumînd că nu erau din satul acela, decât puțini. Ceilalți ori se înapoiau în satele din jurul Mocrei, ori fugiseră dinspre Bocsig, înspăimîntați.

— De ce n-ați luat-o spre Buhani, Lazuri, în sus ?

Maiorul Negulescu era cu totul nehotărît. Scund, negricios, părea înfip în mijlocul podului. Le arată grinzile retezate pieziș. Nu s-a lucrat de mîntuială, gîndi el, cei care au vrut să-l strice au avut timp. O capcană, urmă el, iar noi dacă treceam noaptea picam în cine știe ce ambuscadă. I se păru copilăresc presupunerea lui, ca o scenă din cărțile de aventuri. Dădu ordin ca oamenii să fie ajutați să întoarcă și să rămînă în păduri, ori să meargă în sate îndepărtate, pe unde au rude, cunoscuți. Podul trebuia reparat. Il trimise pe Motoc după plutonul de specialități. Gîndi cu malitție: să se mai demontească. Ieri s-au distrat în spatele liniilor și-au băut de s-au stins.

— Ce adunătură pestriță. Urmează să vină batalionul și să vezi ce hărmălaie o să iasă.

În același timp se rușina, fără să-și dea seama, de unde vine acest sentiment. Nu-și îngăduia măsuri extreme față de refugiații aceștia, porniți într-o bejenie fără termen, istoviți, îngroziți de raidurile avioanelor, murdari, trăind într-o continuă spaimă. Fulgerător îi trecu prin minte că avioanele pot reveni și așa, în treacăt, cinci-șase bombe, în plin.



Avioanele au venit, răscolind cu hurele lor văzduhul. Zburau la mică înălțime și n-au aruncat bombe ci au mitraliat, cu cartușe de mare calibru, de-a lungul pârului. Au ocolit lâng peste culmile împădurite și descriind o elegantă curbă au mitraliat de-a curmezișul. Motoarele asurzind au acoperit vacarmul de pe pământ. Cai înnebuniți se ridicau în două picioare, răsturnând căruțe, împrăștiind în șanțurile drumului încărcătura peștriță. Cei din urma convoiului se risipiseră pe oîmp, trîntindu-se în porumbiști. Copiii tîrîți de femei se împiedicau, țipînd ascuțit. Lătratul sacadat al mitralierelor era spintecat de oște-un țipăt scurt, neomenesc, ca un pumnal. Elevii se chinuiau să pună în bătaie unicul tun antiacrian, rotindu-i țeava zadarnic. Maiorul Negulescu intrase sub pod. Bărba rasă proaspăt îi tremura și-i venea să vomite. Cîteva căruțe se răsturnară în apă. Un vițel sugrumat de funie lunea chinuitor în apa limpede a pârului, în clipa cînd podul se prăbuși, stîrnind un nor de praf. Ca la un semnal avioanele luară înălțime, dispărînd după creasta Dealului Mare.

Compania intră spre seară, în dispozitiv, pe coama dealului. Se săpa greu, deși băieții își făcuseră rost de hîrlețe și tîrnăcoape. Așezarea însă nu le convenea. Terenul ras ca în palmă cădea exact sub observatorul, cocoțat la cota 378, pe care nemții desigur că-l instalaseră. O tragere bună cu branduri ar fi devenit fatală. Lucrau însă dezbrăcați la piele, obsedați de bombardamentul de după-amiază.

— Luăm lecții, rosti cineva.

— Dacă ai fi văzut cum zgîria pămîntul, urla și nu-i curgea nici o lacrimă. Pe băiat îl stîrniseră parcă pe marginea șanțului.

— Ai băgat de seamă cum se-nțopeniseră. Nici după ce-au trecut avioanele nu s-au clintit din loc. Bătrîna aceea, singură, umbilind în patru labe și urlînd.

— Luăm lecții. Exact ne dau lecții.

— Taci, Dăneț. Îți vine să filozofezi iar. Mi s-a urît. Ești de piatră?

Dăneț potrivește o brazdă pe parapetul adăpostului său, mai larg, destinat puștii-mitralieră.

— Niciodată n-am înțeles mai bine, rosti el sec. Înțelegi, Crai. Spectacolul te-a doborât. Pe toți ne-a doborât, dar e o lecție. Ar trebui predată înainte de-a ne hotărî dacă e just să-i luăm pe nemți prizonieri sau să-i stîrpiim pe loc. Ei ne îndeamnă da așa ceva. Cînd o armată, cum e cea germană, începe să facă treburi din astea, fără noimă, se pune întrebarea: care e motivul? Intimidare? Ne căutau pe noi? Din simplă distracție? Nu. E fiara rănită de moarte în drum spre agonia din bînlog. E o armată dementă. Iar noi, cînd l-am luat prizonier pe ofițerul ăla gras, cum se mai întreceau în politețuri față de el. I s-a dat și coniac, l-au servit cu țigări. M-am simțit jignit. Ce să mai vorbim? De ce să respect numai eu legile elementare ale războiului și să nu-l stîmpesc de pe fața pămîntului? Aș vrea să fiu de piatră, dar l-am văzut pe unul din ei cum înfuleca din gamelă și-aș fi vrut în acel moment să dispar. Imposibil.

Se așezară pe marginea adăpostului, aprinzîndu-și țigările.

— O să-l umplem cu paie. Aici dormim la noapte.

18

— Am spus că fac eu primul schimb și-mi pare rău. Mi-i foame, mi-i sete, mi-i somn. De fumat sînt silit s-o fac cu capul ascuns în șanț. Generoșii noștri magazineri tot nu ne-au împărțit echipamentul de iarnă. Băieții s-au vîrît pînă-n gît în paie și dorm. Luna le scaldă fața, învinețindu-i ca pe niște cadavre. Iar eu, sergent în perspectivă de-a pleca la unitate, mă gîndesc, meditez la întoarcere. Dacă o asemenea întoarcere va

avea loc. Asta-i întrebarea ; sau iză întrebarea ? Nu-mi mai aduc aminte exact. Multe am uitat. Altele s-au îngrămădit în minte, ca și cum numai o anume cantitate ar încapa în casetele creierului. Aș accepta acum condițiile vechi, reintrarea în aceleași tipare ? Dar toate principiile cu care am fost alăptat s-au topit. Frumos și bun, idealul antic, cuvinte...

Se îndepărtă, călătorind pe pământul uscat și tare. Nu voia să-și mai vadă camarazii dormind. Fețele lor străvezii, lunare, îl înfricoșau. Găsi o groapă dreptunghilară abia începută. Se așază.

— Înțeleg, hai să înțeleg dispariția lui Magus, a lui Blai, a celorlalți. Nu-mi intră în cap sau — ce prost mai sînt și zăpăcit — nu-mi iese din cap femeia rîcînd pămîntul, goana oarbă a animalelor, caii, a căror moarte întotdeauna mă doboară, bătrîna în patru labe zburînd ca un animal despicat, femeia care urla fără lacrimi, obrazul plîngea, numai ochii-i erau reci și uscați și răi. Prietenul meu din Ineu dispune de un radio. El nu e militar, nu are o armă în mînă. E infirm. A căzut pe scară și e paralizat. Sînt, dar nu mai am nevoie de ele, își arată el picioarele. El are un aparat de radio, ascuns ziua sub pat. El știe mai multe decît mine. Și cu groaza în suflet, inspirată de-o iminentă percheziție, ascultă totuși. Lagăre de concentrare unde se petrec bestialități. Avem și în țară lagăre. Unul e la Tg. Jiu, de ăsta am aflat și noi. Din Ardealul cedat evreii au dispărut, încărcăți în trenuri și transportați în direcții necunoscute. Judith, prin urmare Judith va rămîne o poveste frumoasă, de adolescență. Nu i-o fi părănd rău tatălui său că i-a interzis să mai facem lecții de înot ? Acum, în această clipă dacă i-aș cere-o, s-o lase pe Judith cu mine. Ea era mai matură decît mine și totuși ne îmbrățișam, în felul nostru, în apă. Nu am rostit nici eu nici ea un cuvînt de iubire. Eram plin de astfel de cuvinte. Mi le șopteam singur noaptea cînd braconam pe Mureș. Vor mai reveni astfel de cuvinte ? Judith semăna cu Magda. Fata paznicului. Al cimitirului reformist. Pe Magda o sărutam, o pipăiam, dorind mereu ceva mai mult, dorea și ea ceva mai mult, eu nu aveam răbdare și o primă, sumară inițiere, ea nu știa să se abandoneze. Judith a fost suită în bou-vagon, pe paie, ca băieții noștri în gropile lor — și a plecat. Era ciudat sistemul nostru de-a ne îmbrățișa. Fiecare privea în altă parte. Privirea era streină. În schimb erau vii mîinile. Și mie îmi erau rușine, acum simt că e un sentiment aproape viril acesta, mă speriam cînd din întâmplare atingeam sexul.

...important rămîne că prietenul meu infirm era mai documentat decît mine, decît toți cei opt sute de elevi ai școlii noastre, cărora, fără a li se opri formal dreptul de-a citi, s-au găsit mijloace de a nu și-l putea utiliza. Căram cu noi, în schimb, regulamentele diverselor arme, mai stupide și mai reci decît o carte de telefon, care cel puțin nu-i stupidă. Despre Germania ne-au vorbit ofițerii noștri, cei care nu au fost. Brebenaru nu a vorbit și cînd un om nu vorbește, acum, în situația lui, însemnează că are foarte multe de spus. O silabă s-a rostit azi, lîngă pod și pe drum și pe cîmp. Iar noi, blînzi cum am apucat din moși-strămoși, îi vom lua prizonieri, le vom da de mîncare și de băut, se va găsi un Vasile sau un Gheorghie care să zică : „s și ei oameni, bre” și gata socoteala. În timp ce alt Fritz, în carlingă, ras proaspăt, tuns scurt, frumușel, blond, cu buze subțiri, va fulgera cu cartușe 14,5 convoaie mizere de care cu boi, în urma cărora mugesc placid vacile roșcate.

Îl prindea somnul și era conștient de acest lucru. Soluția ar fi fost niște rachiu și țigări. Se înapoie la adăpostul lui și căută sub mantaua lui Crai. Luă cu el bidozul și își reluă locul.

— Un an de zile n-am avut cu cine schimba o impresie reală, sinceră, n-am avut încredere în nici unul din băieți. Cu excepția lui Ormenișan. Acum regret fiindcă am calculat și judecat greșit, de la început și pînă la

sfișit. Scepticismul meu e pueril, de bravadă. Valerian, profesorul de psihologie, îmi prevestea c-o să mă vindec. Ca să-l adopti mai târziu, dacă vei rămâne același. La noi, la români, nu-i întotdeauna sincer, iar în multe cazuri depinde de statul de salarizare. Să le fi spus de Judith care era, ar fi trebuit să fie, care poate, probabil mai este, cum tot atât de probabil nu mai este. În noaptea asta m-am convins că nu mai este, că nu se ia de către neamț decizia să aduci un tren, să-i strângi pe oameni, s-o strigi pe nume pe Judith și pe Mor, roșcatul, fratele ei, cel care mă admira cum înot, numai ca să dai o raită prin Germania cu ei, în excursie.

Tatăl Judithiei ocupa funcția de magazioner, vizavi locuia un anume Hornstein, care discret ne cărpea pantalonii. Avea doi copii, băieți și purtau pălărioare verzi de vânatoare. Le plăceau nucile. Și mai era bătrâna Linek, enormă, când intra pe ușă, iarna, se răcea casa. Ei consimțim să-i aprind focul simbătă. Mă servea cu „ciolent“, o mâncare de fasole, demnă rivală a cazanului nostru binecuvîntat. Înțeleg, să zicem, dar se spune că i-au dus pe toți. Și pe medicii și avocații din centru, l-au luat și pe domnul Weisz, patronul „New-York“-ului, care fuma numai țigări de foi. Le cumpăra de la doamna Krausz, unde citeam ziarele pe gratis, seara. În firmul meu, cînd l-am consultat mi-a spus că germanii pun mare preț pe puritatea rasei, sînt arieni așa că nu-i loc pentru semiți și, poate, nici hamiți pe lume. Simplu deci, logic, se execută o grandioasă operă de purificare. Iar noi, elevii batalionului de pușcaci executam în acest timp teme tactice, senini intonam marșuri războinice, să se-nfioare frumoasele țîrgului, visînd lauri. Știrile, informațiile sînt vagi, ceea ce m-a făcut să întrerup vizitele la infirmul meu pentru un timp. N-avea încredere în mine și mă întrebam: lui, acestui om care știe că zilele-i sînt numărate, care e purtat cu un cărucior de-o soră, care trăiește clipe groaznice cînd trebuie să mînce sau să se supună dismelor, lui de ce îi este teamă, de ce se ferește de mine?

„M-a întrebat cum mă adaptez — astea la început — vieții de cazarmă. În două fraze pot să-ți spun: sînt convins că am intrat ca să nu mai ies vreodată din această lume, anunțată cu răcnete. Încerc să nu mă întreb niciodată dacă armata, așa cum se arată a fi și cum a fost, e într-adevăr o școală a patriotismului sau și mai clar dacă mizeria morală și suprimarea totală a libertății individuale ajută la întărirea sentimentului iubirii de țară. Mi-a replicat: atunci cum explic independența, primul război. Încerc să-l explic și pe al doilea, sau, poate, încercarea prin care trecem ne convinge să-l ducem cu noi mereu, cum ne purtăm oasele prin lume.

Deșurubă bidonul, apreciind atenția acordată de Crai obiectului. Zîmbi, gîndindu-se la teolog și tiradele lui cu iz biblic. Bău mult și, tacticos, scoase țigara s-o aprindă.

Auzi, urcînd, panta domoală a dealului, dinspre sat, un om. Îl recunoscu pe căpitanul Brebenaru. Se ridică. Brebenaru îi făcu semn să se așeze alături. Îi ceru foc. Dăneț. făcu semn spre cota 378.

— Nu-s nemți. E pustie. De altfel mîine dimineață la 4 adunăm plutonul și plecăm în N. Pază pînă la noi ordine.

— Și Sebiș.

Brebenaru făcu un gest ca și cum ar fi tăiat ceva și zise moale.

— Acolo s-a cam terminat. Au fost dați peste cap. Și încă tare de tot. Nemți și trupe din Ungaria. A fost o baie de sînge, un măcel.

— Ați primit știri?

— Am fost acolo, la fața locului.

Făcu o pauză. Se căută prin buzunare.

— Iată. S-a nimerit să le găsesc. Sînt niște scrisori și însemnări ale lui Magus. Țineam să ți le dau dumitale.

— Nu beți? întrebă Dăneț. Pofțiți. N-am băut din capac. Vă torn în el. Iar de scrisori, vă mulțumesc. Întrebarea e cui o să i le dăm, căci acest Magus are un frate, avea un frate la București. Dar a murit se pare în bombardament.

— Magus știa?

— Cred că da, din moment ce știrea ne-a parvenit telegrafic. Eram la poștă. N-a dat însă de bănuț.

— De aceea: nu i le-a mai trimis scrisorile. Ii soră deși acesta nu mai era în viață. Straniu. Dacă tot ții, voi bea. Când te schimbi?

— Peste o oră.

— Am jos, în sat, nu departe de aici, documentele celorlalți. Aș vrea să ți le dau duminică. Apoi, e și medicul Niculescu. Sinteți amici?

— Jucam șah, citeodată, la infirmerie.

Când nu se încurca la spălătorie, continuă în gând Dăneț. La Marica, incontestabil cea mai frumoasă femeie din orașel, bețivă de clasă. Fu de acord să coboare în sat opinind că ar fi bine să știe comandantii de grupă de plecarea proiectată. Căpitanul era de altă părere. Să-i lase să doamnă liniștiți, în stilul de muncă al comandamentului sînt facune suficiente, între care contraordinele, încrușiările de dispoziții, sînt cazuri minore. S-ar putea întâmpla, pînă dimineață să se dea alte dispoziții, oricum e bine ca cel firziu la 4 și un sfert să se afle în marș.

— Ei bine să intrăm discret în oraș, pe întuneric și nu pe strada mare. Să nu dăm de-o diversivune ca aceea de azi de pe pod.

Dăneț își turnă din bidon și stînjinit vru să pună capacul pe parapetul adăpostului.

— Care sforăie așa?

— Halic.

— Atunci, noroc!

Luna coborîse aproape atingînd coroanele copacilor. Umbrele lor se lungiseră acoperind adăposturile în care, toropiți de oboseală, dormeau adînc băieții.

Dăneț mai avea de stat o jumătate de oră. Nu îndrăznea să-i pună întrebări lui Brebenaru, deși ideea de-a lega o conversație cu el încolțise în mintea lui în clipa cînd acesta și-a aprins țigara. Bărbia puternică, gura mare, bărbătească, întreaga față a ofițerului o luminase flacăra chibritului. Dăneț știa, cum fiecare elev din școală știa, că Brebenaru se specializase în Germania. S-au considerat ghinionști, prevăzînd o asprime sporită, infuzată de comandant întregii companii. S-au mirat la început, cînd Brebenaru le-a expus pretențiile sale. Comandantul lor nu avea, în primul rînd, capricii, nu se manifestase niciodată partizan al măcinării nervilor, nu se descărca pe companie. Era obiectiv, distant, egal și mai ales tăcut. Secreta nemulțumire pe care Dăneț crezuse c-o intuise nu și-a explicat-o. Din știrile colportate cu adausuri inevitabile, intrase și doamna Emma și ordonanța Vasile, adventistul, și casa masivă din cartierul select al orașului în cerul lui de cunoștințe, să zicem, dar fără amănunte deosebite. Dăneț o zărise pe această doamnă la înmormîntarea unui major, mort pe front, adus în țară de familie. În decorul vesel al cimitirului năpădit de vegetația primăverii, cele trei salve măreau parcă atmosfera de destindere. Doamna Emma i se păru într-adevăr frumoasă, dar înțepată, își spunea el. Nu-l alătura pe căpitanul Brebenaru de ea. Ar fi vrut pentru el o femeie mai frumoasă, cum era creola lui Păunescu, o frumusețe robustă, ațîțitoare. Păunescu pălea, cu profilul său dulceag, aducînd supărător cu fotografiile retușate din vitrinele atelierelor foto.

Ezita, deși o altă ocazie de a-l întreba nu se va găsi poate. El a fost în Germania, a umblat prin orașe, a fost așadar acolo de unde

nu transpiră decât vag știri în apanatul dosit de infirmul său amic, unde s-au oprit trenurile acelea, garniturile cu bou-vagoane. Și, dînd pe gît, rachiul din capac, i-o puse. Și așteptînd, răsuci la loc capacul, culcă bidonul pe pămînt, scutură ușor scrumul țigării. Auzi din nou sforăitul harnic al lui Halic. Crezu, îndată, că nu va primi răspuns, dar nu simțea nici o părere de rău că i-a pus întrebarea.

— Noi, sau cel puțin o parte din noi am trăit între umbre și penumbre, mai curînd în penumbre, fiindcă aria penumbrei e înșelătoare, perfidă, naște iluzii, nădăciri, dezorientează și poate neferici. Nemții, fiindcă m-ai întrebat, au trăit și trăiesc și, dumnezeu să-i ferească, vor mai trăi probabil după gratii. Aici nu mai e vorba de un joc, de o năzuință spre lumină, să zicem, nu există contururi cît de vagi ale unei schimbări. Omul din penumbră se poate crede la un moment dat în lumină în cazul conului mobil de lumină. Poate va ajunge și acolo. Se va freca la ochi și se va trezi. Asta n-are nimic comun cu alegoria lui Platon.

— Voi am, îndrăzni Dăneț, să precizeze pentru ce v-am pus întrebarea. Nu e numai un conflict armat ceea ce se numește războiul acesta. E și un război de idei. Sînt unele manifestări ale germanilor de care noi nu am avut habar. Adică circulă insistenț zvonuri despre acte ieșite din comun și nu de vitejie. O modestă imagine ne-a defilât prin față în această zi. Nu știu ce să cred. Să fie ascunse astfel de acte și față de propriul popor?

Brebenaru strivi țigara, tușind apoi. Lui Dăneț i se păru că e nemulțumit de întrerupere.

— De bătut monedă cu comunismul bat și nu numai ei. E și altceva la mijloc. O să-ți vorbesc sincer și voi căuta să înlătur eventuala jenă. Știu că dumneata ești profesor de naturale. Eu, în tinerețe, am urmat la medicină doi ani, neîntrerupînd, cel puțin lectura literaturii de specialitate. Deci, fără bariera elev-ofițer. Nu-și are rațiune. Ca ofițer aș fi ezitat să-ți răspund. Lupt sincer împotriva lor, sînt român și vreau să-mi știu țara liberă, nedevastată. Unele laturi ale organizării lor militare, pregătirea, tehnica, sînt demne de luat în seamă și, în unele cazuri, de temut. Sînt buni soldați și ăeri am trăit un sfert de oră de coșmar. Știam ce pot ei, nu eram edificat ce pot elevii în luptă efectivă. Au comis însă o greșeală, semn că sînt în derută. E un răspuns pe care mi l-am dat singur și a fost destul de penibil mie ca român să mi-l dau. Avem o armată și am avut, printr-o blestemată tradiție specifică nouă, proust echipată, slab dotată. Elementul x, de care amintește Tolstoi în Război și Pace e însă excepțional. Nu sîntem de disprețuit. Cu prune, cum spunea nu știu care gazetar în 1916, nu se poate oștiga un război. Cuvinte de vitejie, piepturi de oțel, șapte inimi poate sînt la locul lor în marșuri, dar aci vorbesc armele, tehnica, muniția, hrana, calitatea echipamentului. Sînt arhicunoscute afacerile cu furnituri, cu aprovizionare, știm scandalurile Skoda. Cu conștiința oricît de aprinsă nu poți sta în fața unui baraj de artilerie sau a jetului aruncătorului de flăcări. Tancul nu ia foc izbit cu măciuca. Să lăsăm asta. Poate vom învăța să n-ajungem să defilăm în opinci ca-n 1918, poate vom desființa odată și odată moletierele, poate îl vom respecta pe soldat, pe omul simplu venit nu pentru altceva în cazarmă, decât să învețe să-și apere țara și s-o facă cît mai bine. În Germania s-a ris, bineînțeles, discret, pe seama acestor aspecte. N-aveam contraargumente. Mă sîcîia, mă obseda însă ideea inferiorității. Sîntem noi inferiori? Azi mi-am demonstrat mie însuși că nu. Și, crede-mă, am trăit o mare satisfacție. Poate ai să te miri de ce voi spune. Ștefan cel Mare a fost mare nu numai ca diplomat, administrator, conducător de oști. El a ținut să aibă oști bine dotate, organizate, disciplinate și răsplătite pentru faptele lor. Nu era inferior cu nimic adversarilor săi. Iar elementul X și-a spus cuvîntul neted, răspicat. A fost un bărbat de geniu.

— Dar de ce, nu înțeleg, n-a fost penibil ?

— Pentru că învățăm greu și m-ar durea ca nici după acest război să nu învățăm nimic, să reînceapă cîtecul vechi : corvezi, bușituri, zdrențe, furturi, cruzime. Vorbesc de armată. Să mă reîntorc, însă la ce te preocupă pe dumneata.

Făcu o pauză, căutînd calea cea mai scurtă de-a lămuri pe Dăneț. Îl privi dintr-o parte și se păru speriat.

— Nu cred, sînt convins, spuse el cu o nuanță de desgust. Perfect convins. Sînt capabili de fapte de neorezut. Și numai cu germanii (sau mai știu eu, căci se spune că și japonezii în China masacrează) putea Hitler să facă ce a făcut. Hitlerismul e o maladie acută, generalizată, a Germaniei de azi. E o maladie. Cred, aici spun cred, nu e o stare normală a poporului. De altfel acest popor stă și el după gratii. Știi ce, tresări el ca și cum ar fi aflat dintr-o dată cheia unei întrebări ce-l obseda — stă după gratii ca Austria, ca cehii, ca francezii, căci eu mi-am întărit într-una convingerea că Germania însăși se afla sub ocupație, că e o țară invadată. Exact, așa, nu se poate altfel. Și-apoi germanul are o anume psihologie. Se crede sau cel puțin e măgălit la ideea că e un om superior. A avut cine să-i toarne filozofia asta în capățînă. Generatoarea executanților e însă o anume categorie de oameni. Germania e bolnavă, dar și-n epidemiile cumplite, cei mai mulți oameni sînt sănătoși. Istoricii vor explica mai tîrziu fenomenul Hitler, eu însă repet, sînt convins că au comis ceea ce încă în istorie nimeni n-a comis. Ei nu știu piende. Și se spinzură.

Se-nțunecă la față și se opri.

— De altfel am văzut cu ochii mei, continuă el încet, și toată viața voi ține minte.

— Asta voiam să aflu, zise Dăneț. Noi am învățat multe, domnule căpitan, într-un fel am dat amîndoi același examen. Și exact ca dumneavoastră mă întrebam de ce sînt chinuți soldații în cazărmi, de ce se creează spontan, cum au călcat pragul porții, atmosfera de infern. E acolo, în creierul celui care-i rupe nasturele, îl bagă sub pat, îl culcă în balta cea mai adîncă, îi mută fălcile și-apoi îl bea la cantină, vreo geană de patriotism ? Sistemul acesta de-a instrui se face în numele României, a onoarei și gloriei, faptul că ofițerii, iertați-mă, sînt semidocti, cruzi, desfrînați aprinde în inimi văpaia ? Nu vine desigur nici țaranul, nici lucrătorul de oraș, nici altcineva la armată cu gîndul că intră la grădiniță și-o să doarmă leg,ănat în muzică de fanfară. E o treabă serioasă. Înveți să te bați și asta presupune efort, sudoare, chinuri chiar. Dar nu chinuri morale. Nu. V-o spun deschis. Acocept o instrucție diabolică, la cataramă, resping absurdul, accept lipsuri, austeritate, asprime, disciplină de fier, dar nu accept ca pedeapsă să mîmînc, de pildă, o țigară.

— Te avînti și, nițel, exagerezi. Nu mult, dar exagerezi. Ofițerii noștri activi au destule păcate. Crede-mă, nici ei n-au fost luați în serios, n-au fost solicitați. Știau oît li se spunea. O sferă cam mică de preocupări. Miracolul rămîne elementul acela X. Dumneata știi că unele capete luminate au dat un concediu de trei săptămîni trupelor, dușă armistițiu ? Motivele-s discutabile și măsura la fel. Află că elementul X a fost cel care a răsturnat cele mai optimiste presupuneri. Unitățile noastre, care — dacă nu ai aflat o știi acum — luptă pe un front larg, împingîndu-i pe germani și trupele amiralului Horty, s-au refăcut din mers. Un uriaș, masiv, marș spre nord al tuturor acestor soldați. Lipscește numai finalul liric, nu ?

— Ar trebui, ar trebui, domnule căpitan, ca tuturor ofițerilor, tuturor acellora care au o oît de mică putere în armată să li se țină, pînă le intră în sînge, o lecție. Cum se ține la facultățile de medicină. Aici însă le-aș spune : nu uitați nici în somn că veți lupta cu aceștia cot la cot, nu uitați

că fiecare din ei poate muri pentru țară, nu uitați că nu veți izbuti să răscumpărați nici una din greșelile pe care le-ați făcut, după aceea.

Și, dintr-o dată, răstit :

— I-a mai dă țigară s-o roadă acum lui Silvaș sau lui Magus ? Ce poți simți în astfel de cazuri, ca vinovat ? Ai fost crud cu el, acum e încremenit, dar înainte de-a cădea a tras, s-a bătut.

— Să știi că nici la nemți nu era moale. Nici garda lui Napoleon nu excela prin blîndețe, iar romanii erau celebri prin asprime, ca să nu mai spunem de spartani. Rămîne însă povestea cu demnitatea, asta, da. De altfel sintem în toate de acord și excesele — uneori cauzate de beția din ajun sau insuccese amoroase — nu le-am aprobat. Rămîne să-l sculăm, profesore, pe urmașul dumitale.

— Să-i comunic ordinul.

— Nu-i cazul. Venim noi cînd trebuie.

Halic gemu prin somn. Își acoperise capul cu mantaua. Dăneț îl trezi cu greu și simți o ciudată părere de rău oînd acesta deschise ochii speriat, ca dintr-un vis rău :

— Hă ,ce vrei ? Lasă-mă. După asta.

20

— Domnule căpitan, dumneavoastră aveți presimțirea dramelor ?

— Crezi că azi e nevoie de un simț special ?

— Dar cînd e normal să fie așa, nu simți ceva totuși ieșit din comun ?

— Vrei neapărat să știi. Nu am presimțiri. Dar azi am aflat că pe Vasile, adventistul meu, l-au găsit în magazia de lemne. A fost ucis și ascuns sub stive.

Înțelegi ? Iar doamna Emma s-a spînzurat.

21

Sînt și zile de acalmie, de tăcere. E ca și cum toți ar fi plecat de-acasă și au rămas numai tablourile pe pereți, bărbați și femei, să se privească în liniște. Și nopți golite de zgomote, nopți umplute de o anume tăcere. În asemenea nopți se strecoară neliniștea, așteptarea, și sînt rare, neașteptat de rare...

Mărșăluiau prin pădure, pășind pe frunzele uscate, ca pe-un covor moale de catifea. Întîi de-a dreptul printre copacii rari ai lizierei, apoi pe drumeagul cu fâgașe adînc săpate în pămîntul greu, lutos, mersul prin desișul încîlcit dezorientîndu-i. Pădure dezbrăcată, cu crengi negre încurcate, lipsită de măreția albora, fără copaci bătrîni, singuratici în chiar inima ei. Vor trece apoi prin rariște. Vite pascînd nu se vor zări, coliba povîrnită din dreptul poligonului vechi fiind pustie. Fără îndoială că au rămas în vatră găteje nearse sau pe jumătate arse, bătrînul pădurar stingînd focul grăbit să plece în sus, spre adevăratul codru.

Înaintau fără să schimbe un cuvînt, o privire, în nefireasca tăcere, ca o pauză prevestitoare. Medicul rămăsese în urmă cu Dăneț, încheind șirul dezordonat de oameni cu puștile în bandulieră, abia ieșiți din somn, mișcîndu-se în silă spre o țintă nesigură.

Asta este, sila, gîndi Brebenaru, dar ea nu mi se comunică fiindcă oamenii aceștia ar trăi real un astfel de sentiment. Mi-l hrănesc singur, orice impresie din afară filtrîndu-se prin această sită, transformîndu-se în

silă. Ca și cum copăcelul acela, strivit, strîmbat de vecinătatea unui ulm rămușor, el însuși, ar crește învâluit în aceeași plasă deasă a silei. Cren-guțele cu noduri par nehotărîte, neajutătoare. Ar fi astfel corect, formulat exact, diagnosticul lui Niculescu, prelungind ciudat dialogul său cu Mateescu. Formula de viață, opinase medicul jucîndu-se cu degetele în aer, oricum, în orice împrejurare, undeva o valență a rămas nesaturată și va rămîne nesaturată. Nu anul depărtării, nici spectacolul oferit de nazism, ar avea valență sau mai multe, nesaturate, condaminate a rămîne astfel, fiindcă aceasta e structura dumitale de viață, ramura sceptică a generației, ramura dotată, destinată însă a nu se rotunji. Formula eronată, nepotrivită de viață, ea te-a încovoiat, mult înainte de-a te decide să îmbraci uniforma. Nu te știi da după vremuri, ar spune simplu un om obișnuit căruia de mult i-a intrat în cap, de mult l-a învățat viața că trebuie să te dai după ea. Ai intrat într-un rol strein, l-ai jucat, iar ceilalți au descifrat, în felul lor, modul dumitale de-a trăi. Și nu ești unul din cei care trezesc simpatia, mai ales, a bărbaților. Undeva respingi, anulezi apropierea. Te-ai mistificat de unul singur, jucîndu-ți rolul neconvins și pentru unii, neconvingător. Iar de reînceput nu poți reîncepe. E tardiv. Nu ești omul să reîncepi, cu atît mai mult să te aperi, să știi să te aperi. Ai în tine, în firea ta de dezrădăcinat, nemulțumirea, obsesiile legate de viața ta (reală sau imaginară — ea în fond putînd fi recuperată). O altă structură nu s-ar fi măcinat. Ar fi dat din mîini, s-ar fi disculpat, ar fi înnotat disperat, tinzînd spre un singur țel: să se știe acoperit. Ori s-ar fi dat la fund, în tăcere, pierdut într-un anonim lung, așteptînd, mulțumindu-se cu orice, rezistînd.

Brebenaru replicase, palid, amintindu-și că același gest, înorcușarea degetelor, se repeta ca în scena absurdă dintre el și soția sa. Se gîndi la jocul născocit și întreținut de el, de fiecare dată cînd rămînea singur, înainte de culcare, cu ochii pierduți undeva, urmărind imagini care ar fi putut fi reale, verosimile, dacă el nu pornea la drum, de la început, pe o variantă greșită, dovedită pînă la urmă fără ieșire. Jocul dedublării. Construirea altui drum al vieții, un drum posibil ca o problemă cu elemente clare — ducînd spre o rezolvare tot atît de clară. Un drum netrăit dar sfîșietor, dureros prin aceea că el, Ion Brebenaru, n-a fost de nimeni împiedicat să apuce. Și în reveriile sale drumul acesta devenea real, exista, el, căpitanul de infanterie îl trăia și-i descoperise îndurerat amănunte familiare. Dar mai ales îl trăia și era cu atît mai insuportabilă trezirea cu cît reluîndu-l o făcea din punctul întrerupt. Se temu, ca unul nu cu totul străin de stările maladive, de iminența unui dezechilibru.



Îl preocupa, pînă la obsesie, exact acel viitor în care el nu-și găsea locul. Poate nici nu-l mai căuta. Nu credea în el. Se fărîmase. Spunea, convins, că nu va rezista. Și renunțase. I-am comunicat într-o dimineață. Eram nu departe de Carci spre graniță și intrasem într-un soi de pauză, ca o respirație înainte de efort.

— Fratele dumitale a ieșit din spital. S-a întors la unitate.

— Îmi pare bine, a rostit. A-ndurat destule.

— N-a avut tifos cum presupuneam eu. Ceva mai simplu.

— Mai greșim, oîtcodată. Nu rareori, decisiv.

Apatîc, preocupat de alte chestiuni. Subit, se-ntoarce cu fața spre mine:

— Oare o să ningă curînd?

— Habar n-am. Vîntul e tăios.

— Nu, m-a asigurat el. Nu miroase a zăpadă. Încă nu miroase, așa

cum știu eu, a zăpadă. Dacă atunci ningea, îmi aminti el, țărani ăia n-aveau cum să vadă singele încheșat. Ca o răcitură, ziceau ei.

Am intrat în bordei. Pe peretele umed erau bătute cuie groase, atârnav mantale și centuri. Masa geama de arme, încercătoare abia unse, amestecate de-a valma cu pahare și sticle. În colț, un prici cu paie și câteva pături cenușii, destăinuiau o dezordine puțin obișnuită pentru un om o viață întregă ahtiat după simetrie și punctualitate, urînd organic murdăria, răvășeala.

— Două zile de liniște, aproape de neconceput, nefirești în curgerea evenimentelor.

— Pe front, tăcerea de soiu ăsta e sinistru. Ca și cum nu ți-ai da voie ție însuși să te însenezi, numai gândind că plînsul urmează rîsului și stările de bucurie se plătesc greu.

Brebenaru îmi făcu semn să mă așez pe patul acela. Îndreptai păturile și am stat jos. Era un pat tare, ca pământul.

— Era inevitabil. Vom bea, deci.

— Fie.

Luă loc alături. Umplu paharele cu un lichid gălbui, dens.

— De piersici, mă informă. Recoltă veche. Specialitatea celor din Oradea. În concentrările din '39 i-am verificat țaria. Socotind, ca un contabil, zilele de deplasare, s-ar aduna 6 ani de pribegie. Patul ăsta-i de pământ. Dar am dormit și-n mlaștini, în apă pînă sub bărbie, cunosc așternutul de frunze, diverse esențe, de paie, de cîrpe, de dormit și-n hrube și-n conace boierești, în stîni și bănci ancorate de mal, în cetăți vechi sau în ruine proaspete, în trenuri, pretutindeni. Și am mîncat ce nu aș fi visat vreodată și am și tras foame; în special însă am bătut... deci, războiul din diverse puncte de vedere, prin prisme felurite. Se încheagă însă oricum, căci toate s-au înecat la lumină, în umbră. I-adevărat, doctore, făcu strîmbîndu-se din cauza țării băuturii, că la ecuator nu există penumbră? Ziua trece brusc în noapte și invers. Nu-s amurguri ca-n zonele temperate.

— La poluni e și mai și, am glumit eu.

— Dacă-i așa, înseamnă că la ecuator, lumina se stinge brusc, se-neacă, așa ca o sinucidere ar veni asta. Nu rămîne nimic frumos în acest caz. Să nici nu pîlpîie, ca o luminare, oit de oit, ci dintr-o dată, la oră fixă — mereu aceeași — lumina retezată de întuneric.

— Îți place să te reîntorci la aceleași teme. Dar îți atrag atenția. Nu mă las tîrît. Beau ce beau și plec la ceilalți. În război, fie că survin pauze cu liniști stranii, fie că trăznesc toate armele posibile, jocul de cărți, gălăgia unei beții, poveștile de-amor incredibile, își au rațiunea lor.

— Nu-ți plac penumbrele, văd eu. Nu-i nimic. Voiam să-ți spun că, lângă Beiuș, am recitat niște pagini zdrențuite din Dostoievski. Fii atent, Niciodată nu am afirmat că noi am pancurge cărțile atenți. Cînd e vorba de un blestemat ca ăsta, mereu dai de cite ceva. Erau din „Crimă și pedeapsă“, carte de insomnie odată... demult. Zice acolo că eroul nu voia altceva, nu voise adică decît trei mii, sau cam așa ceva, de ruble, să își continue studiile, întrerupte din pricina mizeriei. Așt voise el. Pentru astă sumă ucisese. Știi că pînă la urmă s-a dovedit un prost jefuitor și, în fine... Nu despre asta e vorba. Dar în vreme ce pe el îl bîntuie coșmarurile, în vreme ce încă Golgota vieții lui, Svidrigailov apare în oraș. El îi lasă, după ce se consumă toate aceste grozăvii, Soniei exact trei mii de ruble. Să-l însoțească în Siberia. Surprinzător, m-am ghidit în vreme ce întins pe pat, la lumina anemică a unei festile, citeam. Soarta unui om, de ce atîrnă ea. În plus, sora lui Raskolnikov moștenește exact în acele zile cumpănite — înainte de crimă chiar — trei mii de ruble. Nu i se comunică acest lucru. Ca să se împlinească legea, strigă deodată

Brebenaru. Ca să se întâmple ce e scris să se întâmple. Altfel ce-ar fi ieșit? Nimic. Omul s-ar fi însănătoșit, ar fi studiat, ar fi scris articole despre jurisprudență, morală, vicii sociale sau ce i-ar fi venit mai bine la socoteală. Nu era însă vjață. Nu ar fi fost nimic adevărat și n-ar fi avut absolut nici un rost să mai amănestești deasfel de providențiale salvări în vreo carte. Viața însă te ia și te izbește când violent, când legănându-te, dar te izbește, fără îndurare. Fie și numai fiindcă jocul ăsta se sfârșește pentru toți la fel.

Se ridicase și se plimba cu pași mari din colț în colț, cu buzele strânse, dar cu privirea neașteptat de limpede.

— Nu s-au întâlnit fircle. S-au încurcat undeva. Ei bine, află că și eu, mic, dacă plecam la București cu o săptămână mai devreme, atunci, prindeam examenul ce mă nimicise în primăvară. Reușeam. Am dovezi. Și toate ar fi fost altfel în viață. Admiteam atunci, ună el, că au rațiune — și încă ce rațiune — jocul de cărți, băutura și retrospectivile amoroase. Într-o vreme le-am căutat, evident. Acum le ocolesc. Acum mă ocup de imaginile copilăriei, cu alt soi de retrospective. Ele mă aruncă, n-ai crede cu câtă cruzime, în tristețe. E însă, doctore, o tristețe de care mi-e mai teamă decât de moarte. E o stare insuportabilă. Ca într-o fundătură, fără ieșire. Nici când isprăveam seria de cheuri monstruoase și când, gol de gânduri, scuturat de frisoane, trăind rușine, păreri de rău, căutam remedii, oricare, n-am fost bîntușit de-o stare ca asta. Și ea durează. Deci, preferența matală, pentru maladii acute nu e vorbă în vânt. Feriți-vă de boli cronice. Da, da. Trei mii de ruble și un om n-ar fi căzut victimă. Și încă oeva, roști el tresărind după o pauză: un amănunt și nu un amănunt oarecare, nu o cuvortură brodată sau nasul roșu al unui bețiv la un colț cu stradă. Acest Raskolnikov nici o clipă, pe întreg itinerariul său îngrozitor, nu s-a gândit, nu s-a furișat în el, sinuciderea. Ideea de-a isprăvi. În fața lui o face o femeie pierdută sărind în Neva, are curajul s-o aducă la capăt Svidrigailov împușcându-se și i se mai oferă și alte exemple. Nu-l ating, trec pe lângă el. El are de plătit. Lui din nici o cută a sufletului său ideea unei astfel de rezolvări nu-i apare. Ciudată și mare carte. Ce ar fi aici de adăugat. Așa că să intrăm în ceea ce are rațiunea în împrejurările de față. Să mai golim un pahar. Cîteodată îmi vine să turb. Ce m-a oprit la Sibiu, ce demon, în loc să fi continuat drumul spre București? Curios este că nu-mi amintesc acest motiv. Țin minte doar că m-am oprit la Sibiu, că am asistat la un concurs athletic, că eram necăjit, vășind că va apare cineva să mă compătăimească. Dar motivul adevărat nu-l știu minte. Și la București aș fi reușit să văd vreun concurs, aveam și acolo prieteni și se găseau terase cu umbrele înfipte în mijlocul meselor. La Beius, după atîția ani, am înțeles că și pe lângă mine au trecut trei mii de ruble. Și dumneata, sint convins, ai fost ocolit de-o sumă ca asta. Înțeleg, simbolic, iar când va veni timpul s-o înțelegi, va fi târziu, va fi inutil s-o mai afli, dar vei afla-o, tocmai ca să te schie, să te înțepe...

Am făcut observația că se repetă, ca atunci când vorbise de alternative posibile în viață, de puncte nodale, cum le spunea el, noduri ca pe-o tulpină de bambus. Cu Mateescu regretă că n-a schimbat mai multe păreri. Sfirșitul acestuia îl socotea o cruntă ironie. În școala noastră era un rățăcit, susținea Brebenaru și avea mania de-a ocroti, de-a confesa, care poate să și incomodeze. Mi-a propus să repet monologul auzit de mine, acel delir liniștit, vecin cu reculegerea, amestecînd visul cu realitatea, ca-ntr-o tentativă de justificare. Mi-a promis să-mi lase mie însemnările sale, actele și comunicîndu-mi adresa soției a apăsat pe termenii comuni, deci, ai formulării și pe dorința sa ca ea să primească a fi legatară universală. Crunt, crunt, repeta, universal. Se poate și așa, rîdea el strîmb.

— Asta numai în caz că, se scuză el parcă, revenind oarecum și regretând că și-a dezvăluit gânduri de această natură. Așa procedau elevii mei pricepi? I-am surprins în două rinduri. Ține paharul drept. Nu e timpul să ne muiem. Dar pentru ce dracu' e atîta tăcere! Să fi dispărut nemții?

— Poate s-au retras.

— Sau pregătesc ceva. Deși nu văd la ce bun. Noțiunea de armată nu li se mai poate aplica. Au ieșit din sfera ei. Au abandonat-o acum trei luni. O dovadă, între altele, e masacrarea batalioanelor de unguri, operă a lor, premeditată și săvîrșită cu cruzime și total. Față de ultimul lor satelit. N-am să uit ce-a zis țăranul ăla, ras ca-n palmă, despre sînge și răcitură, cît timp voi trăi. I-auzi, spuse el deodată. Am impresia că băieții cîntă.

N-avea dreptate. Am stat și am ascultat. Nu cînta nimeni. Băutura gălbuie, densă, tremura ușor în pahare. Brebenaru își lăsase, moale, pumnul pe tăblia mesei. Nu se auzea nimic. Nici respirațiile noastre. Și din nou m-a mirat limpezimea privirii lui.

Făceam eforturi să-l înțeleg. Ne gîndeam, fără excepție, cu toții la întoarcerea acasă, abstract pentru unii, ancorînd cu îndărătnicie la acest subiect ca la un mal atîns. Nu se terminase, eram conștienți și, mai mult, revenea insistent în convorbirile de la comandament Ungaria și Cehoslovacia, cu întreg cortegiul de date și termeni legați de continuarea campaniei. În ciuda acestei amînări, reîntoarcerea trona în mințile tuturor. Brebenaru nu. Abandona astfel de discuții, mărginindu-se să amintească de locuri cunoscute, de întîmplări vechi, așezate într-o anume ordine, ca în intenția de la inventaria și a nu scăpa ceva cu prilejul acestei operații. M-au uimit amănuntele, cu precizie păstrate în memoria sa, trăindu-l pe fostul medicinist, foarte rar. Acum, deloc amețit, lucid pînă la a ocoli dezvăluirile pe care la beție le faci spontan, fără a te controla, diseca pentru sine o stare, bănuiesc, de-o imensă gravitate. Omul nu găsea ieșire. Nu credea că va convinge de adevărul său pe cineva. Se afla în fundătură. Eu îmi considerasem jalnica istorie a căsniciei o fundătură și, deseori, cele ce se petreceau între pereții casei mă împingeau la disperare. Acum doream și eu reîntoarcerea, iar acel acasă nu era altul decît reluarea lucrurilor de unde le-am lăsat. Se furia totuși și ideea evadării, a reînceperii de la punctul „zero“. Viața nouă, îmi spuneam. Și, în acest fel, cream posibilitatea alternativei. Dar eu sînt medic. O profesiune. El va mai fi ofițer? Nu, îmi argumentam. După acest război nu cred. În mentalitatea colegilor săi era nazist. Dar nici ei nu erau siguri că-voi reveni la cazărni și va reîncepe totul de unde a rămas. Eliminam, se gîndeau la rude, relații, bucurii Brebenaru nu avea nimic. Ce îl aștepta? Ce meserie nouă? Și care vor fi condițiile, într-o țară peste care războiul a trecut jefuind-o, de-a învăța sau măcar a obține o slujbă? Greșeam, aplicînd raționamente de acest gen lui Brebenaru. Îmi pomeneste de „cărările oilor“, deci, e în plin inventar.

„Dealurile cîmpiei sînt ciudate, nemulțumite, într-una încruntate. Dîre adînci de ploaie le sapă, seocta le usucă și apoi le arde, îmbătrînindu-le. Pe acolo, la o înălțime unde nu mai ajunge plugul, crește o iarbă mărunță, înșelătoare ca o spuzeală decolorată, cu rare smocuri de măceș și porumbă negre. Cărările mi le-a explicat un unchi, un om ciudat, singularic, grav rănit în primul război mondial, într-un loc pe care nu-l dezvăluia. Sînt, îmi spunea el, „cărările oilor. Căutînd iarba, le-au în-cîlcit ca pe-un ghem și numai ele-s în stare să suie pînă acolo și-s atît de proaste să tot caute iarbă și acolo unde nu-i. Iarba-i rară și scovîrșită de soare, ele calcă într-una, au călcat-o și cînd eram eu copil și tata le-a pomenit tot așa. Cărările astea nu duc nicăieri, se-ncurcă mai rău ca un

ghem căzut în mâna copiilor. E de fapt ideea labirintului. Nu există ieșire”.



Am plecat tirziu din bordeiul lui. M-a însoțit un timp. Apoi mi-a strâns mâna și a spus ceva de batalion și subzistență. Mi-am continuat drumul și amintidu-mi că n-am ce face în seara aceea la punctul sanitar, m-am îndreptat spre baraca ofițerilor. Era cum anticipasem: joc de cărți, băutură și în plus bucătarul pregătise răcitură. N-am cerut să mi se aducă. M-am mulțumit să beau un rom.

— Sint proaspete, dom doctor! mă îmbie stăruind popotarul.

— Nu-mi plac răciturile.

Am ieșit din nou afară, la aer, în noaptea de toamnă înturzată. Bătea dinspre pustă un vânt subțire, tăios. Mă trecu un fior neplăcut și un firav fior de duioșie legat de-o amintire spălăcită mă întoarse spre adăpostul meu. Să mă întind sub păturile uscate, să trag noptiera lângă pat, să beau o cafea amară învăluată în nori de fum de țigară. De aici, din astfel de repere porneau amabilele schimburi de cuvinte dintre mine și nevastă-mea. Iată că regret acum acele amabile schimburi. Regret și dislocarea elevilor. La noi au picat, la regiment, doi inși. Au mai murit înzre timp. Ne-am mișcat foarte repede, încotă veștile rămân în urmă.

Sint invitat la colonel, mă anunță un soldat. Nu-i văd fața. O iau după spatele lat, prin noapte.

24

Asistența are aerul că nu izbutește, cu toate silințele, ce și le dă, să fie îndeajuns de solemnă. De față sint și cîțiva ofițeri artileriști și un bărbat oacheș, fără uniformă, adică un civil. Aflu că e primarul unui orașel. Am pierdut începutul. Paharele cu care s-a toastat sint golite și așteaptă într-o ordine pitorească să fie din nou umplute. Colonelul e radios, îi joacă pe față zîmbetul cunoscut, jovial, voit bătrînesc, cu un ceva șiret greu de ascuns.

— ...întreg teritoriul, domnilor, e curățat. Am ajuns la graniță. Mîine mărșăluim spre Oradea-Mare. România, dragii mei, e din nou liberă.

Luă un aer confidențial și urmă să explice că nu ne vom opri. Apoi am luat cunoștință că iarăși ne vom despărți de unii colegi, iar schimbările se vor face din mers.

— Timpul nu îngăduie. Nu facem pauze. E, așadar, o clipă solemnă. Am mai trăit-o o dată în 1918, domnilor. Au pierit dintre ai noștri mulți. Amintesc aici pe Turcu, pe Vlădescu, pe lăncu, pe Dărăscu, pe căpitanul Negulescu. Așa-i războiul. Să închinăm în memoria lor.

Dărăscu... Am și uitat cum mor bătrîni...

Am păstrat o clipă de tăcere. Ne-am așezat, înghesuindu-ne pe paturi, pe lavițele de sub geam. Beam aceeași licoare aspră, aurie, densă ca-n bordeiul lui Brebenaru. În același moment colonelul întrebă de el. Soldatul care m-a adus a îngăimat ceva repede, probabil că nu l-a găsit.

Colonelul îmi făcu semn să mă apropii.

— Mergeți împreună la divizie. L-au cerut. Semnează unul Tufescu. Chipurile nu mai pot fără el. I-altceva la mijloc. Că-l cer și pe Dărăscu. Ce dai din umeri? N-au încredere în ei. Pe ce lume trăiești? Sint și specimene d-astea...

Îmi șopti, confidențial:

— La Oarba s-a prăpădit efectivul a trei regimente. Aud? Păi de ce nu i-au oprit pe nemți încă-n tren, în punga de deasupra Mediașului?

I-au lăsat să scape, cu tren cu tot și să se cațere pe dealuri. Ești copil să crezi că numai așa c-au fost comandanți nătărăi. Destul un nătărău cu galoane mai mari.

Redeveni Tătaru, nemulțumit, pus pe căertă, moșic uneori.

— O să vadă Curtea Marțială de ei. N-am avut și nu vreau să am de-a face cu lepre. Fie cum o fi. Dărăscu, gata, îmi pare rău. Ce-or fi avînd între ei de nu se puteau suferi.

— Cred că...

— Așa, desigur. Dărăscu. Îl credea ipocrit, îngîmfat.

— Acum, n-are importanță.

— N-are, dom'le, exact. Mă mir că nu-i lasă o șansă lui Brebenaru. N-am ce zice de el. Acolo o să-l vîre într-un birou, pînă după război... dacă-l țin pînă atunci.

— Și după?

— Ești căzut din lună. Pariez că nu ți-ai aruncat ochii pe vreun ziar. Știu eu ce-o să fie? Sînt locuri unde au intrat țaranii în moșii, patronii-s strînși de gît să dea marfă. „Totul pentru front“. Îmi scrie și nevastă-mea. Să vad ce-îfolosesc acum iconostasele și sfîinții? Tare-s curios. Pînă una alta știu că-s ostaș, am de făcut ceva pentru România asta nenorocită, că alta nu am. Bun trăscau fac ăștia pe-aici. Ascultă. Pleci și dumneata cu el, așa scrie-n ordin. La spitalul de-acolo. Mai descîntă-l. Așa cu pămîntul... Ai două zile...

În acest timp, m-am gîndit, fără nici un rost, că de mult n-am mai văzut murind, am și uitat cum mor bătrînii. Colonelul tăcuse. În ușă soldatul aștepta ordine. Nemulțumit, nervos, colonelul îl apostrofă:

— L-ai căutat, mă?

L-a căutat peste tot și nu l-a găsit.

Nu l-am mai întîlnit nici eu. Două zile am fost ocupat cu împachetat, inventariat, pregătindu-mă să ajung tocmăi în Satu-Mare. Ultima dată l-am văzut ca și ocolalți inert, cu fața în jos intrat în defenitiva umbră. Amara lui rătăcire pe „cărările oilor“ se isprăvisc. Țin minte că voiam atunci din tot sufletul să trăiesc un sentiment puternic, acut. Poate din această cauză, chemîndu-l insistent, delibert, nu l-am avut. Fusese prea adîncă și nefirească, ieșită cu totul din tiparele comune, tăcerea acelor cîteva zile, la graniță. Nu auzisem nici împuscătura. Toți afirmau că au auzit-o și au tresărit. Mi s-a îngăduit să iau asupra mea grija hîrtilor personale. Și a înmormîntării, bineînțeles.

Simplă, cu alte cuvinte fără salve. Între hîrtii am descoperit și fasciolele răzlete din „Crimă și pedeapsă“. Și prostituata ce se aruncase în Neva, și întîlnirea dintre Svidrigailov și Achile, plecarea lui în America, defenitivă, și tentativa lui Mikola, ereticul. Raskolnikov rămînea să ispășească. Reconstituïam spusele lui Brebenaru și încă nu-mi reușea să dezleg nimic. Pe urmă mi-am dat seama că nu avea nici un rost. Să zicem că s-a rătăcit un glonț.

După trei ore regimentul se afla în marș. Fetele oamenilor exprimau aceleași griji ca întotdeauna și în expresia lor am citit cu limpezime să-pate puterea și setea de-a trăi. Nu se dăduse nici un ordin cu privire la etapa următoare. Mi se părea că vom continua să mergem, să tot mergem la nesfîrșit. Ploua mărunț, stăruitor, ca-ntotdeauna toamna firziu. Avusese dreptate el, că nu va ninge. Nu venise timpul.

horia robeanu

vocația fericirii

Ah, inocenții care îșiucid în somn
pe cei pe care îi iubesc
și-i îngroapă cu ochii deschiși
ascunzându-le mormintele ;
inocenții care știu atât de bine să urască
încît din îmbrățișarea lor
rămâne doar singele șarpelui de casă.

Pe ei îi caut în prietenul drag
și în femeia iubită,
în șoapta de taină a fratelui
în glasul întors al mamei
cînd simt cît de mult îmi lipsește
vocația fericirii.

moment de toamnă

Iar cad frunzele cu fața la pămînt —
oșteni secerăți de gloanțe nevăzute
și cîmpu-i plin de singele copacilor
despuiați și negri ca niște cadavre carbonizate.

Din cer curge o lumină galbenă
ca o sudoare pe o față lividă
și vîntul aduce vaiete care rămîn în aer
(aceste vaiete mărunte, fumurii
ce împiedică păsările să zboare)
și pe care apoi le gonește în cuiburile goale.

Mîine va începe cu o zi de cețuri
o zi mai mică,
cocîrjată, care umbă greu
ca o bunică ce-și simte picioarele de gheață ;
o zi care vine după o primăvară și o vară
și care seamănă cu o seară.

atunci...

Și era cer puțin
și vîntul cît o răsufare
iar copacii nu mai creșteau
toate erau neclintite
ca într-un somn în care ai murit.

Și nici o fereastră nu se deschidea
în care soarele să hohotească ;
totul era șters și stins.

Și nici măcar nu te presimțeam ;
te duceam în singele meu fără să știu
cum omul își poartă cu el inima
fără s-o fi văzut vreodată.

II

Nu, nu, nu era moartea,
era, mi se pare, vîntul
sau o frunză care a căzut pe geam
și l-a lovit cu zimții ei de abur.
Avea un obraz galben,
ca durerea cînd rupe din tine,
și mă privea
cît s-a uitat o clipă la mine
parcă și-a înfipt focul rece al cuțitului
în pielea mea uscată și învinețită.

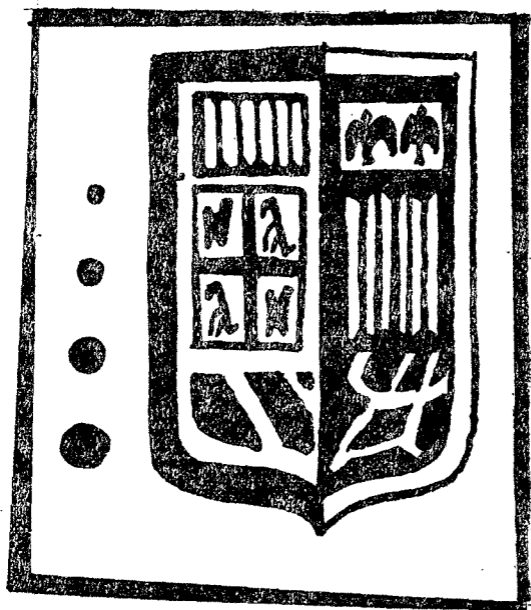
Desigur nu era moartea ;
a trecut repede ca un plîns în somn,
s-a răsucit în fumul
care mi s-a așezat în fața casei
ca un zid de care se loveau
toate păsările și mureau.

Nu știu cine era ;
poate un cuvînt scăpat
din închisoarea lui de hîrtie
sau poate numai o singură literă ;
litera U care mă sperie
cînd mă trezesc în întuneric.

arheologie

Era un soldat mort
sub calul care și-a trântit călărețul.
Uite-l prăvălit în piatra asta ciobită
cu ochii încă plini de spaime
și gura mânjită de sânge eroic.
Pământul pe care a căzut a împietrit
și-i acum alb, curat ca apele care curg
în adâncuri și-i spală pe morți.

Din el n-au crescut flori nici ierburi
a dormit pînă ieri
tăcut ca un învins fără vină,
sub copitele reci ale calului
care și-a dat de pomană și viața lui de ovăz
pentru un împărat pe care nu-l cunoștea.



i. negoîtescu

jurnal — 1948

(fragmente)

Autorul acestor pagini ţine să sublinieze că le dă publicităţii ca pe un document al unei epoci personale revolute.

După o perioadă de intens des gust, revenind la Mallarmé, de astă dată nu numai cu gustul, dar şi cu o mai acută sensibilitate metafizică şi morală, care de fapt s-a integrat gustului, a refînut şi des gustul, pentru a-mi îngădui mai mult decît o oricît de intensă contemplare, pot să dau o judecată critică nouă. În fond, deliciul contactului cu poezia lui Mallarmé a rămas tot amar, aceea bucurie neliniştitoare, avidă de absenţe misterioase, nu din zona sentimentelor ci a esteticului, trăit existenţial, adică la rădăcina împlântată în noaptea interioară, a fiinţei. Pot totuşi acum deosebi două moduri de amar. Faţă de primul, cel vechi, al esteticului potenţat pînă la degradarea de la axiologic la existenţial, cel nou e un amar complex, răspunde zonei emoţionale pline, atînge neliniştea mea morală, spaima mea teoretică, dureroasa mea fervoare metafizică.

Symbolismul a fost o şcoală de dizolvare a ideii poetice, însă Mallarmé mi se dezvăluie treptat ca geniu teoretic al poeziei, nu numai cînd îşi propune să teoretizeze, ci chiar în actul de poematizare, aşa ca Hoelderlin. Şi dacă ar fi să rostesc un gînd secret al meu, după care valoarea estetică este de fapt o valoare elină (Grecii şi-au întemeiat cultura pe estetic, au trăit-o atît de profund şi intens, într-un fel s-au mintuit prin ea, au dat erosului un sens estetic, — trecînd prin eros, esteticul a devenit la Greci cea mai nobilă virtute educativă: filtrîndu-se prin eros, frumosul devenea binele) şi relaţia creştinilor cu esteticul este mai mult sau mai puţin o relaţie păcătoasă, paralela între Hoelderlin şi Mallarmé, ar avea sorţi fecunde. Nu cunosc genii mai cumplit sfîşiate de obsesia estetică precum aceşti doi poeţi. Hoelderlin, sub forma Greciei pierdute, nostalgia culturii moarte împinsă pînă la propria moarte (deci nu o simplă melancolie romantică), nostalgia tragică a erosului estetic, mitologicului estetic. Obsesia lui Hoelderlin a fost păcătoasă: dovadă nebunia sa, pedeapsa atît de cruntă asupra spiritului său. Mallarmé, sub forma esteticului rivnit ca trăire absolută, adică IDEEA sa pură, dincolo de formă, în golul neprihănit al paginei albe: ce gravă contradictio în adjecto a spiritului mallarméean!...: limitele, chiar cînd exprimă vagul şi înfinitul, sînt condiţia esteticului, deci ele sînt o condiţie elină a spiritului nostru!...: or, inima lui Mallarmé era atît de creştină, încît dorul înfinitului a devenit la el dorul esteticului pur, al esteticului ca IDEE. Adică spaţiul gol în pagina castă, Neantul! Şi la el, pentru acest păcat, pedeapsa a lovit spiritul: cea mai chinuitoare conştiinţă a sterilităţii, care stigmatizează şi consumă poezia sa.

Chiar din poezia exemplară de puritate a lui Mallarmé se desprinde, intactă, serafică şi amară, teoria. Hérodiada nu e atît o perfidă diamanti-

ferăție a sterilității, cât un monstru, de puritate pleromică, al teoriei. Poezia ca absență plină de strălucire (păcatul dat în pedeapsă), chin al imaculării: peste imaculare plutește adierea de gheață a eternității, gheara eterului încearcă în zadar să înghețeze această neprihănită oglindită în sine, pierdută în propriul său neant. Mitul Narcisului nu era decât o pedeapsă estetică, în spiritul elin, umbra Moirelor filtrată în spirit, și de aceea frumosul îndrăgostit de sine însuși inspira mila cea mai pură, pe când Hérodiasa ne pare rea, perversă, și ne inspiră desgust: desgustul însuși pe care trebuie să-l deștepte în noi, ca formă a gustului celui mai rafinat, poezia lui Mallarmé.

Tragicul elin era o vină estetică în lumea morală, pe când IDEEA esteticului pur, la Mallarmé, formă extremă de tendință în relația creștină cu frumosul, e o vină morală în lumea estetică.

În fragmentele sale de proză, când formulează asupra poeziei, simbolistul Mallarmé revine mereu, sub masca intelectualistă, la IDEE:

„...l'acute poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final“.

„...ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole a son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique“.

Ceea ce cîntă, așa dar, nu e, conform simbolismului, substanța poetică (valoarea de materialitate a cuvîntului), ci, conform lui Mallarmé, „l'intellectuelle parole à son apogée“, Ideea. Și ce este în Hérodias așa precum în toate poemele sale, Ideea, dacă nu esteticul abolit ca valoare, fiindcă abolit în valența sa artistică față de alte valori, și redus într-un mod îngrijorător la trăirea sa pur existențială (purismul, de însușire religioasă, al abatelui Bremond, nu face de fapt decât să existențializeze emoția lirică).



Baudelaire e un liric deslănțuit în blasfemii ale cărnii și enigme ale sexualității, — precum și un teoretician estetic. El nu constrînge totuși niciodată poezia la teoria poetică, nu face din poem un nume pentru practica poetică, nu dă versului o valoare profetică. De aceea, el este mai bogat decât Mallarmé, dar mai puțin semnificativ, mai puțin important, nu atât de mare. În Baudelaire nu există versuri din care să irumpă, ca o lumină strălucitoare de obscuritate, sensul poeticeii însăși, sensul soteriologic al cuvîntului, al poematizării (celebrele versuri din Invitation au voyage sintetizează doar o estetică posibilă în triumful luxului, calmului și voluptății), precum o astfel de enunțare mallarméeană: „Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change“... Poezia a încetat de a fi o bucurie, oricît de dureroasă, o plăcere, oricît de scump plătită; ea e acum o teorie ascunsă sub mii de măști, o teorie care e un instrument al chinului existențial. Faunul, care în după amiaza de trezire beată se întrebă Aïmais-je, un rêve?, gîndește nu ca să guste voluptatea întrebării, ci ca să-și flageleze spiritul cu cea mai fină perversitate de pe pămînt. Într-un anume fel, nu știi cine seamănă mai mult cu Mallarmé, sub această măsură a chinului, ca înaintașul său Kierkegaard.

Cum va fi oare cu puțință o poetică nouă (în fond, esteticizarea poeticeii, în romantism și în timpul nostru, mi se pare sub nivelul catharizării aristotelicane), pe care aș cuteza să o numesc poetică sacră? Este cu puțință o salvare prin lirism? Ar avea ea sorți colectivi sau ar atinge numai indivizi izolați? Întrebarea o găsesc justificată prin însuși faptul că poezia lirică, în accepția cea mai deplină și mai profundă, adică în con-

ceștia ideii poetice, este, pentru europeni, un produs creștin (Grecii nu o cunoșteau, de aceea quasi-lirismul lor se consuma în tragedie). Lirismul nu este ceva mitologic, și nu este nici ceva mistic, neavând decât unele aderențe existențiale. Seamănă cu muzica (această artă specific creștină, barocă, decăzută prin culmea ei în Beethoven) dar mult mai bogată, mai complexă, fiindcă unește valoarea estetică cu absolut toate celelate valori.

Poetica pe care o visez nu are nimic de a face cu purismul abatelui Bremond, deoarece legăturile ei vor fi cu moral-metafizicul și nu cu mistică, adică va fi o poetică sacră (actul mistic e dincolo de sacru, ca și dincolo de orice formă a culturii). În artă, moral-metafizicul se întoarce spre lume, pe când în mistică el depășește lumea. De aceea, orice estetică mistică, precum tinde a fi cea a abatelui Bremond, mi se pare o perversiune spirituală.

●

Aș putea porni, în poetică, de la următoarea definiție: Poezia este o gândire intensă și arzătoare, dar care nu gîndește. Gîndirea care nu gîndește ar fi condiția materială a poeziei, așa cum piatra e a sculpturii sau sunetul a muzicii.

●

Din N. Hartmann.

Valorile ca esențe (*Wesenheiten*):

Esența e acel ceva prin care tot ceea ce are parte la el este așa cum este.

Iubirea este iubire prin valoarea iubirii.

Realizate sînt, strict vorbind, nu Valorile însăși (caracterele de valoare ale materiilor) ci numai materiile, cărora le aparține caracterul de valoare în general — ca ideal ori ca real.

Realizată nu e așa dar niciodată valoarea iubirii, ci iubirea ca virtute, ca materie.

●

Marele artist începe prin a-și depăși talentul. Ureau să spun prin aceasta că nu își obține confirmarea decât în momentul cînd intră în conflict cu talentul său, cînd opera ce așteaptă să fie creată e altceva decât talentul său, vine din altă direcție și din altă lume, ce poate contrazice natura talentului său. E lupta secundă dintre forma talentului și forma ideală, între forma materială, oarbă, și forma poetică. Artistul obișnuit nu face decât, în mod senin, să corespundă talentului său; talentul îi conduce opera, nu demonul poetic.

Nu se poate scrie un studiu asupra modului cum gîndea Goethe fără a porni de la aceste revelații ale lui Eckermann, din 1 februarie 1827 :

„În științele naturale, urmă Goethe, am cercetat în toate direcțiile, totuși am preferat mereu obiectele care mă înconjură imediat și pot fi percepute dintr-odată de simțuri. Iată de ce nu m-am ocupat niciodată de astronomie ; căci simțurile nu sînt suficiente în acest caz, trebuind să se recurgă la instrumente, la calcule și la mecanică... etc”.

Tip de gîndire mitică goetheană :

„Îmi reprezintă pămîntul cu învelișul său de vapori ca o uriașă ființă dedată la o eternă mișcare de aspirație și expirație. Cînd pămîntul aspiră, atrage spre el sfera sa de vapori, care pe măsură ce se apropie de suprafața solului, se condensează pînă la punctul cînd formează nori și ploaie... etc.” (11 aprilie 1827).

Tot pe marginea Conversațiilor lui Eckermann :

Pentru Goethe, în tragedia greacă destinul se confundă în cele din urmă cu morala.

Cele mai juste observații critice ale lui Goethe privind pe scriitorii contemporani, îmi par cele care se referă la Platen.

În Conversații, singura parte interesantă a lui Eckermann o formează visurile lui. Remarcabil, mai ales, cel povestit la 12 Martie 1828.

Goethe al lui Gundolf pornește atît de mult din Conversațiile lui Eckermann, încît ai impresia, citindu-le, că Eckermann a scos din Goethe totul după indicațiile viziunii lui Gundolf.

Gred că cea mai exactă carte de critică literară ce am citit, în sensul de a străbate cu analiza cauza estetic-existențială a operei, pentru a explica dinăuntru motivul creator, este Kleist al lui Gundolf. E adevărat că și interesul meu pentru autorul Penthezileei a fost dintre cele mai

În al său Oedipe, Gide introduce neliniștea care dă un suflet creștin eroului lui Sofocle. Astfel Gide, care ar vrea să re-greceze pe creștini, a încreștinat un grec.

Hoelderlin : un Goethe devenit Don Quijote,, adică un Don Quijote al culturii, al mitologicului și deci, în mod fatal, căzînd în tragic și din nebunia comică în nebunia jalnică.

În sine, Don Quijote, nu e tragic, ci o nemaipomenită figură realistă, comică, anti-podul trăpant al idealului, căci prin parodia idealului (cînd am citit Amadis de Gaula am fost încîntat de farmecul naiv al acestui roman cavaleresc, de transparența epică atît de suavă în ridicolul ei). Doar prin semnificația sa romantică, ideală, departe de intenția sănătos-realistă a lui Cervantes, semnificația adăugată postum, creație reflexivă-ectoplasmatică a noastră, deci, e el o figură tragică. Mă gîndesc la un pamflet anti-Unamuno, în care să se combată tocmăi viziunea de tragism romantic spaniol și să se scoată noi și poate mai adecvate semnificații din nebuniile Cavalerului Tristei Figuri. Să se restituie, așa dar, Don Quijote lui Cervantes.

Messia de Haendel, cu magnificul „Aleluia” : spre deosebire de muzica romantică, muzica barocă nu e o năzuință spre transcendent, ci ex-

primă transcendentul însuși. În oratoriul lui Haendel simți cum cerul s-a deschis și prin spărtura cosmică, așa ca în tablourile lui El Greco, transcendentul apare în toată splendoarea sacră. De ce e oare atât de pură, de totală, muzica în baroc? De ce este ea o artă a barocului? În definitiv, așa cum artele plastice eline au ceva inuman, părăsind personalitatea artistului ele se reprezintă pe sine, nu sînt un triumf al creației asupra materiei, cît un triumf deschis în sine, arta exprimînd bucuria sa proprie, inumană, de a exista, — în baroc muzica e o invenție spirituală isvorînd și recăzînd în sine, nu o năzuință unană de transcendere prin artă, ci o irumpere spontană din materie, din sumet. O cantată sau o fugă de Bach au ceva cu totul impersonal, nu ne spun în sine nimic despre autorul lor, despre om în general, ci numai despre muzică, despre virtualitățile ei pure devenite formă concretă. Nici pasiuni, nici idei, ci doar artă pură deschisă în sine, adică nu încercută în estetic, ci dezvăluind ceea ce e mai adînc decît esteticul, ceea ce e muzical în muzică, adică un sens existențial-metafizic prins în agrafe axiologice, ca să mă exprim cum nu se poate mai barbar.

O tragedie de Racine, o comedie de Molière, pot fi atât de perfecte încît se exprimă pe sine cu perfecțiune artistică, indiferente de autorul lor, dat nu indiferente de individualitatea perfecțiunii lor, care e mitologică, umană, pe cînd o fugă de Bach, atât de săracă în valori încît nu păstrează nici o individualitate uman reprezentabilă, e totuși expresia cea mai directă a unei zone profunde a spiritului. Ce se ascunde așa dar unic miraculos în această muzică, în acest stil baroc? Ce dă unei sculpturi de Praxitel acea spontaneitate artistică amară și ideală, acea splendoare inumană a spiritului mîntuit în sine; ce dă unei fugi de Bach acel ritm de transcendență pură, irumpînd din seninătatea oarbă a eterului, acea armonie transparentă în sine ca o oglindă în propria ei virtualitate, împăcată și exactă?

Sculpturile lui Michelangelo nu îți le poți imagina anonime, fiindcă umbra lui Buonarotti cade grea și profundă peste ele; simfoniile lui Beethoven sînt tot atîtea cariatide ale spiritului său; tragediile lui Shakespeare sînt podoabele numelui lui, care e mai viu decît toate enigmatice personalitățile sale; piramidele egiptene sau catedralele gotice nu pot fi niciodată concepute fără reprezentarea vie a destinului epocii în care o năzuință colectivă le-a ridicat, pecetluită istoric și triumfînd greu prin timp. Dar efebul lui Praxitel și preludiul de Bach nu poartă numele autorului decît dintr-o necesitate a memoriei umane și nu dintr-un sens al lor propriu de a fi numite. Efebul de marmoră e spiritul elin în sine, despărțit de om, e spiritul ca un fenomen al naturii, așa cum preludiul de Bach e spiritul baroc în sine, despărțit de om, spiritul ca un fenomen al naturii și nu al spiritului.

Și aici se deschide cea mai obscură întrebare: de ce oare numai în arta elină și în cea barocă spiritul s-a recunoscut atât de exact pe sine? De ce spiritul în sine ni s-a arătat numai în două forme, cea elină și cea barocă? Ce dă acestor două momente de cultură puritatea lor? Fiindcă numai de două ori în istorie spiritul a încetat de a fi în istorie spre a se desvîlui ca spirit pur, prin cea mai pură potențare a istoriei.

(Bine înțeles că am ajuns la o întrebare secundă ea însăși în întrebări, mai speciale, mai înguste și multiple, dintre care doar una aș mai aminti: de ce sculptura și muzica au avut acest destin excepțional, tocmai ele, în configurația artelor?).

●

În Proust, eroul cel mai neconturat, cel mai vag, cel mai nebulos, cel mai muzical, este tocmai cel asupra căruia se stăruie psihologic mai mult,

adică eroul la persoana întâia, continuul introspect. Despre Albertine se spune că ar fi fantomatică deoarece, din sfială, Proust nu a îndrăznit să o numească Albert. Explicația mi se pare prea biografică, deci exterioară, scandaloasă și fără rezistență la un mai serios examen estetic. De fapt, indiferent de orice cauză fiziologică, Albertine, deși la persoana a treia, e numai introspectă, adică numai psihologică, muzicală, ca și eroul care povestește și se descompune sub un scalpel de parfum și vis. Atât introspecției lui cât și analizei Albertinei în propria lui introspecție i s-ar adăuga degeaba alte zeci de volume: eroii nu ar deveni mai conturați. În tot decursul volumelor existente, paginile ce-l privesc pe povestitor sau pe Albertine, deci paginile numai în timp, dau impresia unui lucru de Sisif. De abia lumea eroilor în spațiu (Sodoma lui Charlus și a saloanelor) ia acel contur dantesc uluitor. Valorile se realizează în suporturi și raporturi, care sînt puncte fixabile, deci spațiale, ca să dau o altă alură bergsoniană limbajului axiologic. Importanța lui Proust în literatură trece dincolo de metoda introspectă, morbidă; ea ține în primul rînd de lumea moral-socială a operei și nu de cea psihologic-existențială.

●

În esența sa Hamlet e muzical, dar nu poate fi transpus într-o operă muzicală, fiindcă tot în esența sa el e și teoretic, or valorile teoretice nu suportă o travestire muzicală.

Faust e nemuzical (ca și toată opera lui Goethe, atât de mitologizantă), de aceea nu poate fi realizat în muzică. Chiar dacă Wagner teoretizează, o face numai în estetician, iar opera sa muzicală rămîne mitologizantă, străină în esența sa teoreticului, ceea ce nu s-ar putea întâmpla niciodată cu Faust, fără o alterare artistică gravă.

●

Geniul se caracterizează tocmai prin capacitatea sa de realizare în creație. Nu există geniu necunoscut, nerealizat. Geniu e acela care nu poate fi împiedecat în creația sa de nici o condiție exterioară. El asimilează condițiile chiar potrivnice creației sale și din negative le răstoarnă în pozitive. Divina comedie a scris-o Dante în exil, copleșit de amarul celui fără patrie.

Cred că tocmai sărăcia de genii a unei epoci face posibilă înăsprirea condițiilor. Peste o epocă bogată în genii plutește un suflu istoric de genialitate.

Geniu e acela care asimilează împrejurările, le stăpînește și, triumfînd prin condiții, impune opera sa: sub forma împrejurărilor vitrege impune propriul său spirit.

●

Din Paradisul lui Dante, aceste versuri splendide în traducerea lui Coșbuc, ar merita o analiză specială:

„Divina milă ce din ea gonește
orice invidii, — arzînd, scinteie-n sine,
și-eterne frumuseți din Ea stîrnește,

Nemijlocit din ea orice ne vine
perpetuu e, căci după ce-l pătrunde
sigiliul ei, etern tipar-ul ține.

*Din ea nemijlocit ce curge-n unde
e liber absolut, că-n veci nu zace
suspus puterii cauzelor secunde.*

*Ce-i este mai conform mai mult îi place,
căci focul sfint ce-n toate radiază
în ce e mai egal e mai vivace.*

Bineînțeles, analiza nu ar avea nimic comun cu acele comentarii adeseori delicios savante, pe care le-a inițiat Boccaccio, și care dau operei dantești o garnitură impozantă de subsol. Mă gândesc la o poetică sau la un capitol de poetică ce ar porni de la analiza acestor terține care radiază o emoție ideatică sacră. Prin muzicalitatea vizionară a Paradisului, astfel de idei poetice plutesc asemenea unor diamante de eter.

Otto Ludwig, explicînd construcția muzicală a tragediei shakespeareane, observă, ca într-o fugă de Bach, o temă și contrarul ei: Othello și Jago.

Cărțile care mi-au oferit plenitudinea lecturii: Autobiografia lui Benvenuto Cellini (existențial, ca trăire a meseriei artistice), Etica nicomahică a lui Aristotel (filosofic), Castelul interior al Sfintei Tereza (mistic), Torquato Tasso al lui Goethe (ca perfecțiune artistică). În ultimul caz, a trebuit să renunț la Războiul peloponeziac al lui Tukidide.

Operele care m-au atras mai puternic, chiar înainte de lectură, dintr-o cudență presimțire: Metafizica lui Aristotel, Fragmentele lui Novalis și Etica lui Max Scheler.

Idealul meu literar: să scriu un roman la persoana întâia, al educației erotice, dela sexualitatea pură la mistica pură, și avînd ca modele tehnice pe Don Quijote și Wilhelm Meister.

Mistica începe doar acolo unde mitologia încetează. De aceea, religia ca aspirație mitologică este antimistică. Mistica distruge toate valorile, chiar valoarea religioasă, fiindcă mistica este antiumană. În cadrul religiei există, desigur, o valoare a divinului, dar divinul în sine este dincolo de valori și deci uniunea cu el e în afară de cupola axiologică. Momentul suprem în actul mistic este atunci cînd de fapt orice aspirație către uniune a fost depășită, cînd divinul însuși, acceptînd uniunea, printr-un act de abolire a umanului, absoarbe natura divină din om în sine. Năzuința mistică este o continuă potențare a divinului din om, dar actul mistic propriu zis înseamnă golirea umanului de divinul din el. Numai în acest înțeles pot concepe aceea nemiapomenită sețe de a fi iubit a lui Isus, care e pentru mine sensul cel mai misterios al creștinismului.

În actul mistic omul atinge starea celei mai cumplite drectitudini, cînd știința divină din el l-a părăsit spre a se uni cu Dumnezeu. Nici omul cel mai pervers rău nu e atât de decrepit ca omul în extazul mistic, fiindcă nicidecum știința divină nu-l părăsește pe om, afară de acest caz unic, de supremă grație divină. De aceea, niciun act nu se poate compara în primejdie cu actul mistic și iată de ce, Biserica acceptă mistica cu atîta precauțiune și se sfiște să o proclame credincioșilor ei.

Gădesc, în Nietzsche, definiția cea mai exactă a iubirii romantice, adică a iubirii desaxiologizate: *Was aus Liebe getan wird, geschieht immer jenseits von Gut und Böse.*

Conversațiile cu Goethe ale lui Eckermann sînt una din cele mai minunate opere produse de iubire. Natura erotică a lui Eckermann se poate, la nevoie, psih-analiza în mod elocvent din visurile pe care le povestește Maestrului adorat. Cît privește pe Goethe, eroul său era atît de complex, de prodigios, sintetiza atîtea forme de cultură, de la sensualitatea păgînă, iluminată de spirîtul educativ, pînă la sacrul estetic sau la religiozitatea vibrantă cosmic (spinozismul său), încît pot să intuiesc pe o gamă foarte întinsă sentimentele lui. Eckermann îl adora pe Goethe ca pe un zeu și, deoarece nu era de fapt un mare spirît, un demonic, un creator, cum ar fi putut el oare pătrunde în zona ultimă a personalității goetheene, provocînd sursa revelatoare a Conversațiilor dacã nu ar fi folosit calea iubirii? Rolul lui față de Goethe a fost extraordinar, el a stîrnit demonismul goethean să se lumineze, să se ofere lumii în peldoarea, ca însăși mitologică, a simburelui său ideal. Ca să vorbesc în termeni imanenți subiectului, Eckermann a reușit să pătrundă și să-l provoace pe Goethe să ne redea fenomenul original al personalității sale (a existat oare pe lume un fenomen original mai valoros?). Goethe însuși, fără Eckermann, nu ar fi ajuns probabil niciodatã la o operă în așa măsură revelatoare, în așa măsură exactă pentru cunoașterea cului său ideal. O simplă comparație între Dichtung und Wahrheit și Conversații e fecundă în descoperirea sensurilor. Și fără să-l iubească pe Eckermann, fără să iubească adorația goetheană a lui Eckermann, Goethe (care nu cunoștea Conversațiile ca pe cea mai importantă operă a sa, tocmai el, magnific lucidul măsurărilor al operei și genului său) nu ar fi dat discipolului de la sfîrșitul vieții un nume în eternitate unit cu al lui.

Și Nietzsche vede în Conversațiile lui Eckermann cea mai bună operă a prozei germane (Der Wanderer und sein Schatten, 109).

Nu pot asculta muzica de Wagner fără o neliniște teoretică (nu e vorba de posibile sensuri estetice fecunde, îmbietoare la teorie, ci de un caz special); întii sunt sedus, îmi place și mă tulbură sensual, dar apoi, după audiție, înainte chiar de a gîndi asupra muzicei, când — sub impresia proaspătă — îmi reamintesc doar în ureche — simt undeva o situație falsă, o inadecvare, ce îmi provoacă imediat jenă teoretică. E în Wagner acel substrat original nemuzical, din care se dezvoltă muzica sa și care își dezvoltă pentru mine izbitor inadecvarea. Gustul meu a ajuns deplin conștient de acest lucru. Și totuși, cînd aud din nou muzică de Wagner, sînt iarăși sedus și iarăși, apoi, urmează neliniștea teoretică. Nimic nu mă apropie însă, fără îndoială, de pornirea antiwagneriană a lui Nietzsche (venind din complexul său anti-german; adică o stare profundă și bogată a personalității și nu pe o singură coardă, artistică, precum la mine, acum).

Muzicală devine muzica lui Wagner de abia în Bruckner și Richard Strauss, deși în sens atît de diferit: la Bruckner, tendința wagneriană se realizează muzical pur, în afara pretențioasei teorii a dramei muzice și cu cît Bruckner depășește pe Wagner, cu cît se deswagnerianizează și lasă propria sa Tonsprache să răsune, cu atît admir în el muzicalizarea lui Wagner; apoi, la Richard Strauss, tendința wagneriană se realizează muzical pur în chiar sensul complex dramatic-literar al autorului lui Tristan.

Richard Strauss e un ambițios al teatrului, ademenit de teorie, servindu-se de textele lui Wilde sau Hugo von Hofmannsthal, sub semnul rafinamentului decadent, dar în timp ce instinctul lui Wagner e teatralic,

tragic-mitologic (fenomenul original wagnerian e nemuzical), al său e muzical pur. Strauss caută și construiește sub textul poetic al Salomeii un fond muzical, în care poezia să se oglindească, să fie o simplă virtualitate subtilă (ceea ce nu atinge cu nimic valoarea dramatică și teatrală a operei sale) în timp ce la Wagner poezia vrea să se exprime pe ea în muzică, și reușește. Patosul muzicii wagneriene, acea durere morală (tragicul, existând obiectiv în lume, moralizarea conceptului de cosmos, de natură — operație posibilă numai prin gândirea mitică (greacă), iar pentru creștini o contradicție în adjecto: muzica nu exprimă decât ceea ce e cosmic în lume și în om, de aceea ea e o artă creștină, căci creștinismul a singularizat pe om de lume, prin des-moralizarea lumii (naturii, cosmosului), adică prin abolirea tragicului și, ea a apărut ca artă deplină odată cu conștiința distingerii morale-cosmice). În durerea morală (tragicul) a muzicii lui Wagner transpare, elementară, voința schopenhaueriană, surprinsă în originalitatea sa, și acesta e fondul nemuzical în care muzica se oglindește (oricât de pasionați de muzică, opera lui Schopenhauer, ca și cea a lui Nietzsche, cum observă Jaspers, sînt nemuzicale, în timp ce opera lui Plotin, a lui Spinoza sau a lui Kant sînt atît de muzicale).

La Wagner, Tonsprache înseamnă Mitologiesprache. Indiferent de faptul că el și-a scris singur dramele, și mai ales indiferent de faptul că adeseori, în muzician de meserie, a preferat rezolvările muzicale în dauna legilor dramatice. Nemuzicalitatea lui Wagner trebuie căutată nu în pre-textele lui poetice (din care s-a născut teoria sa, ce îl leagă, în trecut de Gluck și în viitor de Strauss), ci în chiar muzica sa, al cărei fenomen original e inadecvat, moral, mitic, tragic.

Dacă muzicalul nu poate exprima tragicul, sîntem de fapt pe un drum nou și mai secund cu privire la opera lui Gluck. Muzica e amorală ca natura, dovadă chiar aria de jale a lui Orfeu după Euridice, unde nici nu se știe bine: abstracția făcînd de text, e durerea (durerosul nu e încă tragicul!) sau calma fericire care sună? În muzică, în general, bucuria crește din neliniște, prin tristețe pătrunde o tainică fericire etc...

●

În Paradisul pierdut al lui Milton, ideea muzicală o formează Demoul, prin contopirea frumuseții îngerești a stării prime cu veninul Răului al celei secunde, rezultînd un inefabil sufletesc. Ingerescul și Răul își pierd însă cu desăvîrșire atributul moral, spre a deveni hipostazieri cosmice, prin care străbat enclave metafizice.

În Ierusalimul liberat al lui Tasso, picturalul e covîrșitor: Hermia la păstor, Insula Armidei, Viziunile din pădurea vrăjită. Transpuse sonor, aceste teme sînt picturalul din muzică.

●

Contemplația realistă (de tip clasic, axiologic) organizează distanțe între operă și spectator, nu-l anulează, nu-l absorbe. De aceea, în contemplația realistă sentimentul egalității spectatorului, demnității lui umane, e sporit și clarificat. Cea mai anulatoare de distanță dintre arte, cea romantică, simțind inconștient primejdia contopirii operei în contemplație, a reacționat prin „ironie“. Sentimentul dispariției distanței între contemplator și operă a provocat în romantici o spațiu existențială (de proveniență estetică) și aceasta mi se pare în adevăr originea „ironiei“ romantice.

●

Fiindcă socotesc muzica prin definiție barocă (inclusiv rococoul), o cuprind, ca limite mari și depline, între Monteverdi și Mozart. Apoi vine

Beethoven. Muzica modernă (decadența genului) începe cu Berlioz: care descoperă sentimentul tipic muzical, sentimentul teroarei (...pînă la Honegger, Hindemith). Iar cu cît ea încetează de a fi muzică și devine teroare pură, cu atît sîntem mai aproape de tragedia greacă (un Oedip cu muzica de scenă a lui Honegger mi-a sugerat aceste rînduri). „Muzica“ elină (nu există spirit mai nemuzical ca cel elin, dominat de tragic, și a căuta muzica la Greci înseamnă a avea o idee falsă despre fenomen) era doar un mijloc de a spori teroarea tragică: teroarea morală și nu sentimentul teroarei din muzica modernă, care e un sentiment muzical și de aceea un fel de spaimă existențială de origine estetică. Dacă tendința muziceii este, în timpul nostru, de a se des-muzicaliza (anticipînd desmuzicalizarea spiritului modern însuși, care e încă atît de robit artei lui Euterpe), cu cît nu va rămîne din ea decît teroarea pură (muzica atonală e pe acest drum), cu atît, probabil, sufletul nostru va deveni mai apt pentru renașterea tragediei în sens antic. Mult mai aproape de tragedia greacă mi se pare opera Wozzeck a atonalistului Alban Berg, decît Ifigenia în Aulida a lui Gluck: pe care Euripide nu ar fi recunoscut-o și Grecii nu ar fi înțeles-o.

Epică existențialistă opozabilă, în Europa, lui Dostoievski, dar mai discretă, mai artistică, e cea a lui Kleist.

Nimic inuman la Goethe, de aceea nimic mistic. În al doilea Faust doar confuzia dintre ceea ce e estetic și ceea ce e religios poate să nască falsa impresie a plenitudinii mistice.

„Liebe kennt nur allein der ohne Hoffnung liebt“... Germanii subtili detestă versurile cu lapidaritate sentențioasă ale lui Schiller, dar alura mi se pare totuși mobilă și bine (frumos) gândită. Chiar dacă nu e un poet, gîndirea lui Schiller își strunește atît de bine entuziasmul, încît profunzimea nu suferă de pe urma tonului retoric. Astfel, retorica a devenit o măsură spirituală, și cine se apropie de ea cu un gust pur liric, viciat de lirism, nu vede decît asperități artistice acolo unde ideea s-a ritmat nu dintr-o impulsivitate poetică, ci dintr-o rigoare estetică. Niciodată poet, așa dar, Schiller nu întrebunțează un material de natură sentimentală, pe care să-l supună rigorilor, ci gîndește cu o plăcere extraordinară de intensă, încît ideile sale ne comunică intactă plăcerea. E, la el, un fel de sensua-litate ideală, platoniciană, față de care trebuie să te apropii cu o gîndire dornică și aptă voluptății. Aceste idei, gustate cu pregnanță sensuală-entuziastă, el le transformă în arhitecturi ale mitosului, ce formează opera sa dramatică.

Privit ca fenomen de cultură și nu ca spirit absolut, adică nu ca izvor, ca fenomen original, ca personalitate în starea sa pură născîndă, ci ca mod de formare, Hoelderlin e un tînăr Goethe format nu la școala lui Herder ci la a lui Schiller.

Ce nu se împlinește (uman vorbind, existențial, și nu artistic) în Kleist, se împlinește în Jacobsen.

Un *stimmung* de umanitate delicat și amar străbate opera lui Dickens, ca un fel de clar-obscur moral nespus de fin, aproape de cîntec (tonurile dense și precise, translucid cromatice, din baroc, în care chiar și gravitatea e joc al spiritului). Nu se întâmplă aici lupta între bine și rău, ca între două forțe mitologice supraumane, ci competiția mult mai concretă (ca și cum ceea ce s-a dezvoltat, s-a maturizat, ar stărui încă în dulcea și fecunda căldură genuină) între bunătate și răutate (stări muzicale ale moralei). De aceea realismul lui Dickens are o aripă magnetică, tocmai acel *stimmung* ce te absoarbe în calma și blînda lui melancolie, prin care străbate umorul cu acele lui de picanterie estetică. E un realism poetic și un realism artistic (fiorul de simpatie care te învâluie ca o vază, pe de o parte, și cea mai exactă dozare epică, pe de alta, jocul de leit-motive epice, armonia construcției, care face din David Copperfield o minune tehnică, sau din Marile speranțe o jucărie perfectă ca un ceasornic) totodată. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoievski sau Tolstoi, sînt mult mai principali, conduși de o estetică (= teorie, implicată sau explicită) a formei, a societății sau a spiritului, realismul lor are o răspundere teoretică, adică extraliterară, în timp ce realismul lui Dickens e de o puritate artistică ce-l face atât de poetic (în sensul închis în sine al cuvîntului), e jocul suav-concret dintre bunătate și răutate, ca mobil epic: eroii săi nu reprezintă o lume, în sensul geografic și social (nici chiar cei din clubul lui Pickwick, sau tocmai aici jocul e și mai evident, ostentativ în mod absolut poetic), nu reprezintă o idee-stare (bovarismul, oblovismul), ci se reprezintă pe sine cu aceea candoare genuină incomparabilă, și de aceea îi simți, într-o proză deloc lirică, atât de aproape de sursa poeziei: concretul lor e direct, poetic, plin de atmosferă personală (ce-i însoțește ca o aură), iar apariția sau dispariția lor în narațiune ascunde un resort artistic, o motivare epică ce e meșteșugul cel mai rafinat. Accentul grav al romanului, sensul lui mai general nu poate fi găsit, la Dickens, în afara limitelor literare ale operei ci în cadrul lor strict, și toată profunzimea, toată gravitatea e poetică.

Gonciarov, contemporanul marilor romane ale lui Dickens. Dar ce deosebire de epocă între Oblomov și David Copperfield! Ce moderne sînt analizele, viziunile epice ale lui Gonciarov! Realismul lui e grav în însăși ideea de realism, nu numai în teza atât de conștient tratată și cu aceea extraordinară subtilitate artistică, ce își caută sensul mereu dincolo de artistic. Gonciarov e poetic, e muzical (romantic, străbătut de psihologia muzicală post-beethoveniană), dar realismul său e grevat pe istorie, pe societate și morală, în timp ce realismul lui Dickens e grevat pe poezie, din poezie își sugerează cele mai profunde, redîndu-le în ciudate flori cu parfum teribil o domnișoară Havisham, un Steerfoth!

Considerîndu-l pe Tom Jones amoral, Gide nu distinge între trăsăturile naturale (în sens rousseau-ian) ale eroului lui Fielding — care însă nu împiedică discernămintul lui axiologic și indiferența față de social a lui Tom.

De fapt Tom Jones e din aceeași substanță ca și binefăcătorul său Allworthy, modelul tuturor virtuților, și la sfîrșitul romanului simți că — după ce tinerețea s-a sfîrșit și natura a fost strunită, socializată prin

căsătorie — aici intervine rolul modelator al Sofiei — Tom va deveni un alt Allworthy.

Amoralismul e sau de natură perversă, sau de natură maladiivă, or Tom Jones e perfect sănătos și răstăcirile lui erotice nu desvăluie nici o urmă de perversitate. Natural, în sensul de calitate pozitivă, din sfera vitalului, Tom nu e deci nici o natură și nici cealaltă, lucru ce se poate ușor evidenția la o simplă comparație cu prințul Mișkin al lui Dostoievski. Eroul lui Fielding e mai crud, ma proaspăt, mai biologic, fruct totodată al unei iubiri naturale (în afara societății), de unde atitudinea sa de indiferență socială, cu dublă rădăcină: în structură, adică în caracterul moral (mai precis ceea ce Scheler înțelege prin *Gesinnung*) și apoi în situația civilă. Distingându-le, coordonându-le, se poate face schema exactă a tipului Tom, dar mai ales se poate restabili, dincolo de tipul natural, tipul moral din Tom Jones, în fond extrem de fin, în sensul profund al cuvântului: atitudinea sa din timpul bolii lui Allworthy. Căci morala naturală nu are nimic comun cu amoralismul, ea fiind de fapt cea mai solidă și mai reală pentru morala codificată.

Chiar când e naturală, amoralitatea nu este sănătoasă. Ea presupune o „natură“ viciată din naștere, ce nu poate fi redusă, nefiind educabilă; ea poate fi cel mult depășită, răsturnată, prin religie, în sensul că tensiunea emotivă poate da naștere, ca prin mimune, trăirii morale ce îi e subordonată. O astfel de morală înseamnă, de fapt, a trăi numai sub semnul iubirii, și, când iubirea dispare, dispare și morala.

Nu e adevărat că aceleași valori se exprimă într-o culoare, într-o linie, într-un sunet sau într-un cuvânt, căci, în artă, fiecare materie își cere valorile ei specifice, conform poeticului, picturalului, plasticului ori muzicalului. Tot așa cum nu e adevărat că orice materie, orice mediu sensorial, nu reprezintă decât un „vestmînt“ al operei pure, căci tocmai ceea ce face esența „Electrei“ lui Richard Strauss nu se poate transpune nici în cuvînt, nici în culoare și nici în linie, așa cum o marmură de Rodin nu se poate transpune, fără ca să nu-i piară ceva ce ține de esența sa, în bronz sau în sticlă. Această materie cere această idee și invers. Nu există de fapt o idee și o materie, ci o idee poetică, o idee plastică, o idee picturală, o idee muzicală, iar dacă ideea plastică, este ideea unei marmore sau a unui bronz, și ideea picturală e ideea unei culori sau a unei umbre, ideea poetică e ideea unei idei.

Idealismul ontologic al lui Heidegger e ca o clepsidră care se scurge în sine.

Zauborberg: cea mai frumoasă (cea mai artistică) temă a literaturii moderne. Din păcate, însă, nu și cea mai realizată (chiar și în opera lui Thomas Mann, Buddenbrooks, Der Tod in Venedig sau Die Geschichten Jaakobs sînt opere mai pline).

El trebuia să fie sau romanul boalei magice (al tuberculoșilor, așa cum Buddenbrooks e romanul familiei), în care magia modernă, știința, cu aparatura ei complicată, uluitoare, misterioasă și terapeutică, se reflectă în psihicul delicat, supra-sensibilizat al bolnavului, deci sub aripa morții, în îngrădirea existențială a morții, de unde un joc spiritual ale cărui profunzimi trebuiesc epic evidențiate (și atmosfera se crează, în romanul lui Thomas Mann, prin muntele alb și rece, prin sanatoriul imaculărilor igienice și tehnice, prin conferințele psihanalitice, prin incidentele cosmopolite

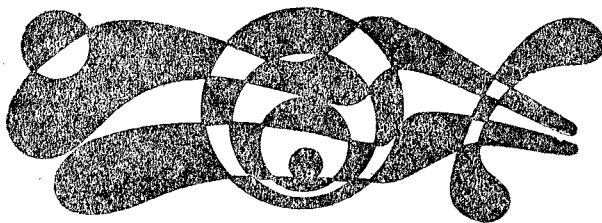
ale eroilor, prin innul radiografiei sau al auditiiei muzicale mecanizate) și totodată romanul decadenței burgheze, în voluptatea boalei, în „atracția perversă față de moarte“ (de care vorbește Settembrini), — sau un roman ideologic, așa cum se lasă el bănuir din somptuosul dialog dintre Settembrini și Naphta, sub soarele întunecos al Untergang-ului spenglerian. Ai însă impresia că, îndrăgind preamult ambele posibilități și neștiind să aleagă între ele sau nehotărându-se să le despartă în opere distincte, Thomas Mann a dus lupta tehnică cea mai vie spre a uni între ele două romane, caznă prea dificilă la un „artist“ prin excelență, și în fond fără sens, dacă se face abstracție de motivele subiective. Atmosfera magică există, fină și mătăsoasă, tulburătoare în modernitatea ei plăcută; viziunea decadentă, de cosmopolitism elegant și morbid, te prinde în narcoza ei artistică diafană, dar tipurile însăși se pierd în această atmosferă, paliditatea lor patologică devine o paliditate literară, într-atât se absoarbe totul în atmosferă și astfel, dacă stimmung-ul s-a creat, arhitectura lui epică se reduce la cartilajii difuze și prea muzicale. Iar cât privește romanul ideologic, dacă el suferă de aceeași lipsă de suport epic (dialogurile, teoriile, nu se reflectă aproape deloc în întâmplări, așa cum în cele mai ideologice romane, ale lui Dostoievski, teoriei îi corespunde permanent împlinirea, epicul, situația existențială), i se mai poate imputa și lucrul foarte grav, în acest gen literar, al neprofunzimii și neautenticității teoriei însăși, căci spre deosebire atât de un Dostoievski cât și de un Goethe, din vastele dialoguri ale Zauberberg-ului nu se desprinde nici o „filosofie“ a lui Thomas Mann însuși. Disputa Settembrini-Naphta, în afara coloraturii sale morbide, ce o împrumută din atmosfera generală a romanului, nu e decât un reportaj ideologic, reprezentativ, ce e drept, pentru politica secolului XX, înfruntarea dintre democrație și fascism, capitalism și stînga progresistă, iluminism materialist și misticism existențialist... dar fără o mare semnificație literară.

Și totuși, tema rămîne magnific de frumoasă (subliniez, fiindcă e aici întreaga valoare a estetismului lui Thomas Mann, în care naturalismul și-a împlîntat enclave solide, pentru ca totul să se sfîrșească în romanul culturologic-mitic al tetralogiei).



Cel mai bun dintre dialogurile Settembrini-Naphta, e acel cu tema mizeriei corpului uman și valoarea flagelației, torturei, incinerării.

Spre deosebire de Dostoievski, acestor dialoguri nu le corespund, în eroii lor, psihologia și actele: sînt pure pămsete, în care oricît de subtil se combină politica și cultura, le lipsește sensul epic (singurul lor suport e stilul, ceea ce nu ajută totuși nici epica să progreseze și nici nu adîncește cunoașterea eroilor: caracterul, motivele lor).





n. bălcescu și ideia de națiune

La mijlocul secolului trecut ideea de națiune intrase definitiv în literatura socială și era folosită alături de ideea de popor, fără ca o distincție clară între ele să fie întotdeauna făcută. În opera lui N. Bălcescu problema poporului și a națiunii este tratată într-un spirit consecvent democratic general și, ori cât de sumar ar fi expuse ideile sale, concepția sa de bază poate fi ușor degajată.

Despre națiune N. Bălcescu are o concepție istorică și democrată. În spiritul acestei concepții națiunea sau „naționalitatea” reprezintă un popor ajuns la o anumită treaptă de dezvoltare, adică un popor ajuns la conștiința de sine. În timp ce poporul este un produs al contopirii de rase, de neamuri, sau o suprapunere de popoare prin cucerire, națiunea este produsul solidarității morale a unui popor, a conștiinței sale. Este așa dar un produs spiritual. „Naționalitatea [națiunea] — spune el — este sufletul unui popor”; iar în alt loc „naționalitatea [națiunea] este forma superioară a vieții raselor [neamurilor], ea supraviețuiește adesea independenței și singură poate să o recucerească. Ea este legitimitatea popoarelor”.

N. Bălcescu și-a dat, firește seama că istoria universală reprezintă un proces în curs de dezvoltare; unele neamuri au ajuns la faza de popor, altele la cea de națiune. Din această concepție generală despre națiune, influențată în parte de ideile ultimilor istorici ai romantismului francez, el a dedus caracterele esențiale ale națiunii și a formulat de pe poziții consecvent democratice problemele națiunii românești și tactica pe care trebuie să o

adopte poporul român pentru rezolvarea lor. Caracterul principal al națiunii ar fi veșnicia ei, odată ajunsă la faza de maturitate. Chiar în Cuvântarea ținută în 1847 la Societatea studenților români din Paris, parafrazănd o teză pe care J. Michelet o dezvoltase în special la cursurile sale din 1846, N. Bălcescu susține, într-un moment de marasm național, în care destinul națiunii noastre ridica în fața unor îngrijorări, că „Românii nu vor pieri, românii nu pot pieri”; „Cum aceste țări române — se întreabă el — care numără o existență de 18 veacuri, cum această nație peste care a trecut atâtea potopuri de nații barbare fără a o putea înghiți, fără a o face să-și piarză naționalitatea sa, care a scăpat nevătămată de grozăviile veacului de mijloc, de atâtea vrăjmași puternici, și mai puternici și mai numeroși decât dînsa, ce o amenința să o cotropească, cum această nație care fu atîta vreme campionul creștinătății și bulevardul civilizației și al libertății, cum va putea fi ea ursită să peară — acum în al 19-lea veac, în veacul luminilor, al deșteptării popoarelor, în veacul libertății”.

Într-o anumită privință, N. Bălcescu transfera în evul mediu conceptul modern al națiunii, ceea ce nu se poate sustine azi, dar conceptul de națiune astfel înțeles îi folosea să susțină perfect legitim principiul naționalității și să-i caute o justificare nu numai etică, dar și istorică, într-o interpretare la fel influențată de școala romantică franceză. N. Bălcescu a înțeles că fiecare etapă în dezvoltarea istorică a națiunii are problemele ei specifice și, ca atare, națiunea română are în epoca sa problemele ei, pe care generația sa trebuie să le rezolve.

Lenin a arătat că în problema națională capitalismul are două tendințe: una în faza de început a dezvoltării sale, alta în faza de maturitate. În cea dintâi capitalismul promovează trezirea maselor la viața națională și dezvoltă mișcările naționale, dezvoltă lupta împotriva oricărei asuprii naționale și creează condiții pentru formarea statelor naționale; în a doua, capitalismul dezvoltă strîngerea legătu-

rilor dintre națiuni, frînge treptat îngrădirile naționale, crează unitatea internațională a capitalului, a vieții economice, a politicii, a științei etc. N. Bălcescu trăiește în prima fază a dezvoltării societății capitaliste românești, de aceea a pus în opera sa problema națiunii, a enunțat principiul naționalităților, a luptat împotriva oricărei asupririi naționale, pentru crearea statului național. Însuflețit de conținutul democrat al ideii de națiune, el a susținut transformarea socială în interesul maselor populare și realizarea principiului naționalității în interesul întregii națiuni române. El a întrunit astfel într-o singură concepție ideea socială și ideea națională, transformarea societății în numele și în interesul poporului român, într-o primă etapă, unitatea politică într-o a doua.

Problema națională, deși permanent prezentă în sentimentele și preocupările sale, trece pe primul plan al luptei sale după revoluția din 1848. Intervenția trupelor străine, care lichidase, pentru moment, posibilitatea de reforme sociale, îl face să înțeleagă mai bine că o țară fără independență nu poate niciodată să-și înfăptuiască reformele sociale pe care poporul le reclama și clasa ei măintată de atunci, intelectualitatea democrată, le susținea. Invasia resuscitase sentimentul național, mai ales antiotoman, și făcuse ca în scrierile de epocă să se reafirme cu mai multă tărie ideea de națiune și principiul naționalităților — dreptul la viață al micilor popoare.

Dacă N. Bălcescu a promovat ideea de națiune și ideea de naționalitate în general, el a susținut de pe poziții consecvent democratice ideea de egalitate între națiuni, a combătut dezbinarea dintre popoare și exclusivismul național. „Noi trebuie să profesăm respectul naționalităților și egalitatea lor”, scria lui Ion Ghica, la 16 noiembrie 1850, adresîndu-se întregii emigrații românești; „Sfînt este dreptul oricărei națiuni, oricît de mică ar fi ea”.

Împotriva ideologiei care susținea ideea inegalității între popoare, N. Bălcescu, în *Răzvan vodă*, după ce glorifică virtuțile unui domn care ar fi

fost după tată de neam țigan, afirmă că în „ochii providenței nu sînt popoare și clase osîndite, precum nici popoare și clase alese”.

În condițiile în care se afla poporul român în epoca lui N. Bălcescu, problema națională avea aspecte deosebite, pe de o parte dincoace de munți, pe de alta dincolo. În principate — problema națională, independența națională și formarea unui stat național; în Transilvania — autodeterminarea politică. Era o etapă a mișcării naționale pe drumul unității întregului popor român. N. Bălcescu i-a înțeles complexitatea; în concepția sa programul mișcării naționale trebuia să țină seama de momentul istoric și, ca revoluționar, a militat pentru ceea ce credea el practic posibil în anii săi. Așa dar, programul național român trebuia să-și propună ca țintă principală problema unității. Aceasta avea, după el, două aspecte: o unitate morală, prin cultivarea elementelor de unitate, în special a limbii și literaturii naționale, unitatea politică urmînd să se facă în etape. așa după cum o realizaseră și alte popoare. Cultivarea limbii și a literaturii ca mijloc de dezvoltare a națiunii era o idee doctrinară, și el folosește, pentru a o sprîjini, încă înainte de 1848, tezele istoriografiei romantice franceze. Cultivarea ideii de unitate politică era, în adevăr, o idee curentă în acea parte a Europei, în care numeroase națiuni erau încă dezmembrate; în țările române Bălcescu a fost unul dintre protagoniștii ei cei mai fervenți și cu cel mai mare răsunset în mișcarea democratică românească. În repetate rînduri a insistat asupra însemnătății unității politice, chiar restrînsă pentru epocă la „Unirea Principatelor, deocamdată”. Unitatea politică este pentru el „o ohestie de viață și de putere, atît înlăuntru cît și în afară, și care ne poate pune în stare a ne împlini misia în omenire”, „este chezușirea dreptului neprescriptibil de a trăi liber”, este „trupul lui trebuincios ca sufletul să nu piară și să amortească, ci din contra să poată crește și a se dezvolta”. În căutarea unei argumentări cît mai temeinice a acestei

teze, el transferă în evul mediu nu numai ideea de națiune, cum am spus mai înainte, dar și ideea de unitate, și deci privește luptele de altă dată — războaiele feudale — ca războaie naționale. Domnitorii cei mari ai românilor, luptându-se în afară, sau chiar între ei, se luptă pentru unitate: „Decele războaie între Moldova și Țara Românească — spune el — n-avură altă pricină; luptându-se pentru supremație, aceste țări luptau pentru unitate“.

Științificește ideea nu se poate susține azi; dar, în epoca sa și în condițiile luptei naționale, era o idee mobilizatoare a maselor, care erau îndemnate a fi continuatoare ale marilor tradiții de luptă a celor mai buni înaintași. Tot odată însă, consecvența sa democrată îl face să spună, și să anticipeze profetic, că ceea ce marii voievozi nu au putut face prin luptă, o va face „poporul armat și întărit de un principiu“, sentimentul conștiinței de sine a maselor.

N. Bălcescu a susținut cu intransigența unui democrat fanatic calea „prin noi înșine“ în lupta națională, și alianța cu toate popoarele călăuzite de aspirații democratice în rezolvarea problemelor naționale. Categorie a spus în mai mult rânduri că „mântuirea stă în noi“, că „niciodată o nație nu se poate mântui decât prin sine însăși“, sau că „românul nu va dobândi îmbunătățirile de care are nevoie, ...până atunci când îmbărbătat el își va sfărâma singur lanțurile care îl țin legat“. Formulând astfel ideea tactică de bază, rezolvarea problemei națiunii prin popor, el introduce în

ideologia națională a epocii un element profund democratic.

Acțiunea sa din Transilvania pentru a împăca, în 1849, revendicările naționale românești cu politica maghiară revoluționară, însemna nu numai o contribuție prețioasă la dezvoltarea elementului de bază al națiunii — sentimentul de solidaritate a românilor de dincolo și de dincoace de munți, pe un vast plan politic — dar și sentimentul de solidaritate cu alte popoare oprite, cum erau la 1848 ungurii în monarhia austriacă. A justificat pe deplin mișcarea românească revoluționară din Transilvania și a privit-o ca o mișcare națională măscută din adânci conflicte de clasă între țărâtime și marii proprietari feudali maghiari, dar a deplorat excesele la care a dat naștere de ambele părți, exacerbară sentimentului național; „O! Câte nenorociri simtimentul de naționalitate a adus într-aceste locuri“, scria la 16/18 decembrie 1848 lui Ion Ghica.

Astfel, N. Bălcescu, în problema națională românească, plecând de la ideea de națiune, înțelegea ca o etapă de dezvoltare a poporului, s-a fixat pe o poziție în totul corespunzătoare tendințelor de dezvoltare obiectivă a societății românești și i-a dat soluții consecvent democratice pentru care a luptat ca om de știință și revoluționar. De aceea amintirea poziției sale în problema națională, în cadrul concepției sale democratice generale — cea mai înaintată, care, în epoca sa, putea fi practic valabilă pentru români — ne întoarce la cele mai bune și mai generoase izvoare ale gândirii sociale românești.

proza lui dumitru radu popescu și dezbaterea etică

Încă din perioada debutului său, D. R. Popescu s-a arătat un scriitor al actualității, receptiv la marile transformări din jur și încercând să le transpună fără întârziere. Volumul *Fuga* reunește în 1958 schițe și povestiri în care, în ciuda unor tendințe moralizatoare prea evidente, se simte o cunoaștere temeinică a vieții satului și certe posibilități de a o evoca. Scriitorul este prins adânc în ritmul și atmosfera rurală contemporană, le redă dinăuntru, cu siguranța localnicului, nu cu notația uimită a călătorului, a reporterului în goană după amănuntul semnificativ.

Se observă de la început tendința prozatorului de a da situațiilor și eroilor o valoare simbolică fie într-un cadru romantic, halucinant, fie într-un moment dramatic exploziv, sau de-a lungul unor întâmplări pitorești. În scrierile sale predomină în primul rând răsorucile etice, cu cauzalitatea lor. În relațiile dintre reprezentanții diferitelor clase și medii sociale scriitorul pune în lumină, referitor la trecut, nu atât asuprirea brutală pe care o conferă averea, cât supremația asupra exploatatului, ce devine astfel proprietatea oprimatorului. În romanul *Zilele săptămânii*, dar mai ales în volumul de nuvele *Umbrele de soare* acest raport stăpîn-slugă ia formele cele mai neașteptate. De pildă „Ploaie albă”, excelentă povestire de atmosferă, plasată pe timpul marii secete de după război, se axează pe puterea chiaburului asupra sătenilor până la

a-i determina să-și vîndă orice este el dispus să cumpere. Natura secătuită oferă împrejburarea cea mai radicală de dezvoltare a ținerii sătenilor la chermul lui Cămui, bogătanul. Corupția se naște din sărăcia nemiloasă, totală, înebunitoare, în care refuzul de a te supune capriciilor lui Cămui, înseamnă înfometarea, moartea. Chiaburul profită de catastrofa ca să-și „bată joc” de oameni. Scena macabră a cumpărării mortului, pe buza gropii, pentru a arăta ce-și poate permite, subliniază mentalitatea chiaburului: „Tot satul era în mîna lui, putea să facă orice, să cumpere orice, și odată dăduse cinci banițe pe socrul lui Costache, nu de dragul mortului îi dăduse, ci ca să arate satului ce poate”.

Eliberarea omului de semenul său care, deținînd opulența materială, vrea să-l înlănțuie moral, este deosebit de dificilă. Mai târziu, scăpînd de apăsarea brutală a asupritorului, omul își pleacă grumazul altor înrobiri, cea a prejudecăților și timorărilor învechite sau cea a stagnării, a comodității. De-a lungul întregii sale opere, D. R. Popescu întreprinde cu succes analiza procesului, cu complexe fațete, al adevăratei eliberări. Conștiința, rațiunea ca motor al manifestărilor omului este urmărită de prozator în evoluția eroilor săi. Momentul cînd, în ciuda aluziilor străvezii ale lui Cămui că va răsplăti cu bani grei o rimă-accident, menită să-l scape de rivalul său, josenii din *Ploaie albă*, bănuindu-se reciproc de tentație, îl păzesc, de fapt, cu toții pe cel vizat de pericol, dovedește întîia licărire de rezistență a conștiinței umane în situațiile cele mai grave.

Prozatorul seizează că acea primă etapă a libertății, o dată cu reforma agrară de după Eliberare, se însoteste uneori de o beție individualistă, de îndată ce au încetat persecuțiile boierului, vechilului și chiaburului. Teoria de a face după capul tău, de a nu te închina în reguli și îndatoriri creează la cîțiva eroi ai lui D. R. Popescu reticența față de colectiv, întârzierea integrării în mîndurile acestuia. Tînărul Făniță din *Pădurea* (care capătă mai târziu un chip mai

lămurit în filmul *Un surâs în plină vară*) avînd siguranța că e mai deștept și mai capabil decît ceilalți se pune cu îndărătnicie pe o poziție individualistă și respinge medaferențiat și nechibzuit orice sfat, fiind din această pricină pe punctul de a-și compromite întreaga existență.

Menționînd eroii care, prin bunul lor simț, răstoarnă într-o manieră neașteptată prejudecăți ruginite sau rostesc adevăruri de obicei medeculate ori neatacate frontal, Paul Georgescu vedea o continuare rodnică, în proza lui D. R. Popescu, a așa numiților „oameni suciți” de tipul lui Cănuță sau Popa Duhu. Așa se manifestă Ristea, ostașul din Devesel, stîrnind înții mirarea, apoi admirația și, la sfîrșit, solidara afecțiune a pictorului Toni din muvela *Moroiiul*. Naturalitatea protestului lui pueril, dar afit de uman, împotriva militarismului pare ciudată pe front, în acele ultime zile ale războiului. Dar galeria „oamenilor suciți” numără la D.R. Popescu figuri ale căror împotriviri la ceea ce este firesc, au alte rădăcini. Sînt personaje opace la logica realității, care acționează în contradicție cu ea mult după ce-și dau seama de eroarea săvîrșită, cum este Făniță. Nedeprînși încă, după ani de asuprire, cu adevărata noțiune de libertate, ei nu vor să asculte de nici un fel de autoritate. La Făniță intervine o izbucnire de personalitate prost înțeleasă, dorința de a nu-și urma ce un imitator, frații mai vîrstnici.

La Macedon din *Uraa ottenilor* însă, această atitudine provine din alte temeuri. Brigadierul Biciușcă, ambițios, stîngist și necinstit, vrea să constrîngă sătenii la un socialism formal pentru a-și satisface setea de putere și a provoca preluirea lui de către organele centrale. Macedon găsește o cale greșită de apărare în fața presiunilor lui Biciușcă, întorcîndu-se la vechile lui năravuri și închizîndu-se într-un morocănos individualism. Atît președintele gospodăriei cît și prietenul său Geacircă, pătrunzînd motivele refuzurilor sale, ciudățeniile sale aparent nejustificate îl pun, în cursul unor ample

discuții, față în față cu propriile sale confuzii.

Sub masca nonconformismului și a inadaptării, de astă dată nu tacite, ca la Macedon, ci îndelung explicate, volubilul Florian își ascunde ratarea, neputința. Cazul e surprins cu subtilitate în nuvela *O canalie de succes*. Deosebit de interesant prezentat, Florian are o inteligență critică vie, își dă seama de hibeile din caracterelle celorlalți, de sterilitatea unei anume boeme intelectuale care-și pierde timpul în discuții dezlinate și fără finalitate, etc. Dar, neputînd da lucrurilor care-l nemulțumesc o ripostă pozitivă, răsunătoare, din pricina mediocrității și lenei sale, preferă negativismul total care să-l absolve de a întreprinde ceva creativ, fructuos.

Aria eroilor lui D. R. Popescu, care o iau pe poteci diferite de făgașul obișnuit este deci largă; acolo îi aflăm pe orgolioșii nelămurii ca Făniță, pe dezorientații ca Macedon alături de cei iremediabil acriți și uscați înaintea vieții ca Florian sau, dimpotrivă, pe oamenii puternici, convinși, realizați, care prin echilibrul, bunul simț, intransigența și profunzimea lor de gîndire se ferece de rutină, de căile bătute, de acel soi de nepăsare față de cotidian. O convingătoare construcție de personaj moral elevat, din această ultimă categorie, o găsim în *Dora*. La început Dumitru diferă în judecățile sale de viață de soața și fiica sa pentru că la lucrurile prea în serios, și cu atîta duritate încît pare pînă la absurd lipsit de comprehensiune, de omenie, în considerarea celor din jur. După moartea sa, Lena, îndrăgostită de Milu, care pretinde că îl-a ucis pe bătrîn în legitimă apărare, reface pe baza unor date noi modul de comportare al lui Dumitru și se convinge de dreptatea lui, de necesitatea de a cumpani cu hotărîre, pătrunzînd dincolo de aparențe, unde e binele, unde e răul. „Nebunul”, cum îl numea în ultima vreme, se dovedește tocmai aplicatorul consecvent al omeniei, al moralei adevărate. Și Lena nu-și poate ierta ei, și mai ales mamei, pripeala, superficialitatea în catalogarea luărilor de poziție ale lui Dumitru, faptul că n-au

văzut în întregul sistem onest al gândirii bătrînului decît niște manii sau niște toane trecătoare. Prozatorul dă teribile avertismente împotriva trăirii întâmplătoare, la suprafața frământărilor din jur, a acceptării tuturor impulsurilor, așa cum vin. Ideea abia schițată în *Trei zile și trei nopți* se dezvoltă în *Dor* prin personajul asemănător al mamei, la care acest mod de viață ia forme criminale. Mama Ioanei (din prima năvelă) își iubește instinctual fiica, dar ține atît de puțin seama de ea cînd simte nevoia să-și împlinească dorințele încît această diagnostică egoistă, superficială, lipsită de sevă morală, nu mai slujește nimănui.

Interesul acordat de D. R. Popescu opoziției epicureism-datorie este mare tocmai pentru că vitalismul, setea și dragostea de viață au un loc foarte însemnat în opera sa. Arzători, înflăcărați, pasionali, eroii săi sorb viața cu lăcomie, cu disperare. Indiferența și neparticiparea constituie în sine o scădere, o descalificare. Modern în concepția experienței ca unică posibilitate de cunoaștere și transformare a realității și a personajului, scriitorul nu pledează nicidecum pentru o puritate eternă, pentru aripi neatinse de noroi. Singură intrarea în viațoare dă dreptul de a avea opinii. Deosebit de reușită din acest punct de vedere este partea finală a năvelei *O cavaliere de succes*, unde Florian asistă la înecul unui puști care strigă după ajutor. El nu poate face nimic, căci nu știe să înnoate. Dar, în ochii fetei cu care împreună privește la moartea copilului, își dezvăluie monstruoșitatea nepăsării prin absența zbuciumului, a oricărei tresăriri, prin conștiința împăcată de a nu avea posibilitatea să interviev. Energia elocotitoare, vitalistă, a caracterelor se întruchipează în special în personajele feminine: în Zorina din *Ploaie albă*, în Rina din *Dor*, în Veta din *Trei zile și trei nopți*, demne urmașe ale eroinei lui Slavici. Dar D. R. Popescu, mai cu seamă în cazul ultimelor două chipuri feminine, descoperă viermele frumuseții lor acaparatoare, care le face pînă la urmă meschine și hîde. Trăirea debordantă, copleșitoare, nu-și dobîndește valoarea

decît însoțită de exigență și curățenie morală. Altminteri devine distrugătoare pentru cei din jur. Autorul este de aceea atras de adolescență, prin definiție vîrsta avînturilor înflăcărare și neprihanei, atribuind și maturilor, purtători de sensuri constructive, reacții adolescente. D. Micu și N. Manolescu notau în *Literatura română de azi*: „Originalitatea o dă preferința autorului pentru un anumite tip de erou candid, pur, cu o copilărie nealterată în gesturi și în priviri“.

Desigur, adolescența presupune și multe naivități care au la bază încrederea în oameni și în lume. D. R. Popescu salută această încredere, alimentată și de principiile ordinarității socialiste, unde frecăruia îi sînt îngăduite cele mai înalte aspirații. Tipurile negative se caracterizează prin suspiciunea față de alții și de ei înșiși, printr-un permanent autocontrol care-i fereste să se trădeze. Ei nu încalcă, în aparență, granițele corectitudinii, nu fac prostii, nu izbucesc, tot ce pun la cale e cîntărit, măsurat. Dar în spontaneitatea lui Gică Brandeburg din *Ura Oltenilor*, de pildă, pînă și atunci cînd o ia pe de lături, se vede că înlăcăul se simte la largul lui în mijlocul împrejurărilor, chiar dacă se încercă în povești dramatice și înescicite. Pe cînd Lunca, cu masca lui nouă și neprosabilă, de nepătruns în intențiile lui, este străin vieții de azi prin felul de a acționa, indiferent de rezultatul imediat al manifestărilor sale. Spre deosebire de Maocodon, de Sică, de Vică, președinții care la diferite niveluri duc o luptă interioară pentru a-și crea o personalitate demnă de idealurile lor, Lunca sau Teofil sînt impermeabili și statici. Personajele pozitive ale lui D. R. Popescu parcurg un proces invers același al lui Moromete, cu care se-nrudesc. Oamenii se emancipează treptat de disimularea care, în trecut, devonise mijlocul lor de apărare. Legile noi ale comunicării, solidarității, sincerității nu se însușesc cu una cu două. Dar vremea lor a venit, roadele sînt coapte. Gică Brandeburg îi spune într-o mărturisire de un profund lirism lui Vică, președintele, că oamenii „au început

să-și spună gîndurile care nu și le-au spus, și pașii pe care și i-au astupat, și vorbele pe care le-au înghițit, au început să-și dea jos fețele de care vorbeai tu, una cîte una, ca pe niște coji, s-au spart toate bubele în ei și acuma poate că pe unii duhoarea îi face și mai urîși, dar ea trece, o spală apa și rămîne omul curat și luminat, ca argintul strecurat, cum zic babele cînd te descîntă... Și-ai să vezi omu cum arată pe dedesubt, dincolo de carnea lui, și-ai să te crucești, Vică...”

Veghea față de ouceririle sincerității și solidarității omenești trebuie făcută cu intransigență. Intransigența se deosebește de un spirit justițiar nemilos. Conflictul din *Dor* se aseamănă mult cu *Năpasta* în cercetarea crimei, dar — dacă la Domnica întîlnim încă vindicta, ca la Anca — la Lena atitudinea luată e rezultanta unui cod etic care o duce spre o concluzie potrivnică înclinațiilor ei subiective, o concluzie lipsită de unilateralitate, reieșită dintr-o dezbatere de o adîncă umanitate. Schimbarea sufletească a Lenoi față de Milu este o consecință a rațiunii, dar nu a rațiunii reci, necintite, ci a înțelegerii care se repercutează asupra afectului. Ca orice transformare omenească din proza lui D. R. Popescu, ea nu se face brusc, de pe o zi pe alta, ci în timp, cu veridicitatea ei dureroasă. Și în această năvălă scriitorul discerne între tinerescul optimism și veselia nepăsării, veselia dezumanizată a egoistului pe care nu-l ating frămîntările scenelor. Lena, atrasă de buna dispoziție semîna a lui Milu, pe care o confundă cu voioșia autentică, nu pătrunde multă vreme dincolo de aparență. Abia o tristă experiență o face să cugete și să priceapă adevărul. Ca și la Teofil Frumosu, ale cărui permanente anecdote despre olteni nu sînt un semn de veselie, ci un mod de conversație pînditoare, la Milu ghițitorile cu două înțelesuri sînt o ocălire a relațiilor deschise cu oamenii. În diferențierea aparenței de esență, D. R. Popescu subliniază mereu că nu poți judeca pe cineva în grabă, că trebuie mai ales să-i cauți fondul moral, peste care adesea se îngîmădesc

fapte înșelătoare. În volumul *Fata de la miazăzi*, în nuvela *Peron* care mai suferă încă de balastul moralizator, de demonstrații prea vizibile și de tendințe melodramatice restante din scrierile de început, observăm însă intenția autorului de a dezvălui fondul sufletețesc al unei fete cu o reputație de frivolitate, dar dovedindu-se capabilă de sentimente profunde, durabile, în comparație cu alții, perfectă la prima vedere, dar nefiind în stare de dăruire și jertfă. Greutatea de a pătrunde în adîncurile sufletului celui de alături se ciocnește de rezervă, de neocomunicarea între oameni, moștenire a unei societăți de concurență acerbă, în care fiecare, trăind pentru sine, încrederea, sinceritatea deveneau slăbiciuni lesne de exploatat. Prin această închistare interioară a eroilor, literatura lui D. R. Popescu se înrudește cu nenumărate producții artistice contemporane, a căror temă principală este neocomunicarea între oameni. Dar, pe cînd la o seamă de scriitori din societatea capitalistă concluzia este imposibilitatea acestei comunicări, D. R. Popescu arată că regimul socialist oferă premisele unor întîlniri între oameni pe baza noilor relații create. Eroii săi au înțeles baza actuală, diferită, a raporturilor umane, dar desferecarea lor sufletească este de-abia în curs. Pentru a putea să stabilești legătura cu cei din jur trebuie întîi să te lămurești cu tine, să te definești. Nici această căutare nu se încheie ușor și, cînd din diferite motive ea este prea lentă, duce la obstacole serioase pe planul prieteniei și dragostei, ca în cazul Vică-Liuța din *Ura oltenilor* sau Posmoc-Iaroslava din *Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II*. Situațiile sînt deosebite. Vică, prea preocupat de gospodărie, nu-și analizează simțămîntele pentru Liuța și, cînd vrea s-o facă, e prea tîrziu. Posmoc, dezorientat de condiții de viață prea comode, de admirații prea facile, nu se hotărăște să abandoneze traiul acesta nesemnificativ de azi pe mâine, precizîndu-și față de sine și de alții aspirațiile și necesitățile interioare reale și supunîndu-se efortului de a cuceri niște lucruri cu adevărat prețioase, în

detrimentul celor permise de-a gata. Moartea sa subită vine să indice că amânarea în a te călăuzi după criterii etice majore, amânarea necesității de a-ți clarifica poziția față de viață pot fi fără recuperare. De-a lungul groaznicelor experiențe ale războiului, omenirea — lovindu-se de zidul sălbăticității morale a multora — duce adesea la pieire. Ristea, din *Moroiiul*, împărtășindu-și opiniile pline de omenesc bun simț lui Toni care, din nechibzuială și lipsă de analiză a împrejurărilor și elementelor din jur, îl vinde fascistului Kurt, se condamnă la moarte. De asemenea, un act de umanitate îl ucide și pe profesorul din foarte buna năvelă *Mașina*. Vrând să trezească în cei grav răniți bucuria de a trăi, să le stimuleze rezistența, profesorul Popescu, zăcînd în patul de lângă fereastra mașinii capturate de la hitleriști și transformată în ambulanță, le descrie tovarășilor lui de suferință, care nu pot privi pe geam, peisajul; descrierea sa înfrumusețează realitatea, o readuce la normal, la vremurile pașnice. Printre altele, el povestește și despre mașina unde sînt spitalizați ca despre o mașină obișnuită, așezată pe proptele de lemn. Prizonierului fascist, ultimul coleg de încăpăre cu profesorul, existența mașinii îi dă ideea evadării, și trecerii liniei frontului cu acest vehicul, la ai lui. Așa că, profitînd de o oriză a profesorului, îl lasă să moară pentru a avea libertatea să scape singur, conducînd mașina la inamic. Dar mașina se dovedește o creație a imaginației umanitare a lui Popescu iar criminalul rămîne năucit în fața improvizatei camere de spital, cu carcasa de fost camion. Conform observației unanime a criticii literare, D. R. Popescu opune în năvelele lui de război personajelor generoase, profund umane, ca Ristea și Popescu, tipuri de fasciști inedite în literatura noastră, prin care arată chintesența dezumanizării. Prin Kurt din *Moroiiul*, de pildă, prozatorul abordează încă din volumul *Umbrela de soare* problema forței distructive pe care o are indiferența cinică, negativismul și profitorismul. El va relua mai tîrziu, critic, asemenea trăsături,

în virulentul profil al lui Florian din *O canalie de succes*.

D. R. Popescu sesizase la o parte din eroii săi primele licăriri de omenie, încă inconștiente, într-un univers ostil, pe linia neorealismului cinematografic italian din „La strada“ (*Căruța cu mere*), sau beletristicii hemingwayene despre lumea sportivă (*Un punct*). Apoi, în epoca de construcție socialistă, care oferă puțința dezvoltării unei etici umanitare superioare, redă marile prefaceri în suflul unor personaje ca Macodon și Geacîră din *Ura ostenilor*. E combătută în special, în această epocă, izolarea încă existentă a omului, neîncrederea în semenul său. Liuța îi reproșează lui Teofil: „Dar tu ai umblat prin lume tot de capul tău, ai vrut să le faci toate singur, cu doi-trei inși ca tine. Și știi și tu că lucrurile bune nu se fac singure, se fac cu oameni“. Această încredere în om trebuie să stea la temelie relațiilor de colegialitate, de prietenie, de iubire.

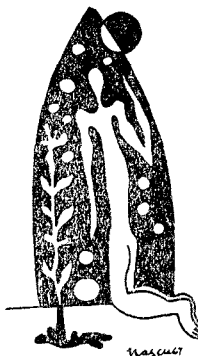
În *Fata de la miazăzi* Valentin vede în Lena o ființă ușuratică, bună pentru „un singur anotimp, al dragostei“, și poate are dreptate. Dobrescu însă, începînd să se apropie cu adevărat de ea, o socoate altcum, mai frumoasă, mai pură, mai profundă, după chipul și asemănarea sentimentului său. Și, de aceea, chiar faptele care-i pot demonstra contrariul îl ocolesc, nu-l ating, îl lasă să-și trăiască visul, năzuința spre iubire trăinică. Oare care părere asupra Fetei de la miazăzi e cea reală, și care va triumfa în timp? Fără a răspunde direct la întrebare, autorul pledează, evident, pentru investiția lui Dobrescu, pentru încrederea în resursele umane.

Pe linia dezvoltării literaturii universale contemporane, cu dese apoluri la mîtic, D. R. Popescu recurge în dramaturgia și proza sa mai recentă la actualizarea mitologiei antice sau biblice pentru transmiterea simbolurilor etice. Era firesc să i se pară semnificativă figura intramsigentă a Antigonei, care împletește puritatea cu energia, două caracteristici majore ale multora dintre eroinele sale de pînă acum. Spre deosebire de piesa „Anti-

gona" de Anouilh, construită pe aceeași temă și ducând la concluzii similare, nuvela *Duioș Anastasia trecea* (1967) nu exprimă prin evocarea antichității concepții moderne, ci localizează mitul, plasându-l în trecutul apropiat. Pe simbolul împușcat de fasciști și lăsat în drum drept avertisment către partizani, Anastasia vrea să-l îngroape după datina străbună nu fiindcă-i tradiționalistă în gândire, ca Vitoria Lipan, ci pentru că faptul constituie o demonstrație a libertății omului împotriva acceptărilor lașe. Ca la dramaturgul francez, Creon, devenit comisarul Costachișie, pledează pentru adaptarea la cerințele momentului. Dar, dacă primul mai păstrează o oarecare măreție în invocarea rațiunilor de stat, cel de al doilea vorbește în virtutea uitării aduse mai târziu de istorie compromisiunilor, în virtutea mediocrității care-și apără cu viclenie mica existență cotidiană. El opune curățeniei morale, trăirea puhavă și respingătoare. Uneori însă, ca și în lucrările anterioare, o înclinație spre verbozitate și spre cruditatea limbajului, subliniază și încarcă prea mult simbolurile alese. Intenția este ca, prin întinsul monolog al eroinei, așa cum ne indică și titlul, caracterul liniar al mitului să capete o umanitate complexă, plină de gingășie, de sensibilitate, răspinzind nu numai exigență morală, ci și căldură sufletească. Reușită ca structură, o epurare totuși se impunea revărsărilor verbale ale debaterii psihologice.

Din acest punct de vedere, romanul *F*, apărut în 1968, își stăpânește mai bine perorațiile, își frînează mai clar direcționat învolburările, atmosfera realizându-se tot prin divagație, confesie, halucinație. Din nou modalități moderne, ca cea a suspensului polițist cu sens simbolic și mitic de tipul lui Robe-Grillet, sînt utilizate în cadrul nostru rural contemporan. Se pune problema libertății și posesiunii, sub diverse aspecte sociale și erotice, de la unele superficiale la altele, subtile. Celce, bruta acaparatoare face parte din familia sufletească a lui Cămul, prin sălbăticie și amorozitate. Dar el nu-i decît o fiară, un produs irresponsabil. La Moise însă, răsucirile înteroare, decăderea se petrec sub eticheta simțămîntelor și țintelor umanitare. Nicolae, corespondentul lui Noe, își îndeplinește menirea de a supraviețui singur unui univers pervertit, putred, care trebuie regenerat de apele potopului. Recunoaștem din nou radicalismul dezideratelor morale ale autorului, pînă la stîmpirea totală a buruienilor care împiedică liberă înflorire a omului pur, nu prin candidă ignoranță, ci purificat prin înțelegere și selecție.

Printre primii din generația tînără care a atacat cu temeritate grave probleme etice, mai târziu abordate și generalizate în literatura noastră de azi, D. R. Popescu rămîne un neobosit căutător al modalităților artistice contemporane în transpunerea unor adevăruri sociale și psihologice.



un interviu al lui G. Ibrăileanu

„Un «Sociabil» despre starea noastră socială. — Convorbire cu d. G. Ibrăileanu — criticul «Vieții românești»

„Celor care au scris despre G. Ibrăileanu le-a rămas necunoscut un interviu al criticului ieșean apărut într-o revistă bucareșteană în anul 1920.

Lucrul ar fi lipsit de însemnătate dacă textul în cauză nu ar aduce precizări utile referitoare la atitudinea civică a lui G. Ibrăileanu. S-a acreditat în ultima vreme impresia, la consolidarea ei contribuind în bună măsură și portretul desenat de Ionel Teodorescu în Masa umbrelor, că G. Ibrăileanu ce își făcea din noaptea zi și din zi noaptea, păzindu-se cu strășnicie de microbi, ar fi fost absorbit numai de munca redacțională și de prelegerile universitare.

Textul acesta ne pune în față un om interesat de viața politică și socială a țării, un gânditor care propune reforme, chiar dacă eficiența unora o bănuim nulă, un observator atent al vieții sociale. Subliniem mai cu seamă realismul reformelor îndreptate spre „luminarea satelor: școli primare, școli de adulți, biblioteci, cercuri culturale, case de citire, cărți și gazete populare pentru răspândirea a tot felul de cunoștințe”: atrag luarea aminte observațiile privitoare la structura de clasă a țării imediat după război, observații din care nu lipsesc accentele critice, ca și părerile referitoare la reforma electorală, tocmai atunci întreprinsă. În fine, trecând peste considerațiile pe marginea situației literelor române, notăm și precizările în legătură cu programul Vieții românești, — făcute de conducătorul ei la câteva luni după reparația revistei.

„Un „Sociabil despre starea noastră socială” a apărut în revista săptăminală Cuvântul liber, anul I, nr. 35, 1 iulie 1920, p. 2—4. Interviuul a fost luat de C. Săteanu care i-a răpit criticului „o după amiază întreagă din timpul consacrat cercetărilor și scrutărilor de manuscrise din redacția „Vieții românești”. Reproducem integral întrebările formulate de C. Săteanu și răspunsurile lui G. Ibrăileanu. Textul a fost transcris conform normelor ortografice în vigoare.

*

— Cum priviți situațiunea noastră socială oceață în urma războiului?

— „Situația socială? O văd pe stradă, prin localurile publice (din stradă, pe geam), la teatru... O cumosă puțin și din auzite, din istorioarele picante ale amicilor mai răspinziți în societate și cetitori asidui de ziare. Situația socială — foarte interesantă!... Păcat că nu avem un Balzac care să exploateze mina aceasta bogată!

Mai întâi lupta dintre diferitele categorii sociale îmi pare c-a ajuns mai exasperată decât oricând. Fiecare vrea să-și însușească cât mai mult, să i se reducă cât mai puțin partea sa din averea națională. În simțul fiecărei categorii, aceeași întrecere! Aceasta cu atât mai mult, cu cât mijloacele de trai sînt acum mai împușinate și pofta de viață intensă mai răspinziată.

Un aspect nu tocmai plăcut al societății din zilele noastre este ridicarea în vîrfurile piramidei a unei clase nouă, destul de numeroasă și destul de puțin alfabetă, de parveniți, îmbogățiți prea repede și prin procedee prea lipsite de prejudecăți întirziate ca să mai aibă vreo asemănare cu tipul de parvenit de altădată, care, prin comparație, ajutînd și nostalgia trecutului — ne pare așa de simpatic.

Parvenitul de altădată întrebunța procedee mai subțiri, aducînd virtuții acel omagiu al vișniului numit ipocrizie.

Clasa aceasta nouă de parveniți, stăpîină pe o bună parte din avutul țării, înzestrată cu un optimism sui generis și destul de numeroasă dă azi tonul în societate. Și atunci natural, acest ton nu este tocmai distins. Gustul a scă-

zut în toate manifestările vieții. Privește la chipul în care juissorii de proveniență recentă știu să stoarcă plăcerile existenței!

Privește și chiar la îmbrăcămintea femeilor de pe străzile noastre.

Îmbrăcămintea femeiască spune mult despre o societate, despre gustul ei estetic, despre simțul frumosului și morală bărbaților!

Modele vin de aiurea. O fi venit și asta de undeva. Dar e interesant ce formă specifică a căpătat la noi. Dacă cuvîntul a fost dat omului ca să-și ascundă gîndirea — o frază asemănătoare nu se poate construi în privința rolului hainelor femeiești... Dar să nu ne alarmăm peste măsură. După zguduirii mari excesele sînt firești.

În vremea Directoratului, în urma Teroarei, aceeași juissare nebună în Franța. Cît despre femei — în comparație cu cele din vremea Directoratului, învestimîntate adesea într-un simplu gaz, cele de pe străzile noastre par încotoșmănate ca niște eschimoși.

Dar lasă-mă cu situația socială c-ajung la aberații, și se supără „dudua de la Vaslui”¹ — cred c-ai auzit de ea!

— Reformele democratice, — votul universal și împrăștierea — democratizarea — vor într-adevăr sufletele noastre, sufletele păturei conducătoare?

— „Nu știu dacă vor democratiza sufletele celor din pătura conducătoare. Poate sînt de mult democratizate; toate partidele noastre de vreo zece ani încoace se intitulează ceva plus „democrat”. Dar la urma urmelor nu văd nevoia democratizării sufletului acestor persoane. Important e să se democratizeze politica. Și cred că dacă clasa țărănească, cea mai numeroasă din punct de vedere electoral, va reclama reforme democratice, politica se va democratiza. Partidele politice și politicianii joacă totdeauna cum li se cîntă”.

— Ce reforme democratice credeți că vor mai fi necesare?

— „O serie care să garanteze libertatea individuală, fizică și morală a omului. Fără aceasta, ne precipităm cu pași repezi în bestialitate. Această serie de reforme e mai ales în interesul țărănimii. Cînd va deveni conștientă de nevoile ei omenești le va cere. Și o altă serie de reforme care să garanteze cealaltă libertate, oarecum tot individuală: autonomia acelor creații colective naturale care sînt comuna și județul”.

— Partidele noastre politice, de astăzi, fi-vor ele la înălțimile unei stări democratice de fapt?

— „Greu de răspuns. Atîrnă de puterea lor de adaptare. În unele privinți, aceste partide au dat dovadă de o uimitoare plasticitate. Cred că ar fi bine, nu numai în interesul lor, și mai cu seamă al partizanilor lor, dar și în interesul țării, ca aceste partide sau unele din ele, ori cel puțin cît mai mulți din membrii lor importanți, să se poată adapta, pentru ca țara să nu rămînă lipsită de serviciile acelor care au capacitate, în orice caz de primădere și rutina lucrului public, remunerată cu atîta largheț de către țară. Dar poate vorba: „la lucruri nouă, oameni noi” să nu fie un cuvînt desert.

— Nu vi se pare că votul universal a dat prioritate politică elementelor de la sate în dauna celor de la orașe?

— „Desigur, aritmeticește. Dar uneori aritmetica este iluzorie. Dacă, de pildă, rezultatele alegerilor din urmă sînt în conformitate cu interesele categoriilor sau unor categorii orășenești, atunci votul universal nu „a dat prioritate politicii elementelor de la sate în dauna orașelor”. Dar chestia aceasta e foarte greu de descurat! E nevoie de un sociolog foarte ascuțit. În orice caz, se poate spune, teoretic, că — dat fiind numărul covîrșitor al sufragiilor țărănești în masa electorală și grija de a nu le înstrăina, „politica elementelor de la sate” nu poate să nu se resimtă într-o formă oarecare în legiferarea parlamentului”.

— Cum s-ar putea crea o armonie între orașe și sate?

— „Așa dar este dezarmonie? Nu știăm. Ți-am spus că nu mă ocup cu

¹) „Dudia de la Vaslui”, o glumă cunoscută în cercul „Junimii” de la Iași, povestită în „Amintirile” lui Gh. Panu și Iacob Negruzzi (nota lui C. Săteanu)

politica. În gazeta locală pe care o citesc, n-am găsit nimic de natură să provoace o sumă de întrebări: dacă e bine să se facă circumscripții urbane și circumscripții rurale; dacă, cu alte cuvinte, e bine să separăm în viața politică pe urbani de rurali; dacă e bine să dăm o consfințire legală deosebirii de clasă etc. Îți spun drept că nu m-am gândit la toate acestea. Trebuie să-mi dai timp să mă... prepar. Îmi vine un gând: în toată vremea cât s-a dus lupta pentru votul universal se aducea în favoarea lui un argument, și nu unul din cele mai puțin însemnate, anume: că sub regimul votului universal, candidații nevoiți să solicite voturile ruralilor, se vor cobori în țărănimă, vor agita, vor discuta și astfel țărănimă va fi pusă în mișcare, va veni în contact cu viața de la suprafață și se va cultiva politicește. Zimbești? Te gândești la demagogia deșănțată? Dar noi nu eram așa de proști ca să n-o prevedem. O socoteam însă purgatoriul în drumul către Paradis!...

Dar să isprăvesc: Desigur, dacă s-ar face circumscripții rurale și urbane, candidații orășeni nu vor abandona colegiile rurale mai numeroase decât cele urbane. Dar totuși interesul pentru ele poate scădea. Și atunci apostoli ai luminii la sate vor neglija într-o cât de mică măsură apostolatul. Mai este o problemă: înăbușirea intelectualilor în voturile ruralilor, încă neorientate... Dar, te rog, pune-mi altă întrebare, dacă mai vrei".

— Ce trebuie să se mai facă pentru luminarea satelor?

— „Școli primare, școli de adulți, biblioteci, cercuri culturale, case de citire, cărți și gazete populare pentru răspândirea a tot felul de cunoștinți — și d-nul Sadoveanu, omul care poate intra mai bine în sufletul țărănilui (—dl. Sadoveanu este disponibil, căci interese superioare au reclamat să fie dat afară pe rînd din diferite însărcinări)... În sfîrșit, în privința asta programul de lucru nu trebuie imaginat, căci e cunoscut. Important aici e altceva: o oarecare pricepere din partea statului a intereselor statului și idealismul particularilor. Alt-

minterea va trebui să așteptăm „luminarea satelor“ numai de la proverbiala lovire cu capul de pragul cel de sus pentru a-l vedea pe cel de jos“.

— Față de pseudo-democrația unora dintre oamenii noștri politici sau față de demagogismul altora, cred deți că ar fi datoria clasei intelectuale?

— „Din punctul de vedere al rezultatului practic nici una fiindcă intelectualii nu pot avea în această privință nici un rol. Pentru ei, „pseudo-democrația unora“ și „demagogia altora“ pot fi subiect de studii psihologice și de efuziuni sentimental-morale și atîta tot.

Procesele sociale din adîncuri (unde prinde demagogia) sînt în afară de raza intelectualilor din orice țară. Și afară de asta, de unde scoți d-ta că intelectualii trebuie să fie prin definiție contra „pseudo-democrației“ și demagogiei „unora“ și „altora“?...

— Cum vă explicați faptul că clasa intelectuală, — profesorii universitari, oamenii de știință, scriitorii — păstrează o anumită rezervă față de actuala stare socială?

— „Mai întîi nu stau în rezervă. Al doilea, stăteau și mai înainte, în aceeași proporție. Cei care păstrează rezerva o fac, cred, din diverse cauze. Preocupări profesionale, dispreț pentru politică, scepticism, lene, lășitate — după temperament (Nu mă prea presa la capitolul ăsta). De altmintelea acest lucru e general în toată lumea. Să lăsăm pe acești intelectuali să lucreze pentru progresul științei și al artei“.

— Cum priviți starea noastră culturală de astăzi?

— „Starea noastră culturală n-a fost niciodată faimoasă. Dovadă plîngerile tuturilor de toldeauna. Cauza? Tîmpul scurt de cînd am introdus cultura apuseană. Acum stăm și mai rău. E firesc. Acum cînd aproape totul a fost distrus, cînd trebuie clădit din nou aproape totul, cînd se clădește așa de penibil încît avem impresia că sîntem încă în perioada de distrugere și cînd toți aleargă după lucruri mai palpabile, nu e vreme pentru înflorire culturală. Dar lipsesc și condițiile strict materiale. N-avem clădirile școlare ne-

cesare, numărul și calitatea trebuitoare de învățători, institutori, profesori secundari și universitari, cărți de literatură și știință, tipografia și lucrători, hârtie și cerneală etc. Dar, în definitiv, poate nu e rău să ne odihnim puțin. Se fac rezerve de forțe... Nimic nu se pierde în natură”.

— Ce credeți despre literatura noastră actuală ?

— „Ți-am răspuns când ți-am vorbit de cultură. După zguduiri mari sociale, literatura stagnează. Așa a fost în Franța în timpul revoluției celei mari. După asemenea cataclisme apare întotdeauna, peste o sumă de ani, o literatură cu totul deosebită de cea dinainte. Ce caracter va avea literatura viitoare, condiționată de marile transformări, nu pot ști”.

— Care este programul și direcția actuală a revistei „Viața românească” ?

— „Mă pui într-o situație cam curioasă. Să te silesc să lauzi în revista d-tale, revista la care colaborez. „Viața românească” are un ideal moral și cultural: cât mai multă dreptate și cât mai multă lumină. Dreptate pentru toți, lumină pentru toți. În aceasta se vede mărirea și consolidarea patriei și condiția indispensabilă pentru îndeplini-

rea rolului pe care-l poate avea neamul românesc printre popoarele lumii. De aici — o condiție și pentru opera literară: să nu contrazică acest ideal. Dacă-l și întrupează cu altu mai bine.

Acest ideal a însușleșit întotdeauna „Viața românească”. Astăzi ea ține să accentueze și mai pronunțat o latură a lui: lupta împotriva obscurantismului, lupta pentru libertatea de gândire, care este bunul cel mai mare al omului și suprema lui nobleță.

Mică enciclopedie lunară de literatură și știință, arenă în care se întâlnesc energiile culturale și literare ale tuturor românilor, organ de infiltrație a culturii naționale în toate unghiurile românești, cu ambiția de a deveni o publicație cu caracter european care să impuie și minorităților înglobate în statul nostru — „Viața românească” va căuta să-și îndeplinească rolul cu toate greutatețile de tot felul: comunicația anevoioasă cu străimătatea și chiar cu diferitele regiuni ale țării, condițiile precare ale industriei etc.

Și acum când văd că ai isprăvit interviul, am să-ți fac o rugăminte: să nu-mi denaturezi prea mult cuvintele, ca să nu-mi impul prea mult acest debut tardiv”.



Naț. 67

mihail petroveanu

„solara noapte“ de radu boureanu

Selecție din întreaga activitate, de la Zbor alb (1927) la Cheile somnului (1968), Solara noapte nu este prima de acest fel din cariera autorului. Alcătuite tot de el, au mai apărut Umbra stelelor (ESPLA, 1957) și, sub titlul unui volum imediat anterior, Vioara cosmică (în colecția „Biblioteca pentru toți“, 1966). Spre deosebire de culegerile precedente, actuala retrospectivă, cuprinzând în proporții variabile versuri din toate volumele și câteva inedite, este cu mult mai severă. Inspirat de severă. Au fost lăsate la o parte nu numai textele prea afectate de circumstanțele al căror ecou docil se făcuseră, ori cele pe care autorul le-a socotit inferioare exigențelor sale artistice de astăzi, ci și aproape toate, pe un plan sau altul, îl îndepărta pe poet de sine, de fața lui interioară. Se poate însă vorbi de o dublă fizionomie la un temperament unțar și mai curînd extravertit, expansiv chiar în solitudinea cea mai sumbră, atestînd prin cromatismul, sonoritățile, gesticulația limbajului, o vitalitate intensă? Admițînd că ipoteza unui Radu Boureanu secret, contrastînd cu cel manifest, este exagerată, nu ni se pare amăgitoare versiunea, sugerată de configurația prezentei trieri, a unui poet guvernînt de anumite porniri constante, de anume obsesii, mai feru decît apare datorită maleabilității inspirației sale, dispoziției de a alterna temele și registrele cu o virtuozitate de trubadur netulburat. Înclinația de bază a lui Radu Boureanu, generică fiindcă dintr-însa descînd celelalte, este aceea de a vedea lumea cu un ochi ferme-

cat. Transfigurate, lucrurile nu se transformă însă într-un univers străin, antinomic realului; capătă doar aura de taină a feeriei, în general a basmului. Investite cu atributele fabulosului, el poartă „semne“ a căror deslușire asigură accesul către un imperiu paradisiac, prin armonie și candoare. În privirile făpturilor mitice, „ale jupînței“, ale „Albei ca Zăpada“, ale „prințului singur“ planează icoana unor finuturi sublime, populate de fanstasme plutind cu o grație solemnă, pe care nu o pot alunga nici intruziunea ființelor oribile din împărăția densă a demonilor. Resursele acestea de vrajă, odată descoperite, transportă pe nesimțite, ca somnul apelor, într-o stare de beatitudine, de uitare de sine, de permeabilitate la glasul intim, șoptit, bolborosind ca un descîntec al tuturor lucrurilor. Pretutîndeni înfloresc culori, aci aprînse, aci pastelate, dar oriunde curge un melos neîntrerupt și aproape tangibil, iar formele materiei vii sau imaginate lunecă ușor din matrice și, alungite, otova, se ridică de la sol, într-o năzuință de verticalitate, de atingere fraternă a bolții. Umbrele nu mai sînt opace, dimensiunile enorme ori pîlice nu mai alcătuesc piedici în calea acestei veleități de comuniune, de identificare cu întregul. Intrucît în decorul mirific circulă, peste epoci și latitudini, figuri plămuite atît de fan-tezia colectivă, autohtonă și străină, cît și cele ieșite din propriile ceturi, eroi ai istoriei și artei, personificări ale tuturor regnurilor, vom întîlni feți-frumoși și Ilene Cosînzene, alături de Glad voivodul, de cavaleri și haiduci, de un Robinson Crusoe, de un Ovidiu, un Brîncuși, de emblemele zodiacului (Ursa Mare, Săgetătorul), munți, mări și oceane (Bucegii, apele Sudului, Pacificului, Marea Galbenă). Predilecția pentru proiecția fabuloasă este atît de despotică încît, chiar cînd proiectorul se fixează în perimetre restrîns, cînd coboară în zonele familiare, cotidiene, reflexul miraculos se păstrează activ („De pîrul tău s-a rușinat un lan de mei, / într-un coșar, cît un coteț de porumbci, / — ai o caleașcă de cleștar ou aur pe roate, / ce zîna bună ți le-a dăruit pe toate?“)

sau, cel puțin virtual, ca o posibilitate latentă, ori ca o amintire: „Munții, în trecut, îi făceau semne mari, / crestele azi însă zac rețezate / sub acuzări de albe stigmate. / Gesturi de umbre și de gropări” sau: „Dar sînt în trecere și pasul făcînd / suie zăpezi aprinse în gînd / către mama înaltă a visurilor”) *Scrutate în afara contextului, imaginile componente reproduc organizarea întregii poeme. Metaforă, comparație, simbol, simplă figură plastică, imaginea concentrează în miniatură scenariul cosmic: „Lalelele negre cu potire pline / de aur vegetal și de mireasmă, / închîpuind lumină și aiasmă, / duh nevăzut a prins să se incline. / Acum, că inima rîmbează rar, / să cadă pe tăciunii stînși scînteie de stele / în negrele cădelnițe de lălele, / și să mă miruie argint lunar, / cînd clătîmînd cădelnițele negre / feștile lungi în aur înmuiate / vor tremura lumini nemîngîiate, / cescute în uleiunile negre. / Nu-ți mai încerc imaginar condurul, / care pe lespede n-a răsunat, / mai văd un înger trist, nearipat, / cînd zugrăveala și-a pierdut conturul”. Dacă versurile citate divulgă influența arheiziană, să invocăm alt exemplu: „In cerul nemaiîntîlnit te visez / despletindu-ți cale lactee / părul unduit pe o mare Egee / jucînd fantoma unui vas portughez”.*

Aparținînd culegerii de debut, Zbor alb, poezia Toate cuvintele este menținută în Solara noapte, probabil pentru funcția de artă poetică încă valabilă. Versul, asemuii ochiului „care visează (și) închîpuierea săgetează” de pe „pana păunului”, are sarcina ca, printr-o reprezentare violent cromatică, să provoace imaginația la o migrație galactică, la înscrierea pe o orbită astrală, supusă cadenței mîngîietoare a „ornicului albastru”, a timpului cosmic. Totodată poezia, aidoma unei se cere „din leat depărtat” / ce-o să lovească în făptura noastră”, ca și unui lăncier „străjer de păcat, / pe drumul cadranelui catifelat, / sunînd dintr-un corn fără glas / pe unde rugina așterne popas”, îndeplinește funcția de a exhuma imemorialul și de a ne situa în punctul inițial al lumii, la obîrșiiile timpului și spațiului. Ueleitate indo-

ielnică, irealizabilă, dar compensată prin puritatea pe care iluzia stingerii ei o instaurează în cugete cu ajutorul unui verb „poetic” selecționat, cizelat pînă la diafanitate și înaripat: „Dar cu toate semnele ce se închid / ca prigoana moantă pe zid, / cuvintele basmului alb cum vin / le șoptesc în palme, le suflu, / să le ningă ninsoare de crin”. Corespunde însă o artă poetică rezemată pe valorile grației și ale fanteziei, totodată intimistă și evazionistă, fascinată de farmecul expansiunii libere în univers, îndrumărilor noi ale poetului angajat, așa cum îl cunoaștem de la Singele popoarelor încoace? Alianța dintre imperativul social-politic și exigențele proprii s-a dovedit în momentele ei de veritabilă, autentică contopire, perfect posibilă. În cadrul unei dispute absolute ca în opozițiile manicheiste, expresiile noului monopolizează binele și adevărul, echitatea și libertatea, frumusețea fecundă, în timp ce incarnările vechiului se confundă cu răul și minciuna, spolierea și opresiunea, uritul și sterilitatea. Conceptul în tablouri antitetice ori în configurații izolate, spectacolul ciocnirii de valori se înscrie în același sistem hiperbolic de referințe. Singele popoarelor (albe, negre, galbene) va forma odată un fluviu mai vast decît apele pămîntului, decît mările și oceanele laolaltă, gata să înece globul în răscoala lui irezistibilă. Minia elenică, susținută de convoiul răzbușător al umbrelor Olimpului și istoriilor homerice, își va sărbători triumful printr-un dans pe trupurile strivite ale despoșilor. Dacă lacrimile de bucurie ale Spaniei dezrobite de fascism în urma unei înclăștări teribile, ca o bătălie împotriva monștrilor lui Goya, vor fi cît e „pe hartă insula Minorca”, visele îndelung jugulate vor irupe în lumină „înalte cît munții Sierra Nevada”. Colonizarea Americii și importul cu sila al negrilor apar ca acțiunea dezlănțuită a hoștelor de „lupi albi”. Chiar cînd tonul se domolește și indignarea sau entuziasmul se comprimă, protecția rămîne enormă, dilată. Pe stăpîni robilor moderni, amenințarea revoltei, iminentă ori numai embrionară, îi tatează ca o pelagră de proporțiile unui

flagel, ale unei epidemii de ciumă, iar prăbușirea edificiului de jale pe care și-au construit iluzia eternul lor regn este ineluctabilă ca sentința corbului lui Edgar Poe. Pe pământul natal, sîngele martirilor dreptății urcă din rădăcinile înfipte adînc în miezul fierbinte al pirosferei, trece prin trunchiurile de carne vînjoasă ale celor de pe plaiuri („ciobani sub albe bunde“), de pe țărîne, din fabricile unde par „zei albaștri“, spre a zvîcni în brațele tinere ale generațiilor de pe șantiere. Modelatorii socialismului se despart și ei de amprentele prozaice, arborînd trăsăturile personajelor de baladă, de legendă și mituri locale, de la Alimoș și Novac la Meșterul Manole, făcînd corp cu o natură sau o artă monumentală: „Rînd pe rînd ne părăsesc, ne lasă / Marile coloane, cariatide, / Rămîne un cer așezat peste casă / Peste propileile translucide... / Umbrele voastre în amiază măsoară / Întînderea gîndului culcat peste țară. / Pînă departe-n azur călătoreșc înalte, / Dăltuțutele / Făpturi ce ne lasă și ne rămîn; / Uluitoare, umane, stălatele / Statuilor lor cît coloanele unui templu păgîn... / Rămînem schimbul de sprijin, / Cu umenii îndunerați ce se pleacă, / Ascultînd cum lumina îmbracă / Ponițele coloane translucide“ („Plecarea cariatidelor“). În confruntările poetului cu sine, măsurile nu sînt altele. Destinul propriu are grandoaarea stilhnică. Străjuit nu de o stea, de o planetă, ci de însuși soarele, poetul s-a născut din genuni, din împletirile cerului cu marea, din încrucișarea razelor cu „clipelile lumii“. Scăldat într-o spumă de lumină, „hohotînd abisal“, parcurgînd globul pe la poli, în rotiri fără oprire, contemplînd de sus turmele de pe „tărîmul“ țării, el pare sortit să ardă „peste vecii suferințe, dincolo de moarte“. În ipostazele sale mai „realiste“ și dramatice, legate de tensiunile unui veac de răspîntii, autobiografia nu se desprinde din cercul unei cariere siderale, dăruită de universul însuși cu o solie profetică. Semănînd groaza printre forțele tenebrelor și morții, aducînd roșia speranță, alesul timpurilor vine între semenii săi „tocmai de la mord de Aldebaran“,

pe „simunul Căii Lactee“ și apoi pe apele oceanului. Portretul din Chipul de mîine (1945), mărturisind despre un ego echilibrat („nici fioros, nici blînd“) — căci de aci înainte misiunea justițiară nu mai este apanajul unui luptător sau vizător solitar, ci e un bun al comunității întregi — păstrează stema genealogiei cosmice: „Mîine nu va mai spune nimeni / că rătăcesc fantome în sufletele meu romantice... / De atunci am rămas mitologic înzestrat / cu soarele pe piept și luna pe spate, / cu raze de aur am înnoptat / lîngă Selene cu palide mîini pe ochi așezate“.

La Radu Boureanu contemplația unui peisaj, admirația pentru vestigiile de artă străveche, anonimă ori nu, adorația femeii chiar, așa dar sentimente incompatibile prin natura lor cu conștiința de sine, trădează totuși, fie și printr-o aluzie, prezența unui eu tiranic și hipostaziat, fixat adică într-o atitudine unică și imobilă, aceea a unui orologiu estetic, „macedonian“. Punînd distanță între sine și obiectul magnificat ori depreciat — nu are importanță, căci, stilistic vorbind, acesta este totdeauna drapat, încins în imagini somptuoase ca într-o hlamidă — Radu Boureanu nu are cum să se dizolve, să iasă din el în actul poetic. De aceea, lirismul său nu este confesiune, despuiere brutală de sine, ci tumult cristalizat de forme, decantare glorioasă a uneia și aceleiași străduinte de a privi suveran, olimpic, aproape hieratic lumea, chiar cînd este încercat de neliniști, de interogații misterioase, de visuri exaltante sau terifice: „Poate-i piatra de mare cu formă craniană, / Ori, fi-va omul ciudatelor vise; / Pasărea somnului care-l clocește / I-a lăsat fulgii ca pînza arachidei pe geană. / Atît e de stranie, atît de văzută, / Avea parcă nume, îl ștense tăcerea, / O pipăie o astrală vîlută / O sensibilizează o adiere. / Oul pleoapelor nu se deschise / Decît în cuprinsul chemărilor Domnului. / E atîta liniște pe-ntînsese linii / Și curbe ce caută calm absolutul. / Se stinge, se naște sub hiarul lumii / Ovalul oniric ce așteaptă sărutul“ (Muza adormită).

ion biberi

„tărmlul singuratic” de cicerone theodorescu

Revelațiilor epice și lirice ale literaturii române din anii urmând imediat primului război mondial — Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Camil Petrescu, Demostene Botez, Gib Mihăescu, Al. Philippide, cu deosebire — le-a urmat un „al doilea val”, manifestat în poezie către anii 1930: Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Cicerone Theodorescu, Radu Bourleanu, Eugen Jebeleanu, Emil Giurgiuca.

În această constelație, Cicerone Theodorescu, poet considerat ca „dificil”, reprezenta o prelucrare severă a expresiei și o discreție a simțirii, mărturie a dominării tumultului interior, prin stăpânirea materialului verbal, ajungând la noutatea unui accent foarte personal:

„Ce-o să se schimbe dacă va / mai răsuna odată glasul / al cărui ecou umbra / singurătățile cu pasul?” (Șovăire, din volumul Cleștar).

„Încercând a scrie despre el acum, după aproape patruzeci de ani de când am avut prilejul de a-l cunoaște personal, dacă ne amintim bine, în redacția Biletelor de papagal, în prezența lui Felix Aderca — și după ce, câțiva ani mai apoi, într-o cronică publicată în cotidianul Le Moment, am statornicit câteva linii generale asupra primelor sale accente lirice — nu ne putem împiedeca de a evoca, emoțional, imaginea poetului tânăr, așa cum am învățat să-l cunoaștem în ac-

tivitatea sa literară de început, impletită, de altminteri, cu a noastră și cu a tuturor colegilor de „generație”.

„Încercasem, cu peste treizeci de ani în urmă, această definiție de coordonate, cu ajutorul cărora îmi propusesem să situez pe Cicerone Theodorescu în lirica timpului: „gânditorul cedează în fața meșteșugarului formeii, vagabondul prin spații face loc lucrătorului îndârjit. Atelierul domină imaginația, disciplinând-o. Versul poetului va fi ciocănit, oconcentrat, alambicat. Expresia va deveni riguroasă, pe alocuri eliptică, prin excesul densității: limbă abruptă, nervoasă, și totuși sugestivă, prin „putere și sevă”: „Tu, vremii, clipele, ca să o prindă / Săgeți vibrând în fugă orbitoare, / I le-ai întors, arzând, ca o oglindă, / Un pumn de raze ce-ar lupta în soare // Și vremea fără arme te-a găsit. / În inimă, se prinse ea, săgeată, / În semnul roșu, ne-ncetat ochit / Ținută-n loc și pururi încetată” (Înscris pe lespele, Ibid.)

Am fost, încă de la primele poeme ale lui Cicerone Theodorescu, cucerit de ritmul variat, jucăuș, reîmprospătat de la vers la vers, alternând respirația largă și sacadarea, cadența liberă cu poticnirea, și sugerind, prin contraste, trecerea de la suavități la vinjoșii: „Cade-n zigzaguri, peste herculele / Ce-a-nngenunchiat în piatră centaurul / Urcă, lumina, fraged e aurul, — / Ca libelulele..” (Grădini, ibid.)

„...afirmând una din dominantele acestui suflet: poziția sa verticală față de enigmele lumii:

„Eu în acest / peisagiu vulgar / dau cu sufletul cum ași da cu un par, / svîrlu sufletul / cum aș lăsa leșt”. // „Și aștept, dacă nu e ceva pur / să se ridice cîndva din mine în azur / lin, simplu și drept” (Îndoieli, ibid.)

„Poetul nu evada, însă, în abstract. Ascultîndu-se, definindu-și poziția și latitudinea pe înbinderea lumii, comunica direct cu frământarea vieții și înțimplările. Desprindem, astfel, câțiva ani mai târziu, în timpul războiului, transpunerea unei învălmașeli de apocalips, în accentul agresiv și lumina tamizată prin negurile exploziilor, a

poemului în vijelie, din Cîntece de galeră: „Peste ferestre, peste uşe, / pămîntul se urnea gemînd, / cu lavă lacomă în guşe, / din toate părţile curgînd, / balaur moale de cenuşă / şi bale — balele, cătuse — // Şi peste trup şi peste gînd. / Nămol enorm, topită zgură / săltînd bulboanele-n fier-turi / cleioase gheizere dădură; craterul stîns dădu allături; / şi te afundă şi te fură / te-au ferecat şi te pierdură... // Şi-auzi un corn, dinspre păduri...”

Deschiderea de gînd şi sensibilitate a poetului cuprindea toate octavele vieţii. Poezia sa, urmărind, în lungul deceniilor fluctuaţiile lăuntrice în răsfrîngerile faptelor din afară, prin mijlocirea aceleiaşi arte de severă elaborare, avea să înscrie, în întregul ei, o adevărată biografie spirituală, transfigurată pînă la nerecunoaştere, în care criticul, psiholog cu năzuinţi de citire în procesul intim de elaborare a faptului estetic, descoperă, dincolo de contururile sinuoase ale unui Tărîm singular, solul accidentat al unui pămînt fertil.

Sînt, în acest ultim volum, (Editura Tineretului, 1968), ca în toate cărţile lui Cicerone Theodorescu — şi asemenea tuturor poezilor de bogată viaţă interioară — momente de reculegere şi popas. Omul, cucerit de propriile expansiuni, vădînd plenitudini, nu se lasă absorbit de valul interior sau de fluxul ciclurilor din afară; el se opreşte în drum şi-si cumpăneşte, prin comparaţie cu cel ce-a fost cu ani în urmă, sau, poate, cu un confrate mai tînăr, elanul creator: „Tu împlinesti treizeci şi şapte de ani / Eşti bătrîn: / tot ce spui ţi se pare că se face statuie, / tot ce atingi / ţi se pare că se face aur... / Tot ce spun, mă întreb: / nu rămîne cenuşă? / Tot ce fac, mă înapăimînt: / Nu ridic pe nisipuri? / Eu nu am decît cincizeci şi şapte / Sînt tînăr!” (Relativitate).

Examenul de conştiinţă domină întregul volum, deschizînd adevărata perspectivă lăuntrică a poetului ajuns la maturitate, şi luminînd puternic peisajul operei, tumultoasă şi frămîntată în adîncuri, dar convergînd în blocuri cioplite vinjos şi sever: „Ard sub len-

tila soarelui — şi frig mi-e: / rîvnim să trecem în puterea noastră, / gheţarii neclintitelor enigme, / Dar cheia ne-o destăinuie treptat / pămîntul — o fierbînte slovă-albastră / din cosmic-alfabet nedescifrat...” (Alfabet cosmic).

Surprindem aci arta poetului, călăuzită spre discreţie şi concentrare, unind tremurul sufletului cu vibrarea luminii şi ajungînd la expresia suspensivă, bogată în prelungiri, care sugerează mai mult decît spune; versul suscită armonice muzicale şi învrtejiri de talaze, în urma corăbiei înaintînd în necunoscut şi anticipînd momentele despărţirii de tărîmul presimţit: „Cuvîntul care geme / — mai lasă timp să treacă — / Nu-l spune prea de vreme, / întîrzie-l oleacă. // Pierdută de o dată / şi vîforului pradă, / o creangă sfîşiată / întîrzie să cadă... // Mai las-o să te cheme / săbîntîndu-se-n neştine / nu spune prea devreme / cuvîntul despărţire” (Cuvîntul care geme din ciclul De Dragoste).

Rareori poezia de dragoste ajunge la această concentrare şi tensiune, în sfîşiere (Despărţire şi mai ales Suspînul, din acelaşi ciclu), în care nostalgia se desprinde sugestiv din armonia verbală de incantaţiei murmurate: „Ca din ocean voi scoate / frumosul tău suspin — puţin zadarnic poate / şi prea tîrziu puţin”.

Suferinţa intimă este însă îngemănată evaziunii spaţiale, cufundarea în suferinţa proprie îşi are o împlinire în cufundarea în elemente, în trecut, în ritmul cîntecului popular (În munţii Măcinului); durerea îşi răsfrînge tremurul, în timp, „prîntre vînători de fiare / prîntre fiare vînătoare, / cînd era adulmecat / omul omului vînat”; murmurul suferinţei izolate îşi întăreşte accentul: ies din noapte, trec pe vînt / voci: din piatră, din pămînt...

Poetul cutreieră toate tărîmurile vieţii, prelungindu-şi în trecut pulberea reviviscentei, prin transpunerea într-un alt regim de realitate, intuiţi de densitatea lui proprie. Ciclu care deschide volumul, Eram tineri pe străzile Romei, redă o vizualizare a unei lumi apuse; ceea ce e mort retrăieşte; din formele mutilate de vreme se desprin-

de linia pură; depărtarea în timp este anulată; imaginația poetului recrează o lume, îngropată sub milenii; transpoziția în spiritul vremii, în suferințele trecute este totală (La umbra smochinului; Stăpînii; Aurul Daciei). Poetul își revelează aci procesul intim al elaborării, poate cu mai multă lăzbezime decît în poemele altor cicluri. Imaginea nu este lucrată în filigran, cu amănunțime, ci evocată printr-o scăpărare verbală sacadată, împlinind prin aglutinare un tablou, topind impresia actuală și țîșnirea vegetală a decorului cu prelungirile în secole, ale frămîntărilor dispărute:

...Și Via Appia / cărunta doamnă, /
 tîrîndu-și printre tumuli uriași / o
 trenă de lespezi / obosite / în jurul
 fiecărui sclipind / chenarele de tînăr
 jad al ierbiî, / își mai aduce amînte /
 cînd e noapte / cum firelor de praf
 ne-adăogam / bătăile atîtor inimi stîm-
 se / sau, torțe îînșine, cum lumina-
 ram / triumfurile împăraților /...

Intrăm astfel în laboratorul poetului năzuid cître viziuni sintetice: alăturare a „fărîmurilor singuratică” ale lumii actuale într-o viziune de totalitate; adîncire a prezentului în trecut; urmărire a faptelor și lucrurilor în răsfrîngerile lor în suflet și risipirea gîndului în lume, într-o corespondență cu elementele și întîmplările; plîmbarea curiozității cercetătoare a poetului printre peisaje contrastante; mergerea în adînc, în amănunțirea suferințelor intime; prilejuri de meditație gravă și dezvoltări de pre-texte, ascunzînd totdeauna un tîlc. Varietate neistovită de teme și subiecte, schimbare neîncetată de incidență a privirii aruncate asupra lumii, vădute printr-o neobosită alternare a ritmului.

În acest caleidoscop rămîne însă constantă invarianța unei arte poetice, afirmînd aceeași rigoare și mărturisind aceeași elaborare, în tensiune. Dacă, însă, arta poetului rămîne dăltuită staturar, ignorînd concesia și facilitatea, omul reprezintă o neîncetată creștere, prin reinnoire. Cicerone Theodorescu, alături de ceilalți colegi cu care și-a continuat drumul artistic în lungul deceniilor, repudiază sunetul firav al

poetului nativ, dar fără rezonanțe de adîncime și fără cultură, care-și epuizează cîntecul de la primul volum. Poezia sa își ia plecarea dintr-un izvor bogat, ce nu este amenințat cu seccarea. Fiecare contact al poetului cu lumea înseamnă prilej de poezie; fiecare moment sufletesc este convertit în expresie concisă, în imagine, ritm și cuvînt. Elaborarea este, însă, departe de a fi chinuită, amenințată de artificiu și manieră. Statornicit încă de la începutul activității sale literare pe o tehnică poetică de rigori și concentrare, poetul nu a rătăcit în convenție; el a ajuns la simplitate și firesc. Acest îndreptar, permanență a oricărei activități estetice, afirmat în fiecare vers al poetului, își vedește mai cu deosebire excelența în poemul aparținînd unui ciclu recent. Din tîrziu, din niciodată (1968).

Din varietatea de tehnici pe care le folosește Cicerone Theodorescu pentru a-și construi expresia sobră și concentrată a artei sale poetice, folosirea potențialului inclus în cuvînt alcătuiește, în credința noastră, procesul artistic predilect. Ascultînd de principiul elaborării unui alfabet propriu, definind pe fiecare poet original, Cicerone Theodorescu construiește, după observația lui Paul Valéry, un limbaj „în-lăunbrul altui limbaj”. Fiecare poet își organizează, astfel, o expresie proprie, prin restructurare, după nevoile proprii, ale limbajului comun. Cicerone Theodorescu, în ceea ce-l privește procedează, la o disocierie inaparentă a unității sintactice, în beneficiul cuvîntului. Procedeu este temerar și caracteristic unei întregi familii poetice, care dă cuvîntului un fel de primat, în tehnica expresiei. În adevăr, s-a putut arăta că, în fapt, cuvîntul izolat, cu valoare expresivă proprie, nu are în limbaj un rol funcțional independent. El este pus în valoare prin context. Accentul în limbajul primitiv și în limbajul curent nu cade pe cuvînt, ci pe frază. Numai fraza alcătuiește o unitate, un echilibru în sine. Numai fraza, ca act de gîndire, ca îndemn la acțiune, are semnificație verbală, exprimînd raporturi între lucruri și formulări de activitate tranzi-

tivă, asupra realității. Constatarea este atît de adevărată, încît, în limbajul populațiilor zise primitive, antropologul întîmpină adesea dificultăți în separarea cuvintelor bine circumscrise, din întregul vorbirii constituit în frază.

Cicerone Theodorescu aparține călăuzirii poetice care liberează, din pînza aparent indistinctă a contextului, cuvîntul, cu valoare percutantă sau imagistică: Din tîrziu / Din niciodată, / Din nenoroc, / Cînd te-oi smulge, neîndunată, / dragoste, / vrăjmaș soroc ?

Fiecare cuvînt are o valoare în sine; expresia se concentrează pe cuvînt, devine eliptică, redusă la o suită de imagini-cuvinte, care-și păstrează individualitatea în sacadarea ritmului. Imaginea se desprinde din notația sobră, de noțiuni (orini / în noapte, scot omături...) ajungînd la o supremă economie verbală: fenicire / din puțin. Scrisul poetului afirmă lapidaritatea ca principiu călăuzitor: Vezi-i / tineri, / strînși alături, / dragoste, respins destin !

Această notație, în care cuvîntul devine sintetic, liberînd toate potențialitățile pe care le include, (zare caldă, / țărnm tînzru) nu este însă căutată, nu ajunge la apropieri voit paradoxale ci-și păstrează firescul expresiei și ajunge adesea, părăsind sacadarea, la metafora ce reconstituie unitatea sintactică, disociată prin emanciparea cuvîntului: ...și valul cu umerii-nvinși / (...) și marea foșnind din frunzișuri lichide / (...) și tălpile verii-n nisip ghemuite / și grația toamnei ce vine descultă (De tine, din ciclul Țărmlul singularic, 1968), ajungînd la pînza unită a melopeii și muzicalității interioare: se va putea, astfel, reconstitui, din această varietate de ritmuri și tehnici, de peisaje și atitudini, bogăția de conținut și sugestie a poeziei lui Cicerone Theodorescu, ireductibilă la unitatea unui proces unic de elaborare, deși poetul afirmă, în poemele sale cele mai caracteristice, primatul cuvîntului în edificarea poemului.

constantin parfene

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

mihai beniuc: „mozaic“^{*)}

„Năier“ cu o persistentă sete de veșnicie, M. Beniuc nu-și dezmințe bunul obicei de a ne comunica, printr-o activitate editorială de rară periodicitate, intime vibrații, de cele mai multe ori de o captivantă sinceritate. *Mozaic*-ul recent aduce notații afective — mai puțin reflexive —, Beniuc arătându-se și cu acest volum, un autentic poet al vîrstelor.

Horatianul motiv „Ehen fugaces... labonturani“ al scurgerii ireparabile a clipei constituie, de o bună bucată de timp, una din principalele pîrtii pe care poetul își poartă „sania nebună“, încărcată cu „aflîtea visuri zăngănind din versuri“. Motivul i-a prilejuit lui M. Beniuc dese întâlniri cu autentică și marea poezie. Atunci cînd obsesia ireversibilității nu se toarnă în destul de cunoscutele formule — din care notele prozaice și discursiva seminătate nu lipsesc — ci i se găsește o expresie modernă, cu accentul pe metafora densă și ritmul interior, tema predilectă se salvează de la monotonie, relevîndu-se, și în *Mozaic*, în durabile versuri: „*Țin ca pe o cupă cuvîntul în mîna / Și privesc jocul de mărgele / Al bucuriilor trecute. / Drojdia coboară grea spre adîncuri. / Vinul se-ntruchipează-n cuvînt ca-n pahar. / Paharul se aurește de vin / Și se umple de mireme ameteitoare*“. (*Paharul*) sau: „*N-am să mă-ntorc niciodată de unde am plecat, / Niciodată nu voi mai fi același, / Locul se va fi schimbat. / Recunoașterea-i o dorință de regăsire, / Există numai găsiri / ... Mîne nu va mai fi același soare — /*

Alte pete, / Altă dogoare, / Altă temperatură / Alte fete / În aproximativ aceeași natură / La dimensiunile timpului dat“. — (Adăpost.)

Ultimul volum aduce o vizibilă, dar încă indecisă confruntare între modalități de expresie cu atribute distinctive. Cîștigul artistic este, aproape întotdeauna, de partea versului cu rezonanțe inedite, atunci cînd el se înfîlnește ca atare, impresia de repetare (menținută și în acest volum de versuri ca: „Aniversarea unui sfert de veac / De cînd suiam același vechi drumeag, / Tu tînără, cu încă nu bătrîn, / Pe-atunci dormeam oriunde, și pe fin, / Acum nici somniferelor n-ajută, / Ah, unde ești jumta mea trecută!“ — *După cules*) diminuîndu-se, dacă nu în mare măsură, în orice caz, în proporții sesizabile. La vîrsta mostalgiecelor rememorări, depozitar al unei consistente experiențe, ajuns cu „sania“ sa în „vîrf“ — cum îi place să spună — după un urcuș „cînd cătănat, cînd gîfîind pe brînci“, M. Beniuc ni se prezintă, sub raportul mijloacelor, într-un interesant proces de autodepășire, temperamental mult mai stăpînit și cu o detașată înțelepciune. Amintirile, prezentul, visurile generează ecouri lirice stăpînite, cenzurate, uneori, de subtile ironii (*Nova Stella, Cîntec de greier, Taci...*), cu note de malițiozitate (*Floare fără moarte*). Chiar gravul motiv al morții este tratat zîmbind, ca în *Joc și Pe rînd*, sau ca în *Pe o urnă funerară*, cu reușite accente autoironice.

În spirîtul unei aparente modestii — defect sau calitate mai veche a poeziei lui M. Beniuc — poetul se confesează, în *După cules*: „*Paragina, dărăpănurea, visul / Ce nu mai urmărește paradisul, / Mi-au copleșit grădina...*“. În realitate, vîrsta — invocată la tot pasul, șagălnic sau melancolic — generează acum, aproape în exclusivitate, filonul liric („*Betia dulce și amară*“) din poeziile lui M. Beniuc. Visul nu se dovedește a fi incompatibil cu vîrsta. Orînduindu-și, griju-lu, în „sania“ sa voluminoasă, „stih lângă stih, poem lângă poem“, sexagenarul M. Beniuc visează, cu sete adolescențină, *Eternitatea*. Obsesia perisa-

^{*)} Ed. Tineretului, 1968.

bilității, hrănită îndelung cu nenumărate versuri, apare și în *Mozaic*, cu intensitatea cunoscută din volumele anterioare. În lirica lui M. Beniuc, drama cauzată de ireversibilitate este strîns împletită cu aspirația dramatică, în planul creației, spre nemurire. Odată cu trecerea anilor, poetul își reevaluează, periodic, opera, încercînd să detecteze elementele durabile, prin care să surmonteze timpul. Din cînd în cînd, el pare a fi încolțit de chinuitoare îndoieli. Printr-un interesant proces de mutații psihologice, insidiosul dubiu devine *prometeism* afișat, reluat în noi și noi variante. Sublinierea finalității prometeice a creației sale, întîlnită în atîtea poezii pînă acum, este prezentă — cu efectele firești ale recidivei — în multe versuri, și în noul volum: „Și de pe-acum aripi îmi cresc anume — / În moartea mea se plămădește-o lume“. (*N-aștept pe nimeni*); „Mă voi închide-n mine ca un filon în stîncă, / Filon masiv de aur în liniștea-i adîncă, / N-am nici o grabă ca să devin bijuterii — M-așteaptă fără capăt în față, veșnicii“. (*Lampa lui Aladin*); „Doar cîntecele-mi singure se-ncarcă / Pe-o aripă de vînt ca într-o arcă“ (*Cresc temelii*); „Creștii liniștiți, tu cîntul meu postum, / De fază turn și-arătător de drum“ (*Turn*); „Nu șterse umbre, nici păreri, ci urme / Lăsați, pe-un drum ce n-are să se curme“ (*Privind în urmă*); „Ūin de pe drumuri să mă-ndrept pe drumul / Ce va străbate totuși poate jumul / Atîtor veșnic reaprînse ruguri“ (*De pe drumuri*); „In armonia / Eternelor sfere / Și-a curgerii căii de lapte / Mi-o crește solia / Prin valuri de ere / Din umbră de noapte“ (*Dintr-un tîrziu*). Poetul este aproape sigur că *Etna* — timpul — va proiecta, pe cerul veșniciei, „sandala“ sa „de aramă“. Impresia lăsată de o asemenea insistentă luptă cu teama de efemer este oboseala, atunci cînd lăpăre ca notație colaterală, și gratuitatea, cînd frizează agitatoricul în intenție și expresie.

Cert este că, în *Mosaic*, M. Beniuc elimină, sau atenuează o bună parte

din notele-balast (o anume discursivitate, problematică adesea unilaterală, expresia comună) întîlnite în unele volume de versuri de pînă acum. Real-ideal, permanență-efemer, progres, timp-spațiu-infinit, dialectica maturii, om-cosmos, tehnică-artă, poezie-societate sînt probleme proiectate într-o viziune modernă, departe de prejudecățile dogmatice. Expresia devine mai consistentă și, implicit, generatoare de subtile sensuri. Versul poetului sollicită tot mai des imaginația și cerebralitatea. Metafora — procedeu figurativ dominant în poezia lui M. Beniuc — capătă noi valențe, sub imperiul înțeleptei senectuți („*Tîrziu fruct cu miros de gutuie / E-nțelepciunea poate amărui / Ce-o strîng în suflet anii cînd s-adună*“ — *Fructul*). O parte din metaforele *Mosaic*-ului, de sorginte livrescă și mitologică (*Empedocle, Cîntec lui Apollo, Lampa lui Aladin, Sărutul lui Narcis*), sugerează acute semnificații contemporane. Majoritatea elementelor figurative ale stilului rămîn, însă, ancorate în universul rustic autohton, ca și în versurile de mai înainte. (Asfințitul e gros „ca mustul gras ce storși îl dau ciorchinii“ (*Recolta*); „Cad amințiri în fața mea ca grîul / Subt coasă-n lanuri...“ (*Cu părul său cărunț*); „Te văd cîntare nouă ca pe-o matcă / Pornind din stup în zborul nupțial“ (*Matcă de albine*); „Soarele picura ca mierea / Peste belșugul verii“ (*Pe nisipul de aur*); „Norii Iacomii și cenușii ca lupii“ (*Adăpost*); „Se răsucește pe ființa-mi visul / Ca șarpele pe pom...“ (*Fructul*); „pieptul de stei...“, „fărături de iezero roșii“ (*Între culmi*). Această particularitate stilistică revelează principala trăsătură structurală a artei lui Beniuc, plămădită sub puternica înrîurire a peisajului rustic crud — concretetea, vizualitatea, plasticitatea. M. Beniuc este poetul ale cărui versuri pot fi reprezentate în desene clare, multicolore, adevărate mozaicuri, cu certa durabilitate a cromatiilor vegetale din frescele vechi românești.

poezia lui marin sorescu

Intr-o vreme în care unii critici manifestă neplăcutul conformism ce îngăduie cititorului avizat să știe cu anticipație că, îndiferent de valoarea ei, cartea scriitorului X va fi ridicată în slavă de criticul amic Y și „desființată” de criticul inamic Z (sau, în cel mai bun caz, ignorată), ni s-a părut util să acordăm posibilitatea exprimării unor puncte de vedere contradictorii asupra poeziei lui Marin Sorescu. Cititorul va avea astfel posibilitatea să-și formeze o părere proprie, alegând din argumentele autorilor pe care-i publicăm în continuare, începând cu studiul favorabil poeziei soresciene și încheind cu cel contestatar

r. a. locusteanu: momentul realist al poeziei soresciene

Trăim, în adevăr, într-un secol a cărui principală caracteristică o constituie rapidul progres tehnico-științific. Este o constatare facilă pe care o fac mulți, inclusiv Sorescu, inclusiv autorul articolului de față. Primul nostru zădărnicișor, cu amară ironie, latura alienantă, antiumană, a acestuia. Ultimului îi place mai cu seamă observația că tocmai acest mult blamat progres tehnico-științific i-a permis omului o conștiință ceva mai lucidă a condiției sale, iar, din punct de vedere artistic, i-a influențat mijloacele de expresie în sensul unei experimentări la rece asupra materialului lingvistic, cu rezultate poetice incontestabile. Diferență de optică de care ne vom ocupa mai târziu. Deocamdată ni se pare interesantă reacția literaților, în speță a poezilor, în fața unei atare situații.

Pentru că se trăgeau din romantici, și negația e dialectică (și parțială), s-au înregistrat la început câțiva zeci de ani de zburcișoare încercări de evaziune: perioada poeziei moderniste. Realitatea, lucid descifrată, era negată, iar cuvântul purificat trebuia să asigure un contact, mescu fallimentar, cu o transcendență lipsită de un sens definit. Urmarea era că Icarul de pă-

mînt — cum ar zice Sorescu — se prăbușeau, străduindu-se să obțină pînă și în cădere un efect distructiv oit mai mare asupra solului.

Acest falliment total al ideii și expresiei neputincioase în fața Absolutului, a Noului etc. declanșează, firește, o reacție negativă. Din nou o negație dialectică, și parțială. Următorii zeci de ani sînt ai noii poezii (și nu numai poezii), să-i spunem realiste, fiindcă operează o reîntoarcere la realitate, preluînd în același timp o serie de procedee din arsenalul tehnic al vechii poezii moderniste, simboluri ș.a.m.d.

Pe celebra spirală a evoluției, poezia lui Marin Sorescu ar putea fi înscrisă, eventual, în acest nou moment realist de factură oarecum clasică. La nivel meditativ, nu descriptiv, poetul restabilește relațiile cu realitatea naturală și umană. Evaziunea în ireal este înlocuită de recunoașterea împlîntării fără putință de scăpare, acum și pururea, în planul realului, și de acceptarea ei, de trăirea, cel mult, în „cunoașterea de cauză”. Iar poezia își redobîndește vechea funcție de cunoaștere și de comunicare, ceea ce atrage după sine un raport de echilibru între formă și conținut.

Rezultatul la care ajunge Sorescu este extrem de interesant: un nou faliment, dar de data aceasta parțial. Reîntors pe pământ, dispus să-l cunoască și să-l ia așa cum e, poetul se ciocnește de tot soiul de limite. Posibilitatea de a stabili relații conștiente cu realitatea este limitată de cunoașterea umană imperfectă, fragmentară, de condiția umană însăși; posibilitatea de a o exprima este limitată de insuficiența cuvîntului.

Transcendental se refuzase total poetului. Parțial, realitatea i se refuză și ea. Se pare, așa dar, că reîntoarcerea pe pământ nu mai înseamnă prea fericitul echilibru, ci o oscilație în jurul unei poziții de echilibru, sau, uneori, un efemer echilibru tragic în care accentul cade pe adjective.

Preliminariile fiind încheiate, să trecem la analiza în extenso a poeziei soresciene.

RELATIA NATURALĂ

Oricare cititor a fost izbit, fără îndoială, de frecvența cuvîntului „lucruri” în volumele *Poeme* și *Moartea ceasului*. Această noțiune globală, cu variantele ei concrete, constituie, de fapt, unul din pilăștrii centrali ai universului poetic sorescian, simbol al preocupării de a stabili relații cu lumea naturală înconjurătoare: cosmică, vegetală, animală, minerală. Ceea ce numeam relația naturală.

Încercînd să se definească, poetul se simte dator să definească mai întîi universul exterior esențial în care și desfășoară existența materială și spirituală, biologică și umană. Și o face situîndu-se pe o poziție de „studiu”, de receptivitate permanentă, dar în același timp statică. Nu numai că nu se preumblă cu căruța pe la cîmpie și cu Pisiuca prin mușchi, dar nu mai face excursii nici măcar cu gîndul. Poziția lui are, ca în sculptura modernă a lui Moore, de pildă, sau a lui Brâncuși, un elan static.

Totul converge spre el, totul îl găsește, iar el acordă audiențe la cel mai înalt nivel: al meditației. „*Mi-am înșeninat gîndurile / Pînă cînd au început să se vadă / În ele / Munții*”, scrie Sorescu în „Munții” (*Poeme*).

Însă încep să se ivească dificultățile, limitele în care e posibilă această re-

lație cognitivă. Sînt limite naturale, generate de dialectica lucrurilor, de mutațiile perpetue prin care trec, de „întinericul” milenar care zace-n ele, de sensurile lor multiple, și limite umane datorate ponderii lucrurilor în existența omului, atît ca element biologic constitutiv, cît și ca impulsuri senzoriale cîtidiene. De unde o îndoială profund poetică, de la pămînt la cer. Îndoială față de certitudinile absolute, și infantile, ale omenirii, îndoială față de posibilitatea unei cunoașteri reale și complete, convingerea că omenirea are o viziune deformată asupra realității.

Stăm mai rău ca pe vremea lui Platon, pare să sugereze poetul în „Unghe” (*Poeme*), precizînd condițiile în care se efectuează cunoașterea pămînteană. Oamenii lui vedeau măcar umbrele, în timp ce noi nu mai vedem nimic: „*I-a pus o mînă la ochi / Și i-a arătat lumea, / Desenată mare / Pe un panou*”.

Deci, nu numai că realitatea e acum artificială, dar omului i se acoperă cu premeditare ochii. Verificat istoric. Și atunci, firește că „*cele mai multe noduri / În care ne-am frînt dinții și mintea / Au rămas nederzlegate*”, și că în această relație de cunoaștere accentul cade pe relație, nu pe conținut. În final, (ceea ce nu înseamnă negarea cunoașterii), el nu exclude posibilitatea unei cunoașteri relative, parțiale, în stare de veghe — pe cale rațională — sau în somn la nivel subconștient și, mai ales, nu neagă aspirația spre o cunoaștere cît mai completă („*Și mă străduiesc fără odihnă / Să cunosc și să pricep totul*” — „*De res*”, *Tinerețea lui Don Quijote*).

În orice caz, rodul acestor începuturi cognitive îl constituie stabilirea unui raport de apropiere, de asemănare între om și lucru prin puterea legilor sorise și nescrise ale pămîntului, vieții și morții, mișcării și timpului. Elementele naturii sînt umanizate ca în folclor, poetul realizînd o aproximativă nivelare a umanului cu non umanul. Și se sperie de propria-i concluzie („*toate lucrurile seamănă îngrozitor / Cu mine / Mi-e frică*” — „*Developare*”, *Poeme*). Nu vrea să fie prins în plasa pămîntului laolaltă cu munții, norii și vulturii și acordă totuși o marje de

superioritate, prin gândire, omului asupra lucrului. Raportul modernist de ostilitate lucru-om, devine om-lucru, unde ostilitatea este, eventual, de par-tea lucrului. Poziția poetului este exprimată admirabil în poezia „De două ori” din volumul *Poeme*: „Mă uit la toate lucrurile / De două ori / O dată ca să fiu vesel / Și o dată ca să fiu trist (...) Lumea se închide perfect / Între aceste două coșerți / Unde am îngămădit toate lucrurile / Pe care le-am iubit / De două ori”. Și este, în esență, de acceptare.

RELAȚIA UMANĂ

Hotărât să meargă pînă la capăt și să-și recunoască locul pe care-l ocupă de fapt și de drept în sistemul realului, poetul își întinde antenele și spre restul lumii. Stabilește contactul, relația umană cu omenirea, pentru cunoașterea ei în sine și a lui prin ea și în raport cu ea. Și dă peste celebra condiție umană.

Pentru Sorescu, care se mișcă cu multă ușurință și precizie în universul uman, împingînd acum problema propriei cunoașteri limitate pe planul general al relativei cognoscibilități umane, condiția omului este dată din afară, dar primită și ajutată dinăuntru. I-a fost dată la naștere de către Cineva, El, Pescarul, Dumnezeu, poate legile universului, un factor X, o necunoscută care face orice termen folosit, impropriu. Odată cu pămîntul a fost creată și gravitația, iar în om componenta „umană”, spirituală, se împletește cu cea biologică, „de pămînt”. Ceea ce încă n-ar fi rău, dacă ultimei nu i s-ar permite să afărne mai mult decît se cuvine, dacă omul nu ar ajuta-o să devină dominantă. Lupta dramatică din „Gura racului” a fiecărui om cu racul său, cu non-umanul din el și dinafara lui, a omenirii cu negația sa, este o luptă veșnică, fără posibilitatea unei victorii totale și absolute. Ceea ce înseamnă scepticism, recunoașterea neputinței omului de a-și depăși condiția, dar nu renunțarea, nu deșurarea armelor: „Dar continuăm / Cu o îndrăjire diavolească, / Pentru că nu putem sta altfel / Cînd avem în noi geniul înălțimii, / Ca pești zburători / Dorul aripilor ade-

vărate” („Concurs”, *Tineretea lui Don Quijote*).

Destinul omului este, deci, tragic, prestabilit, sisific. Și împlinit. De la primii pași ai omenirii, care condiționează prezentul și viitorul. Pentru că omul și-a greșit istoria de la bun început și, cum în prezent fiecare stă pe locul „însemnat de înaintași cu cretă”, are toate șansele să perpetueze greșeala: „Pe un zid uriaș de celule / Ne gravăm chipul / Și trecem mai departe (...) Urmașii vin din urmă, grămădă / Ca la muzeu, / Se uită la noi plini de curiozitate, / Învață din istoria noastră / Și-și greșesc istoria lor, / Alături”. (Ne gravăm chipul, *Tineretea lui Don Quijote*).

Dar nu numai istoria poartă marca unei stereotipii descurajante. Omul însuși este, în cel mai bun caz, mereu același. Astfel, la Sorescu vechea temă a succesiunii evolutive a generațiilor devine tema unicei generații pămîntești: „Nu mai există copii noi / Aceiași părinți de la-nceputul lumii / Nasc mereu aceiași copii” (*Viziune, Moartea ceasului*).

Realist, poetul se pare că reproșează omului, „animal cu mari speranțe”, din păcate nerealizate, nu faptul că n-a putut să înfrîngă limitele, ci faptul că n-a știut să evolueze și să depășească treapta inferioară, apropiindu-se pe cît posibil de pragul de sus.

Dar, precizăm, la Sorescu involuția omului nu se face în raport cu o idilică vîrstă de aur, deci cu o realizare, ci în raport cu un potențial, cu o posibilitate de realizare rămasă nepuizată.

Însă involuția, sau neevoluația, pe plan uman, care este de fapt esențială, nu se extinde și asupra celorlalte. Sorescu nu neagă evoluția omului din punct de vedere tehnic (pe cel științific îl pierde din vedere), dar o consideră o decădere din punct de vedere uman. Simbolul civilizației, orașul, îi strivește sufletul, iar industrializarea, tehnicizarea îl transformă într-un om-mașină, extirpîndu-i atributele umane: „Temperatura corpului omenesc a scăzut / De la 36 la 15 grade, / Din economia de căldură obținută / S-a realizat un soare artificial / Pentru încălzirea motoarelor Diesel. / E un

zgomot de mașini, / Temperatura omenirii scade, / Sentimentele tind către zero, / Noi nu ne mirăm de nimic. / Sîntem în continuu progres“ (Nu ne mirăm, *Tineretea lui Don Quijote*).

Poziția lui Sorescu nu se deosebește cu mult de cea a gânditorilor englezi în fața primei revoluții industriale. Și efectele observate sînt juste, dar cauza e superficial luminată. E adevărat că progresul tehnico-științific contribuie la crearea acelei realități tot mai artificiale, specifică dezvoltării culturale a omului rupt din natură și obligat, astfel, să i se adapteze. Proces îndelung și dificil, cu multe sacrificii, mai ales pe planul echilibrului biologic. Dar la fel de adevărat este și faptul că nu el este marel vinovat, „asasinul“, ci celelalte sisteme de relații ce i s-au suprapus. Căci tocmai istoria tehnico-științifică rămîne cea capabilă să-l elibereze pe om din funcția de om-mașină. Pentru ce? Depinde cum va răspunde omenirea atunci, presupunînd că va mai apuca această ocazie. În orice caz, dacă-i posibil ca progresul tehnico-științific, așa cum e mînuit, să se întoarcă împotriva omului, el reprezintă, totuși, și o geană de viitor.

Revenind, notăm că, pentru poet, lumea aceasta este o lume închisoare, mai exact o lume a închisorilor suprapuse: omul e în propria lui închisoare, care e în închisoarea lumii, care e în închisoarea pămîntului, care e în închisoarea universului... În aceste condiții, libertatea este o dulce și nevinovată iluzie. Paul eliberat din închisoarea saltelui, deși se simte ușor ca un fulg dintr-o aripă de înger, intuiește uneori „că și vîzduhul la urma urmei / E tot o saltea / Mai albăstră, / Pe care sforăie stăpînul“ („Un pai“, *Tineretea lui Don Quijote*).

De fapt, Stăpînul nu există. Există numai un univers de robi ai unei legi mecanice, oarbe, legea mișcării. Căci la ea ajunge în final poetul, conferindu-i rangul de stăpîn. De aceea, în poezia care încearcă s-o prindă și reprezintă un fel de chintesență a meditației soresciene (termenul de filozofie ni se pare impropriu), „Mișcare“ din volumul *Tineretea lui Don Quijote*, el nu poate afirma decît sclavia univer-

sului, a cărui cauză, direcție, scop, sens, rămîn necunoscute. „*Dimineața, / Cuvintele înhămate / Și cu șaua pe ele. / Iarba gata înhămată / Și cu șaua pe ea, / Pomii toți înhămați, / Herghelii înfinite, / Tropînd înfinitul. // Tropăie pietrele de nerăbdare, / Tropăie ceasul, / Zațul din care a dospit iar și iar / Norocul. // Toate lucrurile înhămate / Și cu șaua pe ele... / Cine să le încalcece Doamne, / Dacă și eu sînt înhămat / Și cu șaua pe mine? / Dacă și tu ești înhămat / Și cu șaua pe tine?*“.

Așa dar poetul, care se simte mai aproape de lucruri decît de oameni, își recunoaște și își acceptă condiția umană. Este îndoielnic că o atare condiție îl poate ferici. Dar important este gradul de realitate al unei asemenea poziții și, mai cu seamă, faptul că scepticismul, cît se poate de firesc, nu se traduce printr-o dezarmare, ci printr-o acțiune conștientă, în limitele unui posibil știut.

RELAȚIA POETICĂ

Este cea dintre eul empiric, eul poetic, realitate și poezie și poartă aceeași marcă. Sorescu elimină absoluturile din propria-i viață și din poezie, înlocuindu-le cu conștiința lucidă a limitelor. (Poate că absolută e numai tristețea, dar și ea este reținută, disimulată, încercînd să atingă seninătatea, dizolvîndu-se rareori în melodramatic).

Recunoașterea condiției umane a artistului, a faptului că face și el parte din omenire nu atrage nici renunțarea la propria individualitate, nici depășirea solitudinii. În același timp, Sorescu e mai modest, decît mulți confrăți. N-are conștiința geniului și, sub zodia limitelor, nici nu-și putea permite s-o aibă. O are, în loc pe cea a unei superiorități relative conferită de profunzimea gândirii, nivelul trăirilor, și de creația poetică. Ceea ce nu înseamnă refuzul normalității, ci doar situarea pe o treaptă ierarhică nu împotă cu cît mai înaltă.

(cam patetic) nu din pustie, ci din fundul unei prăpăstii. Și să-și găsească, totuși, un echilibru labil, efemer, oscilant. Meșterul Manole nu se prăbușește melodramatic, cum ne amenințase, de pe propria-i zidire, cu pictează înaintea cupolele, fie și cu mijlocul nelegat: „*Deocamdată mă simt în siguranță / Cu tâlpile frământînd gustul gurii vechi. / Cu mâinile pipăind cerul gurii cuvîntului / Ca un pictor care, cu mijlocul nelegat / Pictează cupole*“.

Echilibrul lui e labil și pentru că se mai înregistrează încă impulsuri, zăcăniri, gesturi de fugă, de evaziune, absolut firești. Sorescu e înțelept, dar e și om. Și are momente cînd vrea să fugă de tot, de cuvinte, de oameni, de lucruri, de univers, sau de el însuși. Sau aspiră spre liniștea absolută deasupra timpului, deasupra vieții, rezultat final și suprem al meditației, unde imposibilul este sugerat splendid de irealitatea termenului de comparație care ocupă primul loc în structura poeziei: „*Veverițele / sărînd de pe o picătură pe alta / Urcă prin ploaie pînă la coroana / Norului întunecos. // Așa aș vrea / Pe gândurile mele / Să urc pînă sus de tot, / Unde e posibilă liniștea, / Pentru că viața și moartea s-ar întîmpla / Mai jos de mine. / Ca ploaia sub nor*“.

(Sus, Moartea ceasului). Deci, gesturi însoțite de conștiința clară a irealizării. Sorescu e om, dar e și înțelept și rațional prin excelență. Ceea ce nu vrea să însemne inexistența laturii sentimentale. Dimpotrivă. Capacitatea afectivă în calitate de atribut uman este chiar un motiv de mîndrie pentru poet. Sentimentele nu sînt mai reci, sau mai puțin sentimente pentru că sînt observate cu luciditate. Dragostea, de exemplu, nu e mai puțin dragoste pentru că-i un sentiment contaminat, amestecat. Poezia „Balada“ rămîne una din cele mai frumoase de acest gen. Nici măcar ironia poetului nu e seacă, uscată, ci cu o doză de căldură și de amarăciune. Dar odată cu tonalitatea amar ironică intrăm în problemele formale ale poeziei soresciene, în analiza unor procedee tehnice, care au ridicat la un înalt nivel poetic problematica prezentată anterior.

Sorescu a încercat să realizeze un echilibru între conținut și formă, în sensul unei forme ca expresie a ideii, dar, în același timp, ca organism pe cît posibil mai autonom. Și s-ar putea spune că a reușit. Ba chiar atît de bine, încît forma strălucitoare, cu un adevăr exterior, cu o viață în sine, fură privirea și, într-un fel, poate că îl deservește (Ne vine în minte Caravaggio, care-i oferea privitorului aceeași alternativă: nu între a înțelege și a nu înțelege, ci între a înțelege și a crede că înțelege). Deși, la o privire mai atentă, iese la iveală adevărul poetic. Și se poate observa că independența e mai mult aparentă, că în fond forma și ideea sînt interdependente și conviețuiesc într-o armonie mai mică sau mai mare. Mai mult, ori cît de departe ar împinge poetul independența formei, n-o împinge niciodată dincolo de sens. Maximum de independență formală este echivalent cu o *relativă ambiguitate*.

Această ambiguitate, relativă întrucît cel mai adesea poate și vrea să fie descifrată, este, de fapt, ceea ce a mai rămas din vestita obscuritate a modernistilor. Și își datorează existența, pe de o parte, conștiinței imperfecțiunii cunoașterii și a insuficienței cuvîntului iar, pe de altă parte, preluării procedurii tehnice al sugestiei, simțit ca profund poetic și menit, probabil, să suplinească lipsurile amintite. Sugestia circumscrie, însă, foarte puține sensuri, două-trei, între care oscilația nu durează prea mult. Ambiguitatea se rezolvă fie în contextul aceleiași poezii, fie în cel al volumului. Sorescu știe foarte bine ce vrea să spună și o spune, în general, cu precizie.

Nu este singurul caz în care Sorescu e debitor poeziei moderniste. A preluat multe procedee tehnice, lucru absolut normal, în condițiile perfecțiunii formale atînsă de această poezie. Numai că, și aici se vede momentul nou în care se înscrie, preluarea e parțială, deformată, în funcție de noua poziție în planul realului. Este, în ultimă instanță, o preluare creatoare, la care a contribuit, poate, și aproximativa izolare a amiei formative periferice, cu un ritm de dezvoltare întîrziat, cu o tradiție încă puternică, mai puțin bîntuie

de mode și permițând o perspectivă mai detașată asupra fenomenului literar din afară.

FANTEZIE RAȚIONALĂ

Așa am putea numi, eventual, fantezia care stă la baza poeziei soresciene. Pentru că nu e o fantezie absolută, nelimitată, dictatorială, ci una limitată, care ascultă de dictatul rațiunii, al logicii. Și pentru că oricât de fantastice, de ireale ar fi combinațiile produse, între planul lor și planul real există în permanență o punte de legătură, care asigură readucerea lor pe pământ, înțelegerea. (Remarcăm cu acest prilej că Sorescu are în vedere nu numai raportul liniar dintre autor și operă, ci pe cel triunghiular dintre autor, operă și cititor. Unde evident că nu cititorul dictează, dar cititorul există. Poetul urmărește să înțeleagă și să comunice poetic, dar, în același timp, să fie înțeles.)

Să luăm un exemplu: „*Pe stele e chipul încrunțat al bărbaților de demult. / Iar sus, în turla neagră, / Stă Decebal pe norii de otravă. / Bind otravă, / Și otrava prelingindu-se de pe mustățile lui*” (Bărbații, *Poeme*) — Tabloul este ireal, însă poetul nu distruge relațiile reale, ci le proiectează numai în planul ireal. Fantezia lui îl suie pe Decebal pe nori, dar laolaltă cu restul atributelor reale.

Tot în acest spațiu trebuie înțeles și termenul de „joc”. În poezia modernistă el semnifică jocul fanteziei nelimitate a spiritului creator, având ca rezultat un produs ireal, o splendidă minciună. Jocul sau dansul sorescian e clasic și mult mai cumințe. Ascultă de reguli, de legea fanteziei limitate și raționale.

IMAGINEA SURPRINZĂTOARE ȘI SURPRIZA IMAGINII sînt produse ale jocului fanteziei, de mai sus. Prima, al unor asociații lingvistice și de sens inexistente în realitate, iar a doua, rezultatul inculcării unui sens inedit și adînc, într-o imagine banală prin excelență. Totuși, prima nu poate fi omologată cu produsul tehnicii fuziunii moderniste, întrucît asociațiile nu numai că au un sens, dar sînt născute în vedere, întru slujirea unui sens anume. Nimic ciudat în expresia „*ne dor*

oasele”, dar cauza e „*de-atîta fericire*”. Cel mai adesea ele se bazează pe o continuă translație de caracteristici de la om la lucru și înapoi, posibilă și naturală din momentul restabilirii relațiilor pe toate planurile.

În cazul pe care l-am numit surpriza imaginii, poetul nu se mai obosește să modifice imaginea banală împrumutată din cotidian, dar îi dă un sens nou și insolit. Suita de gesturi, unul mai obișnuit ca altul din poezia „Un geam în fața noastră”, sînt ele însele, dar simbolizează și neputința cunoașterii.

Uneori, prins de fascinația jocului, Sorescu fortează imaginea în detrimentul ideii, însă, în general, ne aflăm în fața unui admirabil echilibru poetic, unde precizia se îmbină cu poezia.

METAFORA este o mărturie a acestui echilibru. Servește la transcrierea poetică, dar cu exactitate matematică, a ideii dorite. În același timp, metafora lui (spre deosebire de metafora uzuală a poeziei moderniste, care, chiar atunci cînd păstrează legătura cu lucrul, se frînge, iar sensul rămîne incert, neterminat) după o desfășurare logică, se închide ca formă și ca sens. Să luăm de exemplu metafora absolută din „Melcul”, unde eul simbolizat nu apare. Sila evoluează de la melc la cochilie „*opera sa perfectă*”, de aici la lumea cu legile ei, ca să se întoarcă, închizîndu-se din nou la melc. Să se observe nu numai cursul logic și încheiat, dar și splendidul circuit înohis al mișcării.

În poezia soresciană se întîlnește, însă, nu numai metafora absolută, ci tot arsenalul metaforic: metaforă la vers și metaforă la strofă, metaforă complexă, împletită cu comparații, metaforă întîrziată în care eul sau lucrul apar mai tîrziu, ori metafora apozițională, treaptă spre înlocuirea analogiei, similitudinii ce stă la baza vechii metafore cu identitatea realizată de metafora absolută.

Să nu se deducă de aici că în poezia lui Sorescu s-ar putea urmări o evoluție de la formele metaforice simple la cele complexe. Oricît de ciudat ar părea, ele coexistă, toate, de la bun început. De fapt, primul volum *Poeme*, nu numai că schițează deja spațiul

ideal, dar este cel mai atent lucrat sub raport formal. Sorescu și-a dat de la început întreaga măsură, și la cel mai înalt grad poetic. Așa încît e greu să se mai pună la el problema auto-depășirii în materie de poezie. Volumele ulterioare au asigurat o continuitate.

MÎȘCAREA ÎNCHISĂ, am identificat-o deja în „Melcul”. Este o mișcare curbă și, de obicei, o curbă închisă, în armonie cu sensul finit.

Chiar atunci cînd se efectuează liniar, în planuri ascendente, verticale, ca în poezia de evaziune „Fuga”, de exemplu, și rămîne deschisă, continuarea ei e doar aparentă. Cele trei puncte marchează, de fapt, un nec plus ultra, un imposibil. Nu ne putem opri să nu amintim că în poezia modernistă planurile vibrează în linii frînte, își schimbă poziția prin coborîri și ridici bruște, n-au stabilitate, nu se închid.

REPETIȚIA este și ea intens folosită de poet. Fie cea clasică, a întregii unități sintagmatiche, fie una forțată, parțială, de tipul: „*Uom rigii peste o oră, / Peste un aer, / Peste un pămînt*” (Pace, *Tineretea lui Don Quijote*), fie cea obsesivă care stă la baza unor poezii ca „Este pămînt” sau „Mișcare” din ultimul volum (poate singurele poezii cu altă structură decît cea soresciană clasică, izbutite. Deoarece alte incursiuni pe tărîmul unor structuri diferite produc un efect incredibil de jalnic. În poezie, cel puțin, Sorescu se pare că nu poate fi decît Sorescu. Și nu credem că asta e rău. Pînă acum.)

POETICA ȘOCULUI are o importanță vitală în poezia soresciană. Aproape în cadrul fiecăreia poetul premeditează căderi de tensiune menite să producă asupra cititorului un șoc poetic. Formal, de sens sau combinate, unul sau mai multe. În prima poezie din *Poeme*, polul luminos, pozitiv din primul vers îi corespunde unul negativ, în ultimul, cu valoare mai mult formală: „*Am zărit lumină pe pămînt... Îmi place că tu știi s-o faci! Amară*” (cafeaua, n.n.). În a doua poezie din același volum „Matinală”, căderea se face în schimb de la „soare”, care încheie primul vers, la „moarte”, cu care se termină ultimul vers și este un șoc poetic de sens.

Ni se pare că și creștinismul, mai exact Isus, Dumnezeu sau Ion Botezătorul se înscriu tot printre polii de tensiune cu valoare mai de grabă formală decît de idei. Concluzia se impune atunci cînd momentul patetice rugăciuni către Pescarul-Dumnezeu din „Apa asta...” este urmat de cel al autodumnezeirii soresciene din „Somnambulul”

LIMBAJUL POETIC și limba ca mod de comunicare, se întîlnesc. Sorescu utilizează limba vorbită, cotidiană, pigmentată cu expresii plastice. Luată mai rar în seamă de poeți și reprezentînd în același timp sectorul cel mai viu al limbii, neuzată, ea are o redutabilă forță de șoc căreia Sorescu îi asigură caracterul poetic. Astfel se pot întîlni expresii ca: *habar n-am pline ochi, mă rodea o îndoială, n-avea chef de glumă, naiba s-o ia, mare poamă mai e*, etc. În aceste condiții, firește, poetul preferă și transcrie formele sincopate din vorbire: *s-aude, nu-ntorc, sau dimineța-ntinde-o mînă, m-ajută să mă-mbrac c-o platoșă ș.a.m.d.*

Cuvintele folosite sînt restrînse ca număr și fac parte din vocabularul curent, iar construcțiile sintactice în care intră tind spre o simplitate cît mai mare. De altfel, întregul univers poetic sorescian este creat după principiul economicității esențiale.

În ciuda simplității, sau tocmai pentru a o atinge, poezia sa este lucrată cu multă grijă, cuvîntul cîntărit cît mai exact pentru a fi în același timp purtător de idee, dar și de plastică poetică. S-ar putea spune, însă, că exigența formală maximă din *Poeme* cedează pe alocuri în volumele ulterioare. Majoritatea poeziilor continuă, e drept, nivelul celor din *Poeme*, numai că acum se pot înregistra și neglijențe formale, oarecare dezechilibru între imagine și idee, porțiuni prozastice pe parcursul discursului poetic, rime pereche accidentale și deranjant ca: „*Dor de ducă și depărtare / Ne uităm bine la zare*” (Dafin, *Tineretea lui Don Quijote*), sau chiar variante inutile cum e „Perseverare” (*Moartea ceasului*). Sorescu devine uneori mai puțin atent, mai puțin exigent. Să fie indiciul unui început de saturație poe-

tică? Eventual. În urma repetării aceleiași structuri formale. Fiindcă, din punct de vedere al ideii, abia *Don Quijote* lămurește pe deplin relația umană și aduce precizări importante în cea poetică, care au toate șansele să nu fie ultimele. Mai ales că, după cum se vede, lui Sorescu îi place să scrie.

În orice caz, deficiențele amintite nu-l împiedică să fie un poet de valoare. Pentru admirabilul echilibru poetic dintre ideie și imagine, pentru reușita căutărilor la nivel expresiv dar, mai ales, după părerea noastră, pentru tensiunea rațională autentică și actuală care-i susține poezia, dându-i o dimensiune europeană.

m. nițescu : o modalitate pe care am numi-o travestiu ...

De la primele sale manifestări (într-un volum de versuri „Singur printre poeți” 1964), poezia lui Marin Sorescu s-a bucurat de atenția maestrului criticii noastre la ora aceea, George Călinescu. Gestul a echivalat cu o consacrare, deși aprecierile lui Călinescu nu priveau decât unele aspecte de scriitură poetică și nu conțineau, cum era și firesc, o judecată absolută de valoare și cu atât mai puțin un verdict fără apel. Autoritatea și cuvântul criticului au avut însă virtuți magice determinând o adevărată reacție în lanț de aprecieri elogioase, care au situat în cele din urmă poezia lui Sorescu pe un piedestal ce nu corespundea probabil intenției lui Călinescu. Astfel, volumele care au urmat („Poeme” — 1965, „Moartea ceasului” — 1966, „Tineretea lui Don Quijote” — 1968) au asigurat autorului o poziție de prim plan în poezia actuală. S-a mers până la a se afirma că Sorescu continuă în linie ascendentă marea noastră poezie: Eminescu, Barbu, Blaga etc. Este drept, totuși, că nu au lipsit unele accente și detașări critice parțiale, dar care au fost prea timide pentru a se fi putut face auzite.

Într-o măsură deloc neglijabilă soliditatea criticii față de poezia lui Sorescu s-a datorat raportării ei (chiar fără o formulare expresă), mai ales în faza debutului, la un anumit fel de poezie, predominant în momentul apariției sale, poezie derivată dintr-o optică eterogenă și conformistă, nedife-

rențiată și prozaică, ce și-a pus amprenta până la saturație pe creația poetică a perioadei anterioare. Fără a se fi eliberat în întregime de această optică, Sorescu aducea, în mod indiscutabil, alături de alți poeți tineri, o tonalitate nouă, negare a eufoniei facile ce caracteriza aproape întreaga producție poetică. În jubilația la unison au intervenit câteva note disonante care au atras în mod favorabil atenția. Dar de aici până la însemnele marii poezii ce i-au fost conferite mi se pare un salt greu de justificat, scuzabil, poate, doar prin entuziasmul trezit de resurrecția unor speranțe mortificate.

În cele mai multe cazuri poezia lui Sorescu (și nu numai a lui) nu a beneficiat decât de o analiză exteroară. S-au inventariat temele, s-au stabilit posibilele ecouri și reminiscențe, s-au relevat obiceiurile. S-a vorbit astfel de o problematică existențialistă, de demistificare și demitizare, de miticismul poetului, de cinismul său, de faptul că obosește cu întrebări, de reminiscențe supnarealiste și urmuziene, de ambiguitatea poeziei sale și chiar de umanismul nou pe care îl implică mesajul său poetic. Alții l-au considerat poet umorist din familia Topîrceanu, Caragiale, etc. Fără a-i nega interesul în analiza poeziei, credem că acest gen de critică nu numai că nu epuizează, dar nici nu atinge elementele esențiale, structura internă a poeziei. A circumsoare analiza la problematică și atitudine, înseamnă a efectua o operație pe

cît de exterioară, pe atît de necondudență. Este, dar, în intenția noastră încercarea de a sesiza unele coordonate ce țin de structura intimă a poeziei, față de care problematica, atitudinile, reminiscențele etc. reprezintă accidentalul și relativul.

Poezia lui Sorescu, este, cu puține și uneori fericite excepții, încercarea ne-programatică de abilitare a unei modalități pe care am numi-o travestiu sau anecdotism poetic. Ceea ce s-a considerat, vorbindu-se de Sorescu, metaforizare a poeziei, este de fapt reluarea, cu elemente specifice contemporane, se înțelege, a unor modalități străvechi de expresie, fabula și parabola. Poetul are aerul unui dascăl răbdător, care-și comunică stăruitor pedagogia prin intenmediul unor pîlde. În fond, Sorescu e un fabulist în spiritul celei mai autentice tradiții, trecut prin experiența fabulei de tip Urmuz. Faptul că cele mai reușite parodii din *Singur printre poeți* sînt acelea în care autorul mimează platitudinea și concretetea unor modele, trădează, pe lîngă un ascuțit simț de observație, vocația sa pentru expresia trucată.

În *Poeme* și *Moartea ceasului* procedeul e mai mult decît evident, multe din travestiurile sale fiind construite pe situații frecvente în viața de toate zilele: „Tablourile“, „Fluerul“, „Capriciu“, cunoscuta poezie „Melcul“, „Șah“, „Scoica“ — (*Poeme*), „Bile și cercumi“, „Vînat“, „În dungă“, „Subiectivism“, „Frescă“, „Viziune“ — pag. 38 — „Ceramică“ etc. (*Moartea ceasului*).

În *Tineretea lui Don Quijote* procedeul rămîne același: „Darul“, „Păianjenul a ajuns“, „Butoiul“, „Concurs“, „Șarpele casei“, „Viziune“, „Un oște“, „Spectacol“, „Un pai“, „Pieton“, „Start“, etc. Se constată însă o tendință către ermetizare. Dar nu e vorba de un ermetism în înțelesul strict al cuvîntului, ci de dorința de a se ocoli o repetare obositoare, pe care poetul pare că începe să o presimtă.

Nota de absurd a fabulei clasice, devenită convenție prin respectarea unor raporturi stabilite, e amplificată în travestiurile lui Sorescu uneori pînă la arbitrarul fabulei umuziene, prin

crearea unor raporturi insolite: „*Mi s-a pus un junghi / În norul de pcer*“ („Boala“ — *Poeme*); „*Se-nvîrte-atît de repede mustața / că pare fixă pe a mea figură. / Două fîcătoare negre punte neagră / Peste prăpastia ce-o țin în gură*“ („Viscol“ — *Poeme*); „*Aseară am uitat un ochi deschis / Și toată noaptea m-a tras / Întunericul*“ („Cearcăn“ — *Poeme*), etc.

Apropierea de absurdul srierilor lui Urmuz, nu poate fi, cu toate acestea, decît formală. În timp ce la Urmuz e un absurd grațuit, fără intenția de a comunica inteligibil, absurdul travestiurilor este, ca și la fabulă, numai aparent, un absurd pedagogic sub care trebuie căutat un înțeles, intenția de comunicare fiind centă. În gestul absurd al poetului de a citi scaunelor poezie trebuie căutată morală. Dar, tocmai pentru faptul că la Sorescu nu avem a face cu simple bufonerii grațuite, travestiul are semnificația, cum vom vedea, a unui balast.

Convenția fabulei de tip clasic permițe accesul direct la intenționalitatea artistică. În cazul travestiurilor, mai ales al celor obscure, interesul și, o dată cu el, accentul de valoare, se deplasează de la intenționalitate la trucaj. Intenționalitatea este reconstituită, eventual, ulterior, pe calea deducției raționale. În felul acesta, utilizarea travestiului constituie un viciu al poeziei, cu atît mai mult cu cît trebuie recunoscut faptul că pe acest plan Sorescu demonstrează o rară inventivitate, ce amintește pe aceea a lui Anghazi în ordinea vocabularului și asociațiilor exterioare. Întreaga sa spontaneitate se manifestă în inventarea nesfîrșită a travestiurilor, în care eliberează, deghizate, aceleași obsesii clare. De unde impresia de permanentă nouitate, înregistrată, admirativ de critică.

Dacă problema progresului în artă nu se poate pune sub raportul valorilor estetice ca atare, ea poate fi pusă sub un alt aspect. Pentru această trebuie pornit de la constatarea că există un sens în evoluția interioară, intelectuală și afectivă, de la ideea primitivă concretă la aceea abstractă, matematică și artistică modernă. Modali-

tățile particulare de expresie (fără a intra în amănunte și argumentări istorice), departe de a avea un caracter arbitrar și forțuit, nu pot fi decât în consonanță cu sensul interior al evoluției spirituale. Ele nu se pot sustrage acestei fatalități formative, fără riscul de a fi anacronice. Poezia, mai mult decât oricare altă expresie a spiritului, urmează și crează curba acestei evoluții. Marile creații artistice sînt și pietre de hotar ale stadiilor parcurse de gândire și sensibilitate.

Dacă în proză și în teatru s-a putut necurge la modalități arhaice (ne gândim, printre altele, și la piesa *Iona* de Marin Sorescu), sporindu-se astfel posibilitățile de sugestie și generalizare, deci de abstractizare, în comparație cu mijloacele de care dispuneau genurile respective, în poezie faptul echivalează cu un regnes. Sensul evoluției și poate o saturatie de reprezentări, de „lucnuri” în mijlocul cărora respirăm, crează nevoia, adînc resimțită de marea poezie a primei jumătăți de secol, a unei retrageri într-o geometrie purificată de elemente figurative, desprinsă de reprezentări. Altfel poezia nu ar mai fi decât o aglomerare a spațiului spiritual.

În ce ne privește, de la ornamentica populară precumpănitor geometrică la arta lui Brîncuși sau la poezia lui Ion Barbu, se relevă vocația noastră esențială pentru abstractizare și spiritualizare artistică.

În această perspectivă modalitatea poeziei lui Sorescu nu-și mai află legitimitatea artistică. Travestiul devine un balast parazită care înocă de materialitate discursul poetic. Utilizarea lui însoamnă revenirea la o mentalitate poetică mai greoaie, nedeprinsă cu expresia directă și intelectualizată. Tonul ironic, amar etc., care ar fi după unii critici semnul modernității, nu poate răscumpăra această revenire. La Sorescu nu e vorba de o simplă experiență poetică, ci de utilizarea, prin afinitate structurală, a unei modalități ce nu mai satisface sensibilitatea și sentimentul nostru de poezie. Ceea ce am numit travestiul sau anedotism poetic ține de structura personalității lui, ca și de structura intimă a poeziei sale.

Se pomeneste tot mai des în ultimul timp de ambiguitatea poeziei și se înțelege că nici poezia lui Sorescu nu a fost exceptată. Ambiguitatea e considerată ca o componentă „inalienabilă” a poeziei. Trebuie să spunem că, așa cum e vehiculată de critică, adică cu destulă ambiguitate, noțiunea produce confuzie și poate da loc la multiple intenpretări. Dacă prin ambiguitate se înțelege pluralitatea de echivalente logice pe care le comportă simbolul sau unele expresii poetice, fără ca vreuna din ele să acopere întreaga semnificație a acestora, nu putem decât să subscriem la recunoașterea ei. Dar dacă prin ambiguitate nu se înțelege decât ambiguitate, ermetizarea filologică a discursului poetic, sub a cărei mască descoperi o platitudine sau nu descoperi nimic, atunci refuzăm o astfel de componentă. Așa înțelegea ori, și mai grav, neînțeleasă în nici un fel, cochetarea criticii cu ambiguitatea deschide larg poanta arbitrarului și amatorismului.

Dacă în *Poeme* și *Moartea ceasului* și, parțial, în ultimul volum, poezia lui Sorescu nu poate fi suspectată de abare ambiguitate, poetul avînd tîria de a rezista spitei unei ermetizări filologice, din păcate ea este tot ațit de străină de ambiguitatea înțeleasă ca o pluralitate de sensuri. Poezia lui este lipsită de simboluri, în adevărata accepțiune a cuvîntului, iadică de acele creații expresive care închid un sens indefinit, intraductibil integral în nici o echivalență logică, dar care comportă o pluralitate de echivalente. Parabola și travestiul nu au la Sorescu decât false funcții simbolice. Este drept că uneori acestora li se asociază o imagine nucleu, care în intenția autorului ar trebui să aibă funcție de simbol. *Lupa*, de ex. din poezia „Darul”, *butoiul*, din poezia cu același titlu, *încăperea*, din „Concurs”, etc. sînt astfel de imagini. Dar nici în asemenea cazuri nu e vorba de adevărate simboluri, ci de noțiuni egale cu alte noțiuni: *Lupa* e luciditatea poetului, *butoiul* e „viața”, *încăperea*, condițiile existenței. Limbajul său poetic are o singură dimensiune.

Lectorul exigent constată cu surprindere absența emoției artistice, se

afliă în fața imposibilității de a o realiza. Dimpotrivă, se produce un refuz, o antiemoție. O deconcertantă vacuitate lirică retează elanul poetic. Poetul însuși nu participă la propria-i poezie, o construiește rece și rațional, cu detașare, pînă la totala obiectivizare. Poezia se naționalizează și se obiectivizează. Impulsul emoțional este pervertit prin încapsularea de către rațiune și transpunerea pe planul discursivității intelectuale. La Sorescu se poate vorbi mai curînd de mistificarea propriului fond emoțional decît de demistificarea nu știu căror teme exterioare.

Ceea ce caracterizează înainte de toate producția poetică a lui Sorescu e prozaismul de substanță al celorlalte multe din poeziile sale. Avem de fapt niște observații și reflecții din sfera experienței curente sau din aceea a unei recente stratificări culturale. Continuitatea noastră ereditară: „*Pentru că fiecare din noi sîntem / Ciobanul care și-a pierdut oile / În subconștient*“ („Reminiscente“ — *Poeme*). Se scrie enorm de mult: „*Ce să mai lungim vorba: / Va fi un uragan și o hirtie / Mondială*“ („Hîntia“ *Poeme*). Creația e subiectivă: „*Asemănarea era atât de perfectă, / Încît, uitînd să mă iscălesc, / Oamenii au scris ei singuri / Numele meu / Pe o piatră*“ („Portretul artistului“ — *Poeme*). Nu evoluăm: „*Nu mai există copii noi, / Aceiași părinți de la începutul lumii / Nasc mereu aceiași copii*“... („Viziune“ — *Moartea ceasului*). În lucrurile din jur stă pericolul înstrăinării omului: „*În jurul nostru-s cai troieni / În care stau pîiți oșteni / ...Din sticle, haine și tablouri / Ce le-am adus, naivi, în casă / Coboară cetele vrămașe / Și-n fruntea lor este un scaun*“ („Troia“ — *Moartea ceasului*). Nu putem cunoaște adevărurile ultime: „*Zilnic, aceeași mișcare / De servitoare / În casa mistereleor*“ („Un ceam în fața noastră“ — *Moartea ceasului*), etc.

Relativa plăcere pe care o produce uneori lectura e o satisfacție de ordin intelectual. Actul poetic se consumă integral în zona evidențelor, în planul teoretic, reducîndu-se la o mecanică

simplă pe care cititorul familiarizat o anticipează.

Actul de creație autentic își are rădăcinile adînc împlîntate în fondul originar al unor stări indefinite de conștiință care-i asigură universalitatea și fără de care nu se poate scrie decît o foarte relativă poezie. Eterna tinerețe a marilor opere nu poate avea altă explicație. Primum movens în poezia lui Sorescu pornește dintr-o zonă de recentă și relativă istoricitate, pe care el nu a avut puterea de a o depăși, subordonînd-o fondului permanent. Aluviunile istorice înecă sursele autentice ale poeziei. Poezia lui Sorescu se adresează exclusiv intelectului. Ea nu este purtătoarea unor sensuri care scapă înțelesului comun. Trăvestiunile sale vizează situații reale sau posibile de ordin etic, epistemologic, social etc., dintr-o lume dată, lumea relativității necesare. Prozaismul acestei poezii vine din natura adevărilor perfect înțelegibile, din lipsa unei ambiguități propriu-zise, a inefabilului. Este o poezie lipsită de mister. Simțind probabil acest lucru, poetul face, în multe poezii din ultimul său volum, efortul de a fugi de inteligibilitate, dar ajunge, cum am mai spus, la ermetizarea discursului poetic, la șaradă, fără a elimina prozaismul de substanță („Munții“, „Este pămînt“, „Șarpele vede un fluer“, „Cum?“ etc.)

Prozaismul poeziei lui Sorescu se datorește în primul rînd unei afinități structurale, ca și utilizarea travestiului, dar și unui mod impropriu de a concepe poezia. În postfața la *Tinerețea lui Don Quijote*, autorul pune un accent deosebit pe luciditatea și funcția de cunoaștere a poeziei, poetul putînd să descopere adevăruri care „mai apoi să fie confirmate de savanți, prin calculele de parametri“. Și autorul precizează: „E tot ce poate da poezia“. Mănturisim că nu înțelegem ce înseamnă aceasta în poezie.

Luciditatea este desigur una din trăsăturile spiritului modern. Nu însă ca o componentă organică a actului creator, ci ca un control critic ulterior. Adevărata creație nu e rodul unei elaborări conștiente, logice, ci al unui complex interior a cărui alchimie nu o cunoaștem. Actul de creație se pe-

trece în planul ficțiunii, unde predomină stările emoționale indefinite, nu în cel teoretic. Luciditatea nu presupune anularea sau subordonarea acestor stări și nu are, deci, drept corolar prozaismul.

Concepția poeziei ca instrument de cunoaștere e o erezie „științifică”. Ținând cu orice preț să investim poezia cu atributul cunoașterii creăm o falsă premiză cu consecințe negative pentru poezie. Cine mai poate vorbi în mod serios de o altă formă de cunoaștere decât cea bazată pe raționamente, pornind de la datele realului, posibilă datorită caracterului de universalitate a modalității noastre de cunoaștere? Celelalte forme, eventual posibile, de cunoaștere (prin inițiere, prin revelație, cunoașterea extatică) nu pot constitui decât surse ale poeziei, foarte fecunde de altfel, adecvate doar ficțiunii poetice, având deci un caracter strict particular, de sisteme închise și nimic mai mult. A vorbi de cunoaștere în acest sens este, raportat la poezie mai mult o metaforă. Iar a vorbi de cunoaștere rațională prin poezie este inadecvat. Poezia nu e un act de cunoaștere rațională, ci de creație, a cărei finalitate rămâne totuși emoția estetică. Concepția poeziei ca act de cunoaștere a avut la Sorescu efecte nedorite.

Dar reacția negativă a lectorului, refuzul receptivității estetice se mai datorează, în afara prozaismului de substanță, unei perversități poetice, ce se însinuează peste tot și alterează până și ținuta versurilor, ducând la simple asociații caricaturale: „*Pînă și semințele au călduri, / Cea mai desfrînată e ceara*”. („Compunere” — *Tineretea lui Don Quijote*); „*Vom rigii peste o oră, / Peste un aer, / Peste un pământ / Cu ochii la stele*”. („Pace” — *Tineretea...*); „*Adam scoate la lumină o nouă cadină / Din haremul lui intercostal. / Dumnezeu a observat / Această creație deșănțată — a lui Adam. / L-a chemat la el, l-a sictirit Dumnezeuște, / Și l-a izgonit din rai / Pentru suprarealism*” („Adam” — *Tineretea...*); „*Și încep să ne placă tot mai mult / Viața și mama ei de viață*” („Butoiul” — *Tineretea...*).

S-ar părea că un spirit rău prezidează geneza poeziilor sale, cenzurându-

du-i orice elan liric și îndemnându-l irezistibil să-l amputeze. Versul său nu e un vers eliberat de constrîngeri prozodice, e pur și simplu un vers amorf. Sorescu duce la limita extremă tendința spre comoditate poetică, „inepta încăpăținare de a scrie versuri cum vorbești” (Ion Barbu), versul trist, inert, lipsit de pulsație. Întregul său travaliu se reduce la ordonarea silogistică a discursului poetic. În rest „vorbește în chipul cel mai simplu” — cum spune, în alt context, Calinescu: „*Cum vă spuneam, în fiecare noapte / Fur câte un tablou / Cu o dexteritate de invidiat. / Drumul fiind însă foarte lung, / Sint prins pînă la urmă / și ajung acasă noaptea târziu, / Obosit și sfișiat de căini, / Ținînd în mînă o reproducere ieftină*”. („*Tablouri*” — *Poeme*); „*Am mai încercat eu s-o dreg / Cu părul de pe piept, / Dar m-am poticnit definitiv / La suflul*”. („*Retroversiune*” — *Poeme*); „*Între idealurile oamenilor / Și realizarea lor / Întotdeauna va exista / O diferență de nivel / Mai mare / Decît cea mai înaltă cascadă*”. („*Perpetuum mobile*” — *Tineretea lui Don Quijote*). Ne întrebăm cum a putut autorul să gireze ieșirea în lume a unor asemenea platitudini?

Dacă lui Sorescu nu i se poate reproșa preocuparea de podoabe și cadente facile, nu i se poate recunoaște nici efortul de transfigurare a materiei prime a limbajului.

Și totuși, în poezia lui Sorescu răsună cîteodată acorduri mai din adînc, dintr-un tărîm pierdut, ca o regăsire de sine însuși. Trăirea autentică este și la acest poet condiția esențială a creației. Atunci cînd se sustrage demonului perversității Sorescu crează, cu adevărat. Sentimentul morții este singurul, se pare, care-i tonifică resursele creatoare: „*O, acela / Care se va inspira din mine, / După ce toate aceste cuvinte / Pe care le înalt acum cu sufletul meu / Se vor întoarce în uitarea primordială*” („*Cîte puțin*” — *Tineretea...*); „*Simt că mă vîndec / De-o spaimă, / Doamne, ce lumînare / Arde pentru mine / În vînt / Pe vreo stîncă, departe?*” („*Transfuzie secretă*” — *Tineretea...*); „*Se aude un trup de cenușă / Coborînd de pe su-*

flutul meu, / Peste marginile cerului /
 Un volum de lumină / Se varsă mereu".
 („Margine de gând” în întregime ci-
 tabilă — *Tineretea*...). Sau această
 elevată poezie în care fiborul înfățișu-
 lui și al singurătății cosmice vibrează
 reținut ca un preludiu al morții. E una
 din puținele poezii în care autorul renun-
 ță la obișnuitul ocol al travestiului:
 „O, între stele e atîta timp /
 Degeaba! / Sute de ani lumină, / Mi-
 lionane de ani lumină / Iarbă grasă pu-
 trezînd, / Straturi peste straturi. / Iar
 noi care paștem acest pămînt / Tot
 mai rar de timp, / Tot mai rar / În-
 tindem spre cer gîturile / Cu vinele
 vinete din ce în ce mai umflate. /
 Cîte o pală de vînt mai puternic /
 Ne-mbată nările / Cu mirosul finului
 prăsupus / Și-ncepem, oameni, și pă-
 sări, și pietre, / Toată turma, / Să
 ragem în sus. / Dar nici o gură n-a-
 pîcăt o stea / S-o tragă de raze, /
 Dinții pocnesc în sus, / Munții ca-
 riați încep să se clatine / Se usucă
 limba și cade răsucindu-se ca o frunză /
 care și-a mestecat ultima fărîmă de
 toamnă. / Ce repede e răsufierea noas-
 tră, / Ce găfîit e pendula asta / În
 jurul căreia înnebunesc holbați / Atî-
 tea miliarde de ochi! / O, între stele /
 E atîta timp degeaba!” („Între stele”
 — *Moarea ceasului*“).

Dar aceste tresăriri lirice se pierd
 în monotonia producției somnolente.



Dacă am vrea să ne figurăm, plas-
 tic, structura construcției în poezia lui
 Sorescu, nu am putea găsi altceva mai
 sugestiv decît linia orizontală. E o con-
 strucție linear-orizantală, delimitată
 precis de două puncte. Eventuale svîc-
 niri emoționale rebele, care schitează
 uneori o tulburare a desenului, sînt re-
 pede readuse la numitorul comun și
 cufundate în anonimatul discursului
 dezolant de uniform și de odihnitor.
 Impresia generală este aceea a unei
 geografii aride și plane, populată de
 o vegetație sumară și suferindă.

Universul poeziei lui Sorescu e un
 univers de lut, supus eroziunii, lipsit
 de sens și de transcendență, căzut ire-
 mediabil în istorie. El nu a descoperit
 un nou univers de investigație lirică.

Omul în poezia sa e un animal absurd,
 neputincios, fără cer și fără nici o
 speranță, care nu-și dă seama de tra-
 gismul grotesc al existenței lui și nu
 suferă pentru aceasta. Poezia lui este
 o grimasă amară și seacă. Peste tot
 e o tonalitate de lamentație disimu-
 lată, un edeleziast grotesc, o retorică a
 absurdului. Ea răspunde doar unei efe-
 merre nevoi de disonanță a sufletului,
 de regres la limita unei biologii apre-
 hensive și dezabuzate.

Creația e o negare a morții și a
 unitului, el însuși o ipostază a morții.
 Sorescu nu a avut pînă acum curajul
 de a nega prin creație moartea și
 urîtul, pentru că el nu crede în crea-
 ție. Nu așteptăm de la Marin Sorescu
 o poezie de rezonanțe mai grave, deși
 versuri ca cele citate ne-ar îndreptăți,
 poate. Dar a stărui pe același drum
 înseamnă a-și irosi forțele într-o for-
 mulă lipsită de vitalitate și fără per-
 spectiva unei trainice sancționări.
 Schimbarea la față va fi aflată doar
 într-o nouă formulă poetică, eliberată
 de materialitatea travestiului, de servi-
 tuțile rațiunii și de inerția limbajului
 curent. Este îndemnul din care au
 pornit rîndurile de față.



Am întreprins această analiză nu
 fără a avea sentimentul unui risc.
 Există un anumit immobilism, nu numai
 al criticii dar și al unor redacții,
 care face aproape imposibilă afirmarea
 punctelor de vedere sensibil diferite
 de opinia curentă. De aici decurge o
 aparentă unanimitate și, în consecință,
 o penurie de opinii. Se menajează sus-
 ceptibilitățile și chiar anumite preju-
 decăți literare, într-o atmosferă de
 amiabilă reciprocitate.

Critica noastră a arătat adesea o
 lipsă de exigență greu de înțeles, anu-
 lîndu-și prin aceasta funcția de selec-
 ție și îndrumare, adică rațiunea ei de
 a fi. În unele cazuri explicația este
 aceea că însăși critica s-a situat la ni-
 velul producțiilor pe care ar fi trebuit
 să le descarajeze. Conștiința artistică
 mabră se poate dispensa de orice alte
 considerente decît cel de valoare.

vasile florescu

cîteva aspecte ale criticii și istoriografiei postcălinesciene

La întrebarea „care sînt faptele cele mai semnificative pe baza cărora s-ar putea face o evaluare a criticii și a istoriografiei noastre literare, atît ca nivel teoretic, cît și ca ținută“, cred că toți cei solicitați să răspundă s-ar gîndi numai decît la discuțiile privind volumul II al tratatului de *Istorie a literaturii române*, la o antologie a poeziei moderne și un opuscul intitulat *Metamorfozele poeziei*. Deși încheiate, aceste discuții n-au dus, după părerea noastră, la o concluzie clară în privința rosturilor și metodelor criticii literare, și nici în ceea ce privește posibilitatea unei istorii, riguroase, care să ofere maximum de certitudine, în măsura în care certitudinea este posibilă în istoriografie. Dimpotrivă, atît răspunsul comitetului de redacție al volumului amintit, cît și răspunsul cronicarului de la *Contemporanul* sînt departe de a spulbera nedumeririle numeroșilor intelectuali, obișnuiți de multă vreme să fie ajutați în formarea unei opinii, dar doritori în același timp ca intervențiile de acest gen să fie formulate în termenii unei argumentări solide și fără să aibă izul sălciiu și timorant al uzurilor, în fața cărora te pleci de multe ori fără adevine sinceră.

După cîte am putut desprinde din răspunsul comitetului de redacție al volumului II al tratatului de „Istorie a literaturii române“, lipsurile semnificate sînt în parte întemeiate, unele

dintre ele de neevitat, dar, în general, atitudinea pătimasă a unor critici le-a subliniat prea mult. Cît privește problematica generală a istoriografiei, se desprinde clar ideea că, vrînd-nevrînd, alături de *istoria literară* sau *istoria-artă*, trebuie să admitem și posibilitatea unei *istorii a literaturii*, adică a unei discipline cvasiriguroase, chiar dacă nereușita parțială a volumului II ar pleda împotriva coexistenței pașnice dintre cele două direcții, coexistență solicitată nu fără timiditate și fără oarecare jenă.

Din răspunsul cronicarului de la *Contemporanul* am reținut declarația că și lucrărilor d-sale i s-au exagerat lipsurile, că, în măsura în care aceste lipsuri există, ele sînt nu de ordinul principialității, ci de acela al unei accidentale neconcordanțe între intenția riguroasă a autorului și realizarea propriu-zisă. Și tocmai această convingere îl determină să-și fundeze în continuare cronicile, senin și superb, pe aceleași principii.

Trecînd peste măruntele răfuieli, omenеști și ele și de neevitat în cadrul unor discuții absolut libere, cum au fost acelea privind volumul II al Tratatului la care ne referim, trebuie să reținem că un tratat de istorie a literaturii are, mai ales azi, o situație cu totul deosebită față de alte tratate elaborate sub egida Academiei. Un mare număr de specialiști rămîne nesolicitat, oricît de largă ar fi colaborarea, și ceea ce am putea numi în mod eufemistic „spiritul de disciplină“ este mult mai puțin posibil. Nu aceeași a fost, de pildă, situația Tratatului de gramatică, la care au fost solicitați aproape toți care contau în domeniul respectiv, și numai astfel ne putem explica ciudata situație ca ediția a doua să fie, la drept vorbind, „un alt tratat“, care anulează, pe tăcute, pe cel dintîi, premiat la vremea lui chiar înainte de a fi apărut în librării.

O situație deosebită are și Tratatul de istorie, la care s-a folosit metoda prudentă a machetei. Cei care aveau ceva de spus au făcut-o discret, în legătură cu macheta; pe de altă parte, istoric liber-profesionist nu există. Spiritul de disciplină este

în mod firesc mai posibil în acest domeniu decât în acela al literaturii, cu atâtea reviste în toate colțurile țării, cu specialiști liber-profesioniști, în psihologia cărora nu există conștiința de subaltern, ci, dimpotrivă, înclinația spre polemică de dragul polemicii, ba știind chiar din istoria disciplinei pe care o profesază că polemica aduce, oricum, o oarecare notorietate.

Discuțiile ample și cu adevărat libere au scos în evidență faptul că există, în afara instituției căreia i-a revenit sarcina de a redacta tratatul, numeroși cercetători înzestrați, unii bine și foarte bine pregătiți, cițiva cu lucrări de valoare certă, care vor rămâne. Din păcate, a ieșit în evidență și faptul că există în institutele de cercetare, ca și în Universități, cadre de tipul „calificat pe locul de producție”, cărora li s-a acordat o prea grea răspundere pentru posibilitățile lor. Observația, de necontestat, trebuie să ducă la impunerea criteriului eficienței și în activitatea de cercetare în domeniul științelor sociale, unde o definitivare pe cale birocratică, bazată pe vechime și, să zicem, examene, amulează acest criteriu.

Dar, după părerea noastră, cea mai tristă constatare care se desprinde din primirea care s-a făcut volumului la care me-am referit este de alt ordin. Profitând de ocazia binevenită de a-și „săra inima” cu unele persoane și cu o instituție, cițiva critici au făcut din eșecurile parțiale ale lucrării nu numai eșecul unor persoane, ci și eșecul unei metode, sădind în conștiința publicului larg ideea că o istorie riguroasă a literaturii nu este posibilă, ci numai așa-zisa istorie-artă, invocând ca exemplu celebra lucrare, din 1941, a lui G. Călinescu. Așadar, nu există istorie a literaturii, ci numai istorie literară; istoricul nu trebuie să ajungă la concluziile pe care i le dictează prelucrarea materialului documentar, ci dimpotrivă, documentarea, chiar „integrată” în sens pozitivist, nu trebuie să aibă alt rol în afara celui de acompaniament în surdină sau de justificare a punctului de vedere aprioric, pe care istoricul îl găsește în străfundurile organizării eului său psihologic. Acestea ar fi, rezumate la maximum,

ideile pe care Emil Ermatinger le expunea, în 1930, în celebrul studiu *Das Gasetz in der Literaturwissenschaft* împotriva pozitivistului Oskar Walzel. Ele nu sînt nici absolut originale, nici limitate la problematica istoriografiei literare, ci reprezintă doar o localizare a crizei care a zdruncinat încrederea în posibilitatea unei științe istorice riguroase, fetișizată de către academicienii și universitarii de pretutindenii, care dețineau frînțele muncii de cercetare. Această neîncredere, care nu trebuie minimalizată, își găsește fundarea în profunzimea deosebire dintre științele naturii și cele istorice, pe care marxismul nu o ignorează, ci dimpotrivă o scoate în evidență, „falimentul pozitivismului” fiind și pentru această orientare un fapt consumat.

Într-adevăr, experiența și observația directă nu sînt posibile în acest domeniu de cercetare, căci faptul istoric este profund marcat de unicitate sau irepetabilitate, cum am putea traduce termenul *Einmaligkeit*. Legat de surse, istoricul pozitivist este — după o celebră comparație a lui H. I. Marrou — „în situația caprei nevoită să pască acolo unde e pripornită”. În multe cazuri, sursele sînt unice, ceea ce, ca și în justiție, impune acceptarea străvechiului dicton *testis unus, testis nullus*. Nici în cazul abundenței de surse situația nu este mai bună. Adesea ele se contrazic sau aparțin aceluiași cerc de indivizi, cu mentalitate precis configurată de interesele materiale și politice, ba chiar și de alt ordin, care îi mînuie ca pe niște păpuși, deși ei cred că sînt perfect obiectivi. Dar, oricum ar fi sursele, oricare ar fi proveniența lor, ele presupun o muncă critică în care interpretarea, adică subiectivitatea, este în largul ei. Așadar, o *communis opinio* este exclusă. În mod fatal, ajungem la concluzia lordului Acton, după care *the dust of archives blot out ideas* sau la aceea că *history is what historians do*. Unic și irepetabil, faptul istoric iese deci de sub jurisdicția explicației cauzale (*erklären*) și intră sub aceea a înțelegerii (*verstehen*), care exclude certitudinea. Istoria, deci și istoria literaturii care, așa cum remarcă G. Călinescu, cade sub pro-

blematica teoretică și metodologică a celei dintii, ar fi sortită să nu fie altceva decât artă în sensul imposibilității de a atinge vreodată rigoare științifică, căci *individuum est ineffabile*.

Dar chiar în cazul pretenției modeste de a nu explica, ci doar de a restitui trecutul, adică de a înfățișa faptele „așa cum ele au fost cu adevărat”, istoria riguroasă ar fi imposibilă. Încă în 1922 Ernst Bertram scria în introducerea celebrei sale monografii *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, că „istoria de-realizează realitatea... ca evaluează, nu restaurează... căci, căutând să vedem mai clar în ea, o interpretăm deja. Și ceea ce subzistă, oricare ar fi efortul nostru de a o clarifica, a o pătrunde, a o reînvia, nu este niciodată viața, ci întotdeauna legenda ei... Istoricul este el însuși jucăria a ceva care *vrea* să devină *imagine*, chiar când are conștiința cea mai impasibilă și cea mai scrupuloasă”. Așa dar, chiar când aspiră numai la dramul de certitudine pe care îl presupune restaurarea, asupra istoriei apasă, implacabile, tărele grele ale unicității faptului istoric inefabil, a cărui cercetare nu poate fi altceva decât *contemplare, interpretare, evaluare, legendă, imagine, re-creație, adică artă*.

Concepția după care istoria nu este și nici nu poate fi și altceva decât artă este alimentată și de „istoria” istoriei. Această disciplină s-a născut ca gen literar, iar primul ei specialist a fost poetul, a cărui misiune era și aceea de *magister memoriae*. Horațiu notează faptul că numai poetul poate salva de la moartea totală, care e uitarea, pe eroul demn de glorie și nemurire. Tot el face și observația că istoria începe cu poezia, și că dovadă invocă uitarea care învaluipe pe eroii dinainte de Agamemnon, fiindcă n-au fost poeți care să-i cinte. Poate că n-ar strica să reamintim că Homer însuși nu vedea alt scop pentru faptele săvârșite de eroi, în afară de acela de a oferi poeziilor subiect de tratat. Cu apariția prozei, istoria iese de sub jurisdicția poeziei pentru a intra sub aceea a retoricii, și multă vreme opera istoricului va fi înțeleasă ca *opus ora-*

torium. Când face considerații asupra acestei discipline, Cicero notează cu entuziasm o continuă literaturizare a ei. După el, primii istorici au fost simpli povestitori — *narratores* — preocupăți numai de expunerea faptelor, dar cu timpul ei devin *exornatores*, adică artiști în cel mai nobil sens al termenului.

Tot timpul a existat și o direcție ostilă celei așa-zis „savante”, „academice” sau „universitare”, care, în trecut, se vroia, cu Tucicide, Polibiul și Titus Livius, măcar în intenție, preocupată de redarea „adevărului” *sine ira et studio*. Ne referim la Voltair, Gibbon, Chateaubriand, Macaulay, Michelet, Burke, care, după cum remarcă odată M.R. van Canegem, nu pot fi separați de marile curente literare și filozofice ale epocii respective. Această istorie, mai mult sau mai puțin subiectivă și angajată, sorisă cu rafinement stilistic, a umbrat istoria cealaltă neconvingătoare și, mai ales, neseducătoare. Năvala ziaristilor, a publiciștilor, eseistilor, care s-au datat la așa-zisa „petite histoire”, a întretinut în gustul publicului simpatia pentru o istorie neacademică, speculativă și oarecum literară, ca aceea din vremea noastră, a lui Spengler, Toynbee și Huizinga. Toate aceste cauze, ca și altele pe care nu le mai amintim, sau care ne scapă, au încetățenit ideea că istoria literaturii nu este posibilă decât ca istorie literară, obiectul ei confundându-se cu o anumită metodă.

În cultura noastră, această concepție a fost susținută de G. Călinescu cu pasiunea pe care numai convingerile adânci o stănesc, cu o dialectică unică și cu excepționale posibilități de expresie. „Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba mai mult, și documentele oricât de cunoscute, păstrează o latură inedită. Prin urmare, istoricul literar nu are decât datoria de sinceritate, de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă”, scria el în 1939. De aici rîndurile din nota cu care se încheie opusculul din care am citat:

„Istoriile literare în colaborare sînt aberații. Pot fi acolo articole bune în sine, sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanțială a ideilor e absentă. Ceea ce lipsește, vai, acestei inițiative de filozofi e tocmai o filozofie a gîndirii“.

Departe de noi gîndul că s-ar putea nega în întregime valabilitatea unor observații cum sînt celea ale lui Dilthey, Bentram, Acton, Ermatinger și Marrou, rețuate cu strălucire de către G. Călinescu, sau să vedem în pozitivism metoda capabilă de a ne oferi o istorie care să obțină adeziunea oricui și oricînd. Departe de noi și gîndul de a minimaliza rolul cognitiv al intuiției sau de a considera ca valabilă numai o anumită metodă, care ar explica totul o dată pentru totdeauna, fără să lase și locul convenit indeterminismului, imprevizibilității, accidentalității sau nonnecesariului. Dar nu ne putem ascunde surpriza de a constata că o parte dintre criticii și istoricii literari vîd în falimentul pozitivismului, ca și în acela al sociologismului vulgarizator, dovada repetată a imposibilității certitudinii în istoriografie. Admițînd, uneori numai tacit, concepția materialist-dialectică a istoriei, ei sînt totuși partizani hotărîți ai apriorismului care, în ultimă analiză, reprezintă o negare a cunoașterii în genere și a disciplinei istorice, în special. Și, cel puțin într-un caz, nu există sfiala de a propovădui acest crez chiar în coloanele celei mai răspîndite reviste din țară, nu numai în prefețe și în opusculle, scrise și ele cu intenția vizibilă de a produce nedumeriri. Ca dovadă, cităm doar cronica publicată în *Contemporanul* cu ocazia ediției recente a *Vișii lui I. L. Caragiale* de Șerban Cioculescu: „Această sinteză, scria cronicarul, nu e atît rezultatul investigării biografice, oîț temelie ei inefabilă“. Este vorba de portretul final din *Creion*, care, în concepția sa, nu este un punct de sosire după vastă cercetare documentară, ci unul de pornire, în cel mai strict sens aprioristic, pentru ca mai departe să adauge spulberînd orice bănuială de scăpare de condei: „Cartea are o construcție mai subtilă, care pornește, în fond, de la *Creion* ca de la o sinteză necesară, fără

de care nu s-ar fi putut încheia într-un tot“.

Neputînd nega reușita operei lui Șerban Cioculescu, în ciuda faptului că autorul n-a făcut niciodată — cel puțin după cîte știm noi — declarații de credință în favoarea apriorismului, ba dimpotrivă, cronicarul explică reușita excepțională a operei după formula (care îi este lui dragă, iar declarațiile autorului sînt anulate prin prezentarea lor ca izvorîte din „modestie“.

Desigur, s-ar putea invoca aici teza privind intenția reală sau declarată a autorului, care nu este întotdeauna identică cu intenția actuală sau realizată, pe care o dezvăluie opera. Ba, după unii, o dată elaborată opera, „autorul devine un simplu cititor al ei“ și, cum observa Croce, singurul lucru pe care el îl poate ști cu privire la ceea ce a vrut să spună este ceea ce a spus în operă“. Așadar, identificînd opera istoricului literar cu opera literară propriu-zisă, trecînd peste specificul muncii prezidate de a zecea muză, refuzăm lui Șerban Cioculescu chiar dreptul de a-și defini măcar metoda, pentru a trece totul pe seama lui Nicolae Manolescu! Dacă așa stau lucrurile, sîntem îndreptățiți să reproșăm apriorismului vina de a ne introduce într-un ămens cerc vîțios: istoricul literar „introduce un sens, sensul lui, în coneretul faptelor“ în care s-a desfășurat viața lui Caragiale, pentru ca un nou sens, sensul cronicarului, să fie introdus în coneretul *Vișii lui I. L. Caragiale* de Șerban Cioculescu!

Cine citește lucrări de istorie și critică literară o face, fără îndoială, pentru a cunoaște sau pentru a-și corecta cunoștințele anterioare, căci îl îndeamnă la aceasta speranța că o lucrare mai nouă este mai completă, mai nuanțată, adică mai bună decît cele deja consultate. Sîntem de acord că opera literară, cu cît este mai reușită, cu atît este mai aptă pentru exegeza multiplă. Dar ceea ce este caracteristic spiritului uman este tocmai dorința de certitudine. Omul vrea să cunoască sensul cel mai just (în sensul de cel mai plauzibil, cu cei mai mulți și mai competenți aderenți), chiar dacă este convins că certitudinea absolută nu va

fi obținută niciodată. De ce ar căuta delectarea artistică în niște scrieri care i-o oferă, oricât de artistic ar fi scrise, în mai mică măsură decât beletristica propriu-zisă? Pe de altă parte, toată extenuanta muncă de investigație a lui Șerban Cioculescu apare ca inutilă, dacă nu și absurdă, căci de peste treizeci de ani, acest „ultim mare critic“, cum i se spune, și-a cucerit dreptul de a fi crezut pe cuvânt. Capitoulul *Creion* putea fi înfățișat publicului fără dovezile adunate cu atita migală!

Mărturisim că această consecvență a cronicarului de la *Contemporanul* de a-și declara fațăș, cu ostentație chiar, ideile care contrazic în mod flagrant încrederea în validitatea cunoașterii, încredere care ar trebui să stea la baza istoriografiei și criticii noastre literare, ni se pare de preferat atitudinii de taler cu două fețe a altora, în general și mai puțin talentați, nu numai nesinceri. Să ne aducem aminte că toți aceștia propuneau pentru premiere o cante care, după ce a fost aspru criticată de G. Ivașcu, Al. Dima, Șerban Cioculescu, Al. Piru, adică de către „autorități“, n-a mai primit nici un ajutor din partea lor. Dar o cronică negativă din *Tribuna* și o alta din *Tomis*, după părerea noastră și ele întemeiate, au stârnit proteste, fiindcă semnatarii lor nu erau recunoscuți ca „autorități“, iar publicațiile respective nu inspirau nici o teamă. Să-i lăsăm deci pe conformiști și prudenți de o parte și să înfățișăm criticului sincer și curajos obiecțiile noastre, cu respectul și chiar admirația pe care astfel de virtuți și talentul, recunoscut de toți, le merită cu prisosință.

Prima obiecție este în legătură cu așa-zisa „rezistență la teorie“, pe care d-sa și-o declară cu mândrie într-un interviu recent (*Cronica*, 19/IV). La drept vorbind, este vorba de rezistență la o anumită teorie, aceea a certitudinii în istoriografie și critică, căci, așa cum am arătat mai sus, talentatul cronicar este partizan hotărât al apriorismului, deși nu întrebuițează termenul. Chiar d-sa se recunoaște ca „neoimpresionist“, ceea ce nu poate fi interpretat ca nonaderență la teorie. Așa dar, N. Manolescu este un critic „angajat“ în lupta împotriva unei „teorii“

și se bazează pe o anumită teorie declarată răspicat și cu insistență.

Teoria pe care se bazează d-sa, oricât de lipsită de rigiditate, este tot teorie, ba încă una veche de aproape o jumătate de secol, care mai are, azi, aderenți puțini și nu dintre cei mai reprezentativi chiar în țările unde oficialitatea nu se interesează direct de politica culturală. Ni se pare că tînărul critic a luat contact cu această teorie numai prin opusculul amintit mai sus, al lui G. Călinescu, uitînd că însuși marele critic și istoric al literaturii noastre a aderat la „teoria“ la care rezistă d-sa astăzi. Căci, cum am putea interpreta altfel numeroasele profesii de credință pe care le-a făcut Călinescu în paginile *Contemporanului*, și faptul că a acceptat cu entuziasm, că a dorit chiar, să conducă elaborarea unui tratat „academic“, scris de numeroși concetățeni, și fundat teoretic pe metoda materialismului istoric și dialectic?

Ni se pare lipsă de respect pentru memoria marelui Călinescu să te declari „călinescian“, dar să lași cu, sau fără știință, să se înțeleagă că profunda cotitură din gîndirea sa a fost rezultatul unui act de conformism, deci s-o uităm, sau să n-o luăm în serios. Evident, aderența unui om superior la o doctrină și un program nu este o aderență comună, adică totală, fără rezerve și fără să stîrnească contradicții în conștiința sa. Lenin însuși nota o dată că, în cazul că un preot cere să fie înscris în partid, să nu i se pretindă să-și abjure toate credințele care contravin formal cu adeziunea sa. Dacă acceptă programul partidului și luptă pentru realizarea lui, el poate avea o contradicție internă, a sa, căci omul nu este o mașină ale cărei „idei“ pot fi programate. Textul la care ne-am referit, rareori citat, ar trebui invocat mai des cînd vorbim de umanismul socialist și opus celor care re-proșează acestui umanism că dezumanizează omul, transformîndu-l într-un fel de automat cu „conștiință programată“. Prin urmare, se pot bănui, dacă nu chiar identifica, concesi în adeziunea lui Călinescu la o concepție total opusă apriorismului în istoriografie și critică. Dar nu avem dreptul să ofen-

săm memoria lui gândind că a făcut aceasta pentru „pîine și măslină“, ca Martin, din celebra parabolă geobog-ziană, sau ca alții conformiști și doritori de parvenire, care și-au făcut un loc în mișcarea noastră culturală profesînd o credință pe care n-o aveau.

Teoria la care „rezistă“ N. Manoiescu pe față, iar alții mai mărunți cum pot și cît le permite vîntul, cucereste din ce în ce mai mult teren printre cercetătorii din țările capitaliste. Valabilitatea acestei metode de cercetare este atît de recunoscută încît se poate afirma, fără nici un risc de exagerare, că este metoda dominantă în istoriografia generală și în cea literară. O parcurgere atentă a publicațiilor de specialitate din mai toate țările din lumea capitalistă este edificatoare în acest sens. Ba încă, se poate observa fenomenul semnificativ al îmbrățișării ei de către personalități cu vederi politice cu totul deosebite de cele corespunzătoare acestei metode. Cazul lui Luigi Russo, de pildă, nu este deloc unic; se pot cita numeroși adepți ai metodei materialismului dialectic și istoric care n-au aderat la partidele respective, iar mulți alții folosesc această metodă evitînd o declarație fățișă, care ar putea să le creeze unele ostilități în țara respectivă. Recentul congres internațional de filozofie de la Viena a fost o excepțională manifestație în sensul la care ne referim, și nu cităm numai colocviul cu tema „Marx și filozofia contemporană“ ci și pe acela, mai ales, cu tema „Postulatele filozofiei istoriei“ care a avut ca bază de discuții semnificativul raport al lui Mantal Geroult.

Tot atît de semnificativ a fost și Congresul internațional de estetică de la Uppsala, iar lucrările așa-zisului „cerc de la Bruxelles“ care, sub conducerea lui Perelman, a consacrat o amplă analiză a problemei „Raisonnement et démarches de l'historien“ sînt de-a dreptul edificatoare. Valabilitatea metodei materialismului istoric și dialectic este recunoscută, uneori numai tacit sau numai parțial, dar în nici un caz nu mai este ignorată. Negatiile care mai apar ici colo sînt fără ecou și nu sînt susținute întotdeauna de către personalități de prim rang.

Posibilitatea unei istorii care să ofere maximum de certitudine la care poate aspira o disciplină socială este recunoscută de către cei mai mulți și cei mai valoroși savanți de azi. Chiar lordul Aoton a declarat că, la un anumit nivel, certitudinea este posibilă în domeniul istoriei economice, al celei politice și militare, rămîind în discuție doar așa-zisa istorie a psihologiei sociale. Într-adevăr, este de așteptat ca acțiunea factorilor imateriali să fie mai greu de precizat decît aceea a factorilor materiali. Dar și în această privință sînt posibilități care îndreptătesc speranțe în sporul de certitudine. Desigur, obiecțiile care s-au făcut unor lucrări ca cele ale lui Huizinga și L. Febvre nu sînt de minimalizat, dar o serie de sugestii promițătoare, pentru unii chiar mai mult, sînt oferite de luorarea lui Z. Barbu, *Problems of historical psychology* (Londra 1960).

Certitudinea nu este numai o problemă de documentare — în sens pozitivist — direct proporțională cu cantitatea surselor utilizate. Certitudinea este înții de toate o problemă de *inteligibilitate* și *obiectivitate*, dar o obiectivitate de alt ordin față de aceea propusă de pozitiviști. Cu aceasta intrăm în domeniul relațiilor interdisciplinare, de la care se așteaptă cel mai substanțial spor cognitiv în activitatea istoricului. Ne referim la *teoria importanței*, la aceea a *argumentației*, la *cantificare*, pe care le-am amintit și în capitolul VI al studiului nostru asupra *Conceptului de literatură veche*. Studiile lui J. Craebeckx, ale lui J. Kruithof și, mai ales, implicațiile teoriei moderne a argumentației datorată lui Ch. Perelman, ar trebui să rețină atenția celor care condamnă istoria negîndu-i posibilitățile de a deveni o disciplină riguroasă, în măsura în care rigoarea este posibilă în disciplinele de categoria ei, și recurînd la argumente de pe vremea lui Dilthey. Atunci se pune problema specificului științelor noologice în raport de acela al științelor naturii, a căror rigoare de ridicase la rangul de științe model. Problema care se pune acum este alta, căci nimeni nu mai repetă eroarea de acum un veac și ceva. Aceasta e

confuzia pe care o fac unii dintre tinerii noștri critici, dar asupra ei vom reveni în partea finală a acestui articol.

Să încercăm acum o explicație a acestei paradoxale situații, că într-o țară în care marxism-leninismul este doctrina pe baza căreia statul își realizează programul său și în problemele culturii, să existe neîncredere pentru această doctrină la câteva dintre „speranțele” criticii și istoriografiei noastre literare.

Prima cauză este, bineînțeles, faptul că s-au făcut unele greșeli în numele acestei doctrine, de către persoane fără pregătirea necesară, greșeli asupra cărora s-a insistat în măsura cuvenită în presa noastră.

A doua este insuficiența dorință de a se informa temeinic a unei părți a tinerilor, de a medita, îndelung asupra acestei doctrine, care, așa precum am arătat mai sus, este aplicată intens în alte țări, chiar de către adversari ai orientării politice care îi corespunde. Autorul *Metamorfozelor poeziei* nu invocă niciodată — cel puțin după câte am putut observa noi — vreo teză marxistă în sprijinul cronicilor sale. În volumul amintit, citează o dată pe Marx, dar în chip tendențios, trunchind citatul și ascunzând faptul că Marx, semnând greutatea de a explica de ce arta și epoea grecească „ne mai produc și astăzi plăcere artistică”, n-a vrut să înțeleagă că această greutate este de neînviș, că misterul nu poate, măcar în parte, să fie anulat (p. 136). Dimpotrivă, el însuși încearcă o explicație chiar în rîndurile următoare, care ar fi putut foarte bine constitui punctul de plecare al unei istorii literare „interioare”, adică, așa cum o dorește N. Manolescu, nelegată în mod unilateral de „factorii exteriori” de care metamorfozele poeziei depind.

Să nu fim înțeleși greșit în privința citatelor! Pe lângă cele *ornante* sau retorice, și pe lângă cele *probante* sau argumentativ-demonstrative, străvechea teorie a citatului s-a îmbogățit în vremea sociologismului vulgarizator cu o nouă categorie, aceea a citatelor *acte de foi*, menite să dovedească temeinicia adeziunii la socialism a celui care

le folosea și să astupe gura eventualilor adversari. Sîntem, cel puțin ca și tinerii critici la care ne referim, tot atît de ostili unei astfel de practici, dar credem că evitarea sistematică a tezelor marxiste merge mîna în mîna cu declarațiile în favoarea apriorismului, adică împotriva cunoașterii și a științei. Și cum am putea interpreta altfel tăcerea care a învăluit apariția unor eseuri asupra esteticii lui Lukács și traducerea, atît de tîrzie, a unor fragmente din opera sa? Și n-au fost, oare, condamnate câteva invitații timide la principialitate, drept „tendențe de a domina literatura cu mijloace neliterare”?

Un eseuist încă tînăr, de real talent și bine informat, reproșea tinerilor noștri critici lipsa de informație și de meditație temeinică asupra rosturilor profesiei lor: „Mă surprinde în gradul cel mai înalt curajul (folosesc un eufemism) cu care unii modesti și nepregătiți publiciști decid dintr-o dată în probleme foarte grele, acolo unde însuși Croce, Thibaudet, sau Lovinescu au ezitat”. Pe bună dreptate, autorul *Introducerii în critica literară* sublinia „necesitatea unei informații noi, multilaterale, largi și specializate”, căci o parcurgere cit de rapidă a „autorităților” invocate de unii tineri critici ne duce la constatarea tristă că lecturile lor se mărginesc la câteva eseuri sau „pseudo-eseuri”, și numai într-o singură limbă străină. Am putea adăuga absența aproape completă a culturii clasice și nivelul extrem de scăzut al culturii filozofice la cei mai mulți dintre ei. Ca atare, este fatal ca acești tineri „să cînte după ureche”, bazîndu-se numai pe ceea ce grecii numeau *euglotta*, și să militeze pentru idei învechite. Căci cum am putea aprecia altfel faptul că pozitivismul și sociologismul vulgarizator sînt combătute cu argumente agnosticiste, iraționaliste, antiscentiste și estetizante și că, pentru ei, de la apriorism încoace nu s-a mai făcut nici un pas înainte?

O altă cauză a situației paradoxale pe care încercăm să o explicăm este, ni se pare, și imprecizia care planează asupra noțiunii de „călinescianism”. Marele Călinescu a exenoiat o influență excepțională în cultura noastră,

și mulți dintre tinerii la care ne referim se intitulează abuziv „călinescieni” numai pentru că și-au trecut examenele cu el, sau au lucrat sub conducerea lui, câteodată numai fiindcă termenul „călinescian” este întrebuințat în sensul de antonim al certitudinii și rigorii în istoriografie și critică. Cu toate acestea, cei mai buni elevi ai lui Călinescu — George Ivașcu, Al. Piru, Adrian Marino — nu sînt partizani ai apriorismului. Ultimul, preocupat îndeosebi de ideile literare, pledează fățiș pentru cunoaștere și rigoare prin „critica totală” pe care o persifilează N. Manolescu. Să nu uităm că G. Călinescu a evoluat de la liberalism și antifascism pînă la aderarea la ideologia partidului comunist, fapt care a modificat în anumită măsură și concepția sa privind istoriografia și critica literară, în sensul că el a devenit partizan al istoriei literaturii, după ce a militat pentru istoria literară.

De fapt, comparînd etapele evoluției gândirii estetice a lui G. Călinescu, observăm, în faza finală a acestei evoluții aceeași rigoare în informație, aceeași analiză subtilă și convingătoare, același farmec stilistic ca și în prima fază. Poate o absență a comparațiilor prea neașteptate, care au stîrnit protestele multora, dar, încolo, Călinescu este același, adică impresionant și seducător chiar în cazurile, rarissime, cînd nu ești de acord cu el. Desigur, nu mai întîlnim unele idei ca aceea a cunoscutei pledoarii în favoarea cronicarilor munteni, uneori „canalii” din punct de vedere al moralității, dar mult superiori ca artiști gravilor și moralilor cronicari moldoveni. Nu mai întîlnim nici tendința vădită de a demitiza personalitățile culturii noastre prin ușoara șarjare a portretelor, prin notarea cîte unui detaliu semnificativ pentru el, dar nu întotdeauna și pentru toți cititorii lui, cum este acela cu volumul trei din memoriile lui Lovinescu, aruncat în groapa fiicei lui Delavrancea, o zburătoristă obscură („expertă verbală”), a cărei moarte l-a afectat mult pe marele critic. Aceste detalii înfime vădesc totuși o continuă orientare spre așa-zisa istorie-știință, care să obțină adeziunea cît mai multora, și o reducere a elementului „artă”

măcar ca aspect stilistic. Nu sînt cunoscutе modificările pe care le intenționa el pentru o ediție nouă a *Istoriei literaturii* din 1941. Colaboratorii săi apropiați ar putea da detalii importante pentru a preciza adiacimea acestei orientări, și mulți sînt cei care ar dori să știe dacă aprecierile privind tehnica criticii la Șerban Cioculescu, comparația clar sugerată cu păianjenul care suge mușca, precum criticul opera, pentru a o lăsa flască, ar mai fi rămas în ediția a doua.

Cîteodată, „călinescianismul” este înțeles ca dispreț superior pentru stilul „profesoral”, „doctoral”, pentru erudiția declarată, pe care unii o consideră cu mai multă sau mai puțină îndreptățire drept pedanterie, cîteodată fără nici o îndreptățire, căci respectul pentru paternitatea ideilor, pentru istoria problemei și teama de a nu fi pus pe două coloane cu eticheta „plagiât” nu sînt de minimalizat. Problema s-a pus de cînd lumea, și ultimul ei termen a fost așa-zisa „critique des maîtres”, adică a universitarilor, opusă nu fără maliție, criticii făcute de către „les maîtres de la critique”, adică de către maeștrii profesioniști ai genului.

Este adevărat că G. Călinescu nu și indica întotdeauna sursele, și i-a plăcut să atragă atenția asupra acestui lucru chiar în articolul publicat în *Contemporanul* cu ocazia morții lui Vianu. De aici, poate, îndreptățirea unora de a eticheta pe Vianu ca „numai profesor” și de a-l sooti drept sursă a unei „uscăciuni stilistice”, identificabilă — după ei — la unii dintre elevii lui. Dar erudiția lui Călinescu era nu numai reală, ci și extraordinară, iar cele împrumutate de el erau într-adevăr asimilate încît deveneau cu adevărat „bun al său”. Deci *quod licet Jovi...*! Cei care se intitulează „călinescieni” fiindcă iau ideile altora fără să o declare cinstit, fără să le poată asimila, iar cînd citează o fac după citate, pot fi, la rîndul lor, stigmatizați de către cei cu „ticuri profesorale”, ou epitetul „gazetărești”. Din motive asemănătoare, Cicero eticheta pe micii dar gălăgioși retori greci, drept *graeculi*, spre a sublinia diferența față de marii autori cărora le

datora atât de mult. În această ordine de idei, călinescienii nu sînt mai valoroși decît poezii eminescieni, dar, cu siguranță, mai enervanți și mai periculoși.

Și în privința indicării surselor se poate observa o modificare în atitudinea lui Călinescu, care, ca și cînd alte modificări, sînt voit uitate de către tinerii la care ne referim. În 1947 el a simțit nevoia să revină „de astă dată cu un aparat critic mai dezvoltat” asupra ideilor privind istoriografia literară, din *Tehnica criticii și a istoriei literare*, publicată în 1939, în volumul *Principii de estetică*. Explicația pe care o dă este aceea că „intelectualul român ni se pare a suferi de bibliolatrie, ca să întrebuițez o expresie a lui Lessing”. Nota pe care o da în subsol este de o ironie pe cît de fină, pe atît de adîncă. Citînd pe Lessing după citatul din Dilthey, Călinescu biceuie nu erudiția, ci simulacrul de erudiție caracteristic unor universitari care amenințau că îi vor publica opusculul cu cel puțin trei-patru trimiteri în subsolul fiecărei pagini. Dar aici este vorba de un loc comun și de o glumă pe care o notează și Aulus Gellius, cînd aduce vorba de „opsimafia”, adică erudiția recentă, nesedimentată, în traducerea lui: „erudiție de ascară”. Și ne întrebăm, cîți dintre criticii noștri tineri ar putea face o demonstrație, tot în glumă, cum a făcut-o Călinescu, măcar numai pentru cele două-trei jumătăți de coloană ale unei cronici obișnuite?

★

Nu întîmplător, partizanul apriorismului în istoria literaturii este și partizan al estetismului, chiar dacă principial îl condamnă. El cere cu insistență dreptul de a sublinia, de a izola chiar, specificul literaturii, pe care sociologismul vulgarizator l-a neglijat în mod condamnabil, dar face și el o greșală asemănătoare cu aceea pe care am amintit-o. Pledînd pentru restrîngerea noțiunii de literatură dincolo de limitele practic-possibile, separînd-o de factorii externi de care ea depinde mai mult sau mai puțin, dar fără de care ea n-ar putea exista obiectiv, scoțînd-o din timp și spațiu, negîn-

du-i istoria, partizanul estetismului ajunge să *derealizeze literatura*. La drept vorbind, *specificul literaturii* este, din punct de vedere logico-formal, așa-numita *diferență specifică*, care, împreună cu *genul proxim*, au rolul cunoscut în acțiunea de a *defini*, adică de a determina, circumscripția unei idei. Astfel, omul este o *existență*; printre existențe el este un *animal*; printre animale, un *vertebrat*; printre vertebrate un *mamifer*; printre mamifere, un *biman*. Din reducere în reducere ajungem la ultima notă, *specifică*, care determină circumscripția *logico-formală* (notați bine!) a ideii de definit. Noi putem gîndi această notă, dar ea nu corespunde și unei realități obiective, căci dacă izolăm elementul care face ca omul să fie biman, el nu mai este om în sens real, ci numai în sens restrictiv-conceptual. „Existența unui concept, nota Goblot, nu este existența unei realități obiective, care îi corespunde. Conceptul, fiind în mod esențial o virtualitate, judecata de existență, pentru concept, nu poate fi decît o judecată de posibilitate”. Și tot acest logician nota, în altă parte, că poate gîndi un triunghi, dar n-a văzut niciodată un triunghi, „ba chiar are motive să creadă că nici nu există în natură așa ceva”.

Istoria unui concept este posibilă, și s-a făcut de multe ori. Dar istoria unei realități obiective cum este literatura nu poate fi făcută numai urmărindu-i specificul, fiindcă ne angajăm astfel, fără nici o șansă de ieșire, în confuzia dintre *obiectiv* și *conceptual*, care a cunoscut în evul mediu cea mai semnificativă treaptă a sa, aceea a luptei dintre *nominalism* și *realism*. Și nu credem că vreun tînar dintre „furioșii” noștri ar dori să vedem în el întîii două mîini care scriu repede, mult și multe, adesea chiar frumos. Cu siguranță, ar dori să vedem în el și *altceva*; poate mai întîii *altceva*, și abia la urmă de tot și diferența specifică, care face din el un biman!

Se impune să reamintim și faptul că, din punct de vedere logico-formal, între *cultură* și *literatură* există un raport de subsumare. Cu alte cuvinte, literatura intră în sfera cul-

turii. Dar nu numai atât; chiar o parte din conținutul noțiunii de cultură aparține în mod obligatoriu celei de literatură. A uita acest fapt elementar, a pleda pentru înțelegerea acestor noțiuni, în raport de subsumare, ca fiind eterogene, este fără îndoială o eroare, eroarea estetismului. Cine a scris o istorie a literaturii numai pe baza specificului ei? Și cine ne promite că o va face?

O altă confuzie este aceea a opoziției știință-artă, care ocupă în speculațiile aprioriștilor și estetizanților un loc de căpetenie. *Istoria* „obiectivă” și „exactă” în sens pozitivist nu este posibilă, căci a dovedit-o falimentul pozitivismului (și unele din eșecurile parțiale ale volumului II al tratatului Academiei). Dar se uită distincția dintre științele naturii, de pildă, și cele sociale. Și fiindcă o istorie științifică (în felul științelor naturii) nu este posibilă, atunci, pentru estetizanți și aprioriști nu rămâne posibilă decât *istoria-artă*, căci cum s-ar putea altfel, dacă în acest domeniu, și în acela al criticii, ne aflăm la discreția intuiției, gustului, subiectivității, opiniilor și impresiilor? Critica și istoriografia literară se confundă deci cu *arta*. Deși se pleda pentru izolarea specificului literaturii, acum nu se mai pledează pentru specificul criticii și al istoriografiei literare. Pentru aprioriști și estetizanți, arta are un specific numai față de cultură, dar nu și față de critică și istoria ei, ceea ce este o eroare. Chiar Platon și-a dat seama că interpretarea poeziei de către rapsozi, deși este artă în sensul că acțiunea respectivă iese de sub controlul rațiunii, este *interpretarea unei interpretări*, întrucât poetul este el însuși *interpret al zeului*. (*Ion* 597 e; *Republica* 596 și urm., *Apologia* 22 a-c). Așadar, critica este, încă pentru Platon, o re-creație, de care va vorbi Croce, dar cu un specific chiar și în sens axiologic, căci este *interpretarea unei interpretări*, în termeni manolescieni, un sens nou introdus (de ce oare?) într-un sens atribuit de către autor conținerului faptelor.

Imposibilitatea observației directe, a experimentului, a demonstrației silo-

gactice și a „probelor materiale” nu trebuie să ducă la concluzia că în domeniul valorilor, adică în sens epistemologic, al opiniilor, al credințelor, al probabilității care domină și problematica artei, nu se poate vorbi de o jurisdicție a rațiunii. Chiar Platon, apoi Aristotel și mulți alții au crezut în existența unei *téhne* care ar putea extinde jurisdicția rațiunii și dincolo de limitele la care demonstrația silogistică, calculul, experimentul și probele materiale încetează. Această *téhne* este *retorica*, înțelegă întâi ca organizatoare a unei teorii a *argumentației*, adică o „antistrofică” a dialecticii, înțelegă ca organizatoare a teoriei *demonstrației*. Și faptul că, astăzi, această „artă” uitată, care este retorica, este scoasă la lumină pentru a nega nu numai iraționalismul, ci și gnoscologia clasică, pentru care *evidența* era cheia de boltă a cunoașterii valide, este mai mult decât semnificativ. La nivelul actual al relațiilor interdisciplinare, *neoretorica*, legată întâi de numele lui Perelman, deține rolul de vioară primă. Am putea aminti și contribuția tot atât de meritorie a lui Basil Munteanu (vezi *Constantes dialectiques en histoire et en littérature*, Didier, 1967) din care se desprind concluzii mai mult decât promițătoare pentru sporirea certitudinii în istoriografia și critica literară.

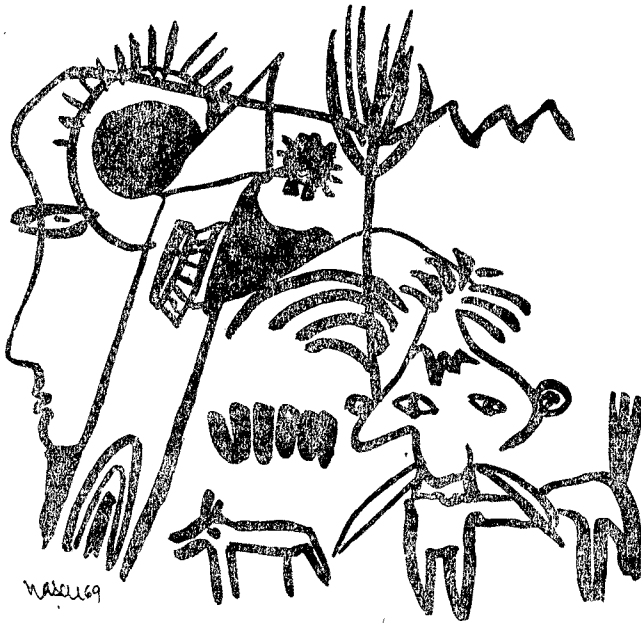
Sîntem îndreptății, credem, să afirmăm că ideile pe care „furioșii” noștri își bazează negația rigoarei, a certitudinii și, în general, a cunoașterii, sînt vechi și fără credit chiar acolo unde adevărul și valorile nu sînt stabilite „pe cale instituțională”, cum se exprima N. Manolescu. Intuiția este, desigur, o formă a cunoașterii, dar nu unica și în nici un caz cea care poate pretinde supremația, căci, *vérité de la Palice*, cunoașterea este complexă, iar actual pur în acest domeniu nu mai este credibil de multă vreme. Nu există nici știință care să explice totul și o dată pentru totdeauna, și nici metodă infailibilă. Dar acest fapt nu îndreptățește pe nimeni să neghe sporul posibil al cunoașterii și încrederea în rațiune, oricît de mari și de dureroase ar fi fost greșelile celor care credeau că există numai determi-

nism și necesitate, fără libertate, fără
imprevizibil și incognoscibil. Antiuma-
nismul apriorismului este — ni se pare
— tot atât de periculos ca și celălalt,
care izvorăște din excesul de uma-
nism, propriu așa-zisului *homo unius
libri*. Ba încă, dacă ținem seamă de
farmecul stilistic cu care el este pre-
zentat aproape întotdeauna, de abili-
tatea cu care el este înfățișat ca ele-
ment nou, dar frânat și lovit, deși
reprezentanții săi, cel puțin la noi, nu
sînt victime, ci dimpotrivă, ni se pare
și mai periculos decît antiumanismul
uoazurilor aplicate în domeniul valo-
rilor. Nimeni n-a crezut că A. Toma
este marele poet al epocii noastre,

dar mulți pot fi *seduși* de concepția
după care în domeniul valorilor nu se
poate exercita jurisdicția rațiunii, iar
rigoarea și certitudinea nu și-ar avea
locul în critică și istoriografie.

★

Înfățișînd aceste fugare observații
asupra criticii și istoriografiei post-
călinesciene ținem să subliniem că sin-
gurul nostru mobil este încrederea în
confruntarea ideilor ca cel mai eficace
mijloc de a stabili adevărul, și con-
vingerea că pledăm pentru o cauză
dreaptă.



spațiul cunoașterii artistice

Discutarea și accentuarea, azi, a funcțiilor cognitive ale artei ar putea să treacă drept încăpățănarea unor esteticieni de a nu renunța — în ciuda radicalului proces de transfigurare a peisajului artistic — la o veche teză de manual, azi aparent depășită. Pare într-adevăr desuet să discuți despre valoarea cognitivă a imaginii artistice în contextul unor teorii în care înțelegerea artei ca limbaj și formă de comunicare umană, te face suspect de dogmatism, și în care procesul de creație este redus la simpla „instaurare” a unui „obiect opac” care nu re-prezintă nimic ci doar se prezintă. Totuși analiza și afirmarea virtuților cognitive ale artei constituie o problemă de o importanță crucială pentru estetică, mai ales în efortul de înțelegere și delimitare a procesului artistic contemporan. Pentru că, în afara funcției cognitive a operei, problema adevărului artistic devine un non-sens, iar de acesta din urmă este legată însăși elaborarea criteriilor și posibilitatea emiterii judecăților de valoare în artă.

Problema dobândește un plus de importanță și datorită faptului că discuția trebuie purtată azi nu numai între poziția marxistă și cea nemarkxistă ci și între esteticienii marxști, de vreme ce întilnim, sub semnătura academicianului P. V. Kopnin, de pildă, păreri conform cărora în specificitatea fenomenului artistic contemporan se poate remar-

ca o mutație, în urma căreia accentul nu mai cade asupra funcției sale de cunoaștere, sarcină preluată azi exclusiv de știință¹. Nu mai revin asupra argumentelor pe baza cărora adepții acestor teorii susțin că arta s-a transformat dintr-o modalitate de cunoaștere, într-un obiect al cunoașterii, reprezentând numai o „trăire a realității”. Evidențierea viciului logic și a inconsistenței teoretice a unor atari afirmații am încercat s-o fac cu alt prilej.²

Dialogul trebuie însă continuat mai ales cu acele teorii ce vin din sfera practicienilor și teoreticienilor artei moderne, ce neagă operei caracterul de limbaj tocmai pentru că se îndoiesc de funcția ei de cunoaștere. Reținerea în fața valorilor cognitive ale artei provine, în multe cazuri, și din teama (justificată de unele lucrări de tristă amintire) ca specificul estetic al operei să nu fie anihilat de structura ei rațională.

Dar adevărul afirmației că „arta ne face să trăim o stare de spirit particulară” nu contrazice valabilitatea tezei după care prin această „trăire” a realității realizăm concomitent și o cunoaștere mai profundă a ei. Trăirea realității prin artă exprimă tocmai specificitatea modalității artistice de cunoaștere ce realizează, prin intermediul ideii artistice, sinteza dintre senzorial, afectiv și logic. Cunoașterea afectivă, formă infralogică de cunoaștere, reprezintă modalitatea cognitivă a cărei contribuție la dobândirea și cristalizarea cunoștinței logice, finale, este din ce în ce mai mult luată în seamă de psihologi și epistemologi.³ Generalizarea emoțională — cum o numea Ribot — inducția afectivă, proprie formei de

1. — Vezi P. V. Kopnin — „Cunoștința științifică, în raport cu celelalte cunoștințe”. În Rev. de filozofie, 1968, nr. 9, p. 1072, 1079—80.

2. — Vezi „Virtuți cognitive ale artei” în Rev. învățământului superior, nr. 10/1968, p. 41—43.

3. — Ileana Răceanu — „Instanțe și modalități afective în cunoaștere” în Rev. de filozofie, 1967, nr. 5, p. 551.

cunoaștere artistică, (dar prezentă și în cadrul celei științifice) favorizează alături de excursul logic cunoașterea mai profundă și mai complexă a realității investigate, deoarece la această cunoaștere participă omul ca totalitate, prinzînd, ca să zic așa, pe toate lungimile de undă, logice și infralogice, semnalele realității. Tocmai tensiunea emoțională la care ne conectează marea artă permite receptorului acumularea unui substanțial spor de autocunoaștere a prezenței sale globale, ca om, ca o entitate cu reacții imprezvizibile și ca atare inaccesibilă, în toată esențialitatea sa, cunoașterii științifice.

Și tocmai pentru că are de redat ambiguitatea, imprezvizibilitatea unei atari realități, artistul face apel la un limbaj specific căruia îi este propriu o mare prodigialitate de sensuri, avînd, spre deosebire de cel științific, un caracter conotativ. Polisemia de sensuri a limbajului artistic exprimă și faptul că procesul cunoașterii artistice nu ia sfîrșit o dată cu opera finită. El ajunge la împlinire — printr-un proces de care s-a ocupat mult fenomenologia și mai recent estetica informațională — abia în mintea, în psihicul receptorului. Opera de artă este continuată, întregită, dusă mai departe de fantezia și sensibilitatea fiecărui receptor în parte. Avem de-a face cu un proces complex în cadrul căruia, prin activitatea sa de receptare și prelucrare a informației estetice, subiectul receptor creează negentropie. În acest sens putem spune că în efortul de cunoaștere artistică rolul primordial este deținut de subiectivitate. „Subiectivitate care în cunoaștere nu înseamnă doar eroare <Rubinstein> ci deține și un sens pozitiv, marcat prin sinonimul său — activitate⁴. Prin această activitate subiectivă, receptorul continuă efortul de înlăturare a entropiei elementelor, început de artistul care ordonează, într-o structură compozițională nouă, elementele îngrămădite

în haosul subiectivității. Această ordonare, reprezentată de opera finită, nu este însă niciodată încheiată definitiv, consumatorul avînd rolul de a o duce mai departe, pentru a putea integra mesajul într-un sistem de referință propriu (mereu altul, de la individ la individ, de la o epocă la epocă, datorită „cîmpului ideologic”⁵ și spiritul în care se plasează subiectul receptor). Acest cîștig de informație, acest plus de cunoaștere se datorează faptului că informația estetică subiectivă, dobîndită în final de către un receptor cu o cultură corespunzătoare, în urma contactului său creator cu opera (și transformată astfel dintr-o posibilitate într-o realitate), este totdeauna superioară informației estetice obiective conținută (în stare latentă) de operă. Limbajul artistic își datorează polivalența (acest „rezervor” de cunoștințe potențiale), tocmai faptului că informației semantice pe care o vehiculează (denotativă, univocă) i se suprapune o informație estetică (conotativă, intraductibilă, dar „transpozabilă”, preîntîndu-se la parafrază).

De unde provine acest plus de cunoștințe transmis de informația estetică, de pe ce zone ale realității înlătură el vîlurile cunoașterii?

Acest spor de cunoaștere cristalizat în informația estetică și obținut exclusiv prin mijloacele ei, provine din investigarea unei zone umane a cărei existență nu poate fi detectată prin observația obiectiv-analitică a cercetării științifice. Ea este reprezentată de distanța dintre semnificat și semnificant în opera de artă, de deosebirea dintre obiectul prezentat și ceace el ne re-prezintă. Acest spațiu para-fizic, cu coordonate axiologice, l-am numit spațiul cunoașterii artistice, zonă profundă a sensibilității umane existentă (dar uneori ignorată) în fiecare din noi, și de care devenim conștienți abia în momentul în care întreg zăcămintul nostru aperceptiv

4. — I. Răceanu — op. cit., p. 551.

5. — Umberto Eco — „Formes et Communications”, în „Revue internationale de philosophie”, 1967, nr. 81.

e pus în rezonanță prin actul de creație sau prin contactul cu opera de artă. Confesiunea unui tânăr poet de o autentică vocație, e, nu se pare, în lumina celor de mai sus, edificatoare: „La ce scriu? Să-mi lămuresc mie însumi cine și cât sînt. Căci scriind dau vîlul la o parte de pe-o lume lăuntrică necunoscută — despre care n-am altfel cum ști... Gîndul nenumit nu-i gînd. A numi lumea ta și cealaltă, înseamnă să o cunoști, și o cunoști numai pentru a o poematiza.“ (s.n.). (Ion Alexandru — „Jurnal de poet“ — Luceafărul 2/1969).

Distanța dintre materialitatea în sine a operei și idealitatea mesajului ei uman, reprezintă așadar spațiul rezervat cunoașterii artistice, spațiul în care se desfășoară caracterul redundant, prodig, al limbajului artistic și se desvoltă toată acea polisemie a obiectului de artă. Să ne oprim doar la exemplul atît de elocvent al lui Van Gogh. Intreaga lui operă reprezintă un temperament și un destin văzut printr-un colț de natură. Linia desenelor sale nu mai este tributară obiectului „prezentat“ ci ne „re-prezintă“ traiectoria unui gest proiecțiunea unui suflet. Chinul profund al chiparșilor săi, contorionați parcă de un suflet blestemat ne face să „uităm“ caracterul lor botanic, transformîndu-i în simboluri pur sufletești. Distanța dintre ceea ce prezintă tragicul „Lan de griu cu corbi“ și semnificația a ceea ce acest semnificant vrea să ne reprezinte constituie spațiul enorm al convulsiilor și dramelor lui sufletești, angoasa, disperarea în fața presimțirii, în fața „trăirii“ de către Van Gogh a sentimentului morții. Mîna, purtată de spaimă, trasează prin lanuri niște cărări învălmășite care nu duc nicăieri. Cerul de un abstru sumbru își asvirle spre pictor, ca o prevestire, stolul sinistru de corbi. Oare ce mai poate fi dincolo de acest peisaj în care cărări împleticite, cerul și pămîntul pe jumătate contopite, par să zădărnicească dinainte ori ce speranță? Numai abisul!. Ce tomuri de filozofie existențialistă ne-ar putea reda, atît

de profund, acest sentiment al morții? Sau, ca să trecem la muzică și mai precis la Bach, nu fizicalitatea sonoră, ca atare, realizată de acordurile armonice și melodice ale fugilor sale ne emoționează, ci semnificația acestor tonuri, respectiv relevarea marilor rezerve de puritate din noi, rezerve pe care le „descoperim“ și le cunoaștem doar prin mijlocirea artei. Și exemplele ar putea continua la nesfîrșit.

Pentru o înțelegere mai nuanțată a realității la care ne referim va trebui să operăm în prealabil o distincție între două planuri total diferite ale cunoștințelor transmise prin opera de artă:

Un prim plan, nesemnificativ, îl reprezintă cunoștințele nespecifice vehiculate de informația semantică, respectiv materialul istoric, social, biografic, geografic, etc., folosit în textura narațiunii, a subiectului operei, material alcătuit din date anterior cristalizate în cunoștințe științifice sau în experiența umană, și preexistente operei de artă.

Aceste cunoștințe incluse în poziția operei nu reprezintă o descoperire a artistului și nu îmbogățesc societatea cu noi cunoștințe despre realitate chiar dacă în cazul unui individ aparte, lectura lui Tolstoi de pildă, poate însemna prima informare a sa despre războaiele napoleoniene, sau dacă tabloul lui David i-a furnizat primele amănunte asupra morții lui Marat.

Celălalt plan e reprezentat de cunoștințele specifice, proprii modalității de cunoaștere artistică și care alcătuiesc conținutul informației estetice, dobîndite și comunicate doar prin intermediul operei de artă. Aceste cunoștințe ne sînt date de „transparența“ obiectului de artă, ce lasă să se vadă semnificația umană inclusă în actul de creație artistică. Transparență datorată — cum remarca M. Breazu — „capacității limbajului artistic de a sugera semnificații, de a oferi cunoașterii, odată cu constatarea realității omului concret (în relațiile lui cu lumea) și aprecierea acestei realități, valorizarea ei în cadrul unui

sistem de referință valoric constitutiv, al „cîmpurilor ideologice“ din diferitele medii socio-culturale.“⁶ Această transparență lasă să se vadă spațiul rezervat cunoașterii artistice și circumscris de distanța dintre semnificat și semnificant, distanță care dă măsura cunoașterii artistice și a valorii operei. Cînd această distanță se reduce la zero, cele două fațete ale obiectului, „prezentatul“ și „reprezentatul“ identificîndu-se, opera nu mai poate deține nici adevăr artistic și ca atare nici valoare. Spațiul cunoașterii artistice fiind anulat, obiectul respectiv nu ne mai poate comunica decît cel mult cunoștințe nespecifice, privitoare la concretețea și fizicalitatea sa, cunoștințe ce puteau fi foarte bine dobîndite pe altă cale. O asemenea lucrare va putea prezenta valoare istorică, documentară sau propagandistică, dar nu și artistică.

De aceea, putem spune că arta și-a pierdut din punct de vedere social funcția de cunoaștere numai în măsura în care ne referim la cunoștințele nespecifice furnizate de operă (deoarece în perioada anterioară constituirii științei arta, ca și religia, își exercita funcția cognitivă pe ambele planuri, deci și prin cristalizarea, înmagazinarea și răspîndirea acelor cunoștințe de care se ocupă azi, cu mult mai multă eficiență, diferitele ramuri științifice).

În această lumină devine evident că negarea existenței unui obiect specific al cunoașterii artistice, a unei zone din realitate rezervate exclusiv investigației artistice, pornește de la o confuzie. Cad în greșeală cei care încearcă să identifice acest obiect specific, această zonă, în realitatea palpabilă, în fizicalitatea ei concretă. Spațiul cunoașterii artistice nu reprezintă o dimensiune topologică, ci una metafizică, subiectivă, imprezibilă, inexprimabilă logic și tocmai de aceea imposibil de detectat cu mijloacele obiective, cu instrumentele precise ale cunoașterii științifice. Această

dimensiune a sensibilității umane nu devine însă prin aceasta mai puțin reală decît parametrii fizici ai omului, măsurabili de către antropolog. Și tocmai de aceea arta își va exercita funcția sa cognitivă, alături de știință, atîta vreme cît va exista omul, cel puțin în accepțiunea antropologic-filozofică pe care i-o dăm astăzi.

În lumina precizărilor de mai sus în legătură cu spațiul cunoașterii artistice, devine explicabilă ezitarea unora din teoreticienii artei moderne de a vorbi despre funcția ei cognitivă. Punînd accentul exclusiv asupra actului de „construcție“ a operei existentă în și pentru sine, independent de orice semnificație, evocabilă prin compoziția artistică, este evident că o serie de curente de avangardă ca „action-painting“ în plastică sau „muzica aleatorie“ și o parte a „muzicii concrete“, refuză operelor orice dimensiune cognitivă. Plasînd obiectul exclusiv pe planul imanenței lui optice, asemenea „construcții“ reduc semnificantul doar la ceea ce el ne reprezintă sensibil. Abia acum opera rămîne la stadiul simplului obiect „opac“, lipsit de transparență ce îngăduie să se vadă semnificația umană inclusă în actul creației artistice, redus doar la structura unui „semnal“ estetic, asemenea rezonanțelor unui clopot mișcat întîmplător, sau arabescurilor unui covor. Cristalizarea unui adevăr artistic în asemenea opere și transfigurarea lor, pe această cale, în valoare artistică, devine astfel imposibilă întru-cît obiectul nefiînd purtătorul și păstrătorul vreunui mesaj uman deliberat, nici regăsirea, contactului publicului, — în spațiul cunoașterii artistice, acum anulat, — cu „omul imaginar“⁷ al operei, nu mai este posibil.

Pondere cognitivă a unor asemenea opere rămînînd insesizabilă avem, cred, dreptul să punem sub semnul întrebării și pretenția lor de a intruchipa valoare artistică.

6. — M. Breazu — „Cunoaștere artistică și limbaj artistic“ în Rev. de filozofie, 1968, nr. 9, p. 1026.

7. — Vezi A. Rădulescu — „Adevărul artistic“, „Contemporanul“ nr. 33/1968.

izvoare străvechi de inspirație comună în operele lui John Cowper Powys și Lucian Blaga

„Astăzi pare asigurată metoda de a pune orice literatură în legăturile ei cu toate celelalte. Bunurile de cultură nu s-au constituit niciodată într-o singură țară și prin geniul unui singur popor“ (Tudor Vianu, *Metoda de cercetare în istoria literară*, Ed. Academiei, Buc. 1962)

Ideea existenței unor legături subiacente între diferite culturi, chiar îndepărtate între ele, devine mai consistentă pe măsura acumulării dovezilor în acest sens. Nu numai Tudor Vianu, dar și alți critici de seamă ca Erich Auerbach, Leo Spitzer, Stephen Ullmann, René Wellek și Austin Warren au îmbrățișat acest punct de vedere. Marele poet și critic englez T. S. Eliot scria: „Mă gândeam la literatură atunci, ca și acum, la literatura universală, la literatura Europei, la literatura unei singure țări, nu ca la o culegere de scrieri individuale, dar ca la ansambluri organice, ca la niște sisteme în legătură cu care, și numai în legătură cu care, operele individuale de artă și opera individuală a artiștilor dobândesc o semnificație. Există, deci, ceva în afara artistului, față de care el are o îndatorire, o credință, căreia el trebuie să se plece și să se sacrifice pentru a câștiga și a obține această poziție unică. O moștenire comună și o cauză comună unesc pe creatorii de artă în mod conștient; trebuie să admitem că unirea este, în cea mai mare parte, inconștientă. Intre adevărații creatori de artă din orice epocă, cred că există o comunitate inconștientă”¹.

Studiul comparativ al operelor literare a adus contribuțiuni importante.

Pe această linie, studiul operei lui John Cowper Powys (1873—1963) romancier englez modern, dar totodată poet, eseist și gânditor, ne-a condus să găsim analogii de concepție și procedee stilistice cu ale poetului Lucian Blaga, (1895—1961).

J. C. Powys este autorul unei opere vaste, cu calități artistice deosebite, care îl situează printre marii creatori ai literaturii engleze. Romanele lui J. C. Powys sînt forma pe care scriitorul a adoptat-o pentru a exprima ideea, deoarece întreaga operă powysiană este, de fapt, „o psihologie” și „o filozofie” în care tradiția spiritualității celtice este puternic reflectată. Opera lui J. C. Powys se situează în cadrul romanului contemporan englez atât prin accentul pus pe analiza psihologică, cu sondarea subconștientului personajelor, cât și prin folosirea procedeeilor stilistice comune marilor romancieri ai secolului al XX-lea în Anglia, dar se deosebește prin puternica reflectare a spiritualității și tradiției celtice a Țării Galilor și a Wessex-ului, fapt care ne-a impus extinderea studiului nostru la cercetarea literaturii orale a ținuturilor celtice și, paralel cu aceasta, o examinare a istoriei Europei sub popoarele celtice. Am încercat să analizăm temele care reflectă concepția despre natură

și abilitatea semă în fața morții, cum și folosirea culorii și metaforei în opera romancierului englez și a poetului român, ca având rădăcini adânci în tradiția strămoșească a fărui lor și să le explicăm printr-un fond de cultură comun cu substrat celtic.

Înainte de cucerirea romană, a existat în Europa Occidentală și Centrală o unitate culturală, oricât ar fi fost de precară, asigurată de popoarele celtice. Acestea par să fi fost mai puțin popoare de rasă și origine comună, cât mai de grabă popoare care au avut aceeași civilizație și același tip de limbă, și care au dominat mai întâi Europa Centrală, apoi Europa Occidentală². „Inițiatori și totodată receptori, celtii sînt factori de unificare umană și progres” constată Henri Hubert³, în ciuda răspîndirii lor pe o arie atît de întinsă, constituind „o civilizație relativ omogenă și originală, orientată spre cultul naturii prin riturile lor agrare, dar mai ales spre om, prin preocuparea morală, avînd un ideal înalt de viață: dispreț față de moarte și o aspirație la nemurirea sufletului”. Rolul celtilor ca deschizători de drumuri pentru pregătirea introducerii civilizației romane în Dacia a fost susținut la noi de istoricul Vasile Pîrvan, în importanta sa lucrare *Getica*.

Prezenți și deplasindu-se fie pasnic, fie ca cuceritori, pe o arie foarte întinsă, din Irlanda pînă la Dunărea de Jos și pătrunzînd pînă în Asia Mică, iar în sudul Europei pînă în Italia și colțul cel mai vestic al Spaniei, celtii au impresionat popoarele mediteraneene prin vitejia lor, iar pe scriitorii antichității prin spiritualitatea lor, mai ales prin credința într-o altă viață în continuarea celei terestre, neîntre-rupută prin moarte.

Nevoia să cedeze în fața forței superioare armate, populațiile locale celtice au conservat în mare parte nu numai limba, dar și spiritualitatea lor. Amprentele civilizației celtice evoluată se găsesc în cultura „Welsh”-ă (a Țării Galilor), în cea irlandeză și în nordul muntos al Scoției; în Bretania, în Franța, mai puțin în Galicia spaniolă, deoarece dialectul local a dispărut încă de acum 200 de ani.

Apollonios din Rodos în „Argonautica” sa îi situează pe celtii încă din secolul al V-lea î.e.n. pe cursul superior al Rinului și Dunării, de unde, în timpul perioadei La Tène ei radiază pe o arie întinsă, lăsînd dovezi precise că posedau o tehnică avansată a fierului între secolele V—III î.e.n. În cursul înaintării lor spre răsăritul Europei, celtii ajung pînă în Dacia, pătrund spre sud în peninsula balcanică și trec chiar în Asia Mică. Cetățile lor („dunuri”), dovada înaintării lor de la Apus la Răsărit, Singidunum (Belgrad), Bononia (Udin), Durostorum (Siliștra), Novidunum (Isăcea), avînd o mare valoare strategică, au fost preluate de romani⁴. Triburile celtice erau atît de numeroase, încît Callimachos le compară cu fulgii de zăpadă, iar Diodor⁵ și Pausanias⁶ le apreciază la 170.000 în momentul cînd, conduși de Brennos atacă Grecia. Înaintarea celtilor spre sudul peninsulei balcanice este însă stăvilită prin înfrîngerea de la Delfi, în anul 279, menționată de Pausanias și Titus Liviu⁷, astfel că, spre sfîrșitul anului 278, Macedonia și Grecia erau definitiv salvate de invazia lor.

Deși din informațiile lui Memnon, Iustin și Strabo, rezultă că o parte din celtii s-au întors în Galia, în regiunea Tolosei, ei au continuat să fiină sub control Dacia, inclusiv regiunea Propondidei. Aceste informații sînt deosebit de prețioase în stabilirea legăturilor și influențelor culturale ce au existat încă de atunci între anumite regiuni îndepărtate ale Europei. „Ținînd seama de informațiile lui Strabo și Iustin, conchide A. Piatkowski⁸, tectosagii, neam numeros, s-au destrămat în triburi, din care unele s-au întors în Galia, altele au rămas în peninsula balcanică, iar altele au însoțit pe trocmi și tolăstobogi”.

Dar celtii nu au fost numai niște cuceritori, ci au pregătît o civilizație. Ei au avut pentru prima dată în istoria Europei Centrale și de nord o societate specializată, în cadrul schimburilor comerciale apar mijlocitori, iar așezările lor, oppida, vor polariza viața regiunilor ocupate de ei. Prin aceasta civilizația celtică va ușura expansiunea romană ulterioară.

Influența celtică asupra geților din Dacia a putut fi resimțită încă de pe la mijlocul secolului al IV-lea î.e.n., prezența lor fiind istoric dovedită în 335 î.e.n., anul când Alexandru cel Mare trecuse Dunărea la geții din câmpia munteană. De fapt, celtii se găseau însă aici încă din secolul al V-lea î.e.n. Cultura celtică este mai activă din La Tène II, adică de pe la anul 300, odată cu așezarea în masă a celtilor în vecinătatea și pe văile riurilor principale: a Mureșului, a Tîrnavelor, a Someșului, Bereteului și a Crișurilor.

„Odată însă bine închis cercul celtic împrejurul Daciei, penetrația celtică e fundamentală. Întreg aspectul culturii din Carpați și de la Dunăre la Tisa manifestată prin cele două mari industrii etnografice hotărîtoare, metalurgia și ceramica, devine celtic. Un observator superficial al lucrurilor ar fi înclinat să creadă că este vorba de o completă celtizare etnografică a Daciei”⁹⁾.

Raporturile dintre celti și populația geto-dacică au variat de la neînțelegeri, la prietenie și chiar la alianță, dar s-au încheiat cu o dușmănie, care a dus la desființarea formațiilor statelor celtice și la masacrarea populației celtice¹⁰⁾. Demn de semnalat este că „atunci cînd Dacia era în cultura ei mai profund celtică decît oricînd”¹¹⁾ puterea politică a celtilor fusesse desființată, îndeosebi prin acțiunile militare ale lui Burebista, „ucigătorul de celti”. Ca urmare, ramura celtilor boieni a emigrat în Galia¹²⁾, fapt relatat și de Cezar în „De bello Gallico”.

Dezvoltarea civilizației romane în Dacia după cucerirea lui Traian, persistența ei, după deplasarea administrației romane de către Aurelian în sudul Dunării, s-ar putea explica și prin rolul celtilor de a fi difuzat în Dacia o cultură superioară. „Începută în secolul IV î.e.n., prin celti, intensificată din secolul al II-lea î.e.n., chiar de către romani, occidentalizarea geților din Carpați nu putea duce decît la un singur rezultat: în momentul cînd romanii luau definitiv la Dunăre rolul civilizator al celtilor, supunându-i și pe aceștia din Galia și pînă la gurile Dunării, formelor de

viață romană, Dacia era perfect pregătită să devină și ea romană”¹³⁾.

Pe baza descoperirilor arheologice mai recente a fost emisă și ipoteza, după care schimbările culturale nu ar fi fost unidirecționale, deoarece însuși celtii ar fi împrumutat o serie de practici de la traci¹⁴⁾.

Prezența celtilor pe pămîntul Daciei, tratată cu deosebit interes de Vasile Pârvan, pe baza dovezilor arheologice pe care le posedă acum 40—50 de ani, este confirmată din ce în ce mai mult prin descoperirile recente de pe teritoriul României, din care vom menționa pe cele mai importante: marelă șantier de arheologie de la Ciumești¹⁵⁾ (Satu Mare), tezaurul de la Șilindia (județul Arad), la Romula, cea mai mare așezare romană la sud de munții Carpați etc.

În ciuda faptului că popoarele celtice au fost dispersate pe o mare arie și că nu au constituit o unitate politică, toți celtizantii sînt de acord că ele aveau o spiritualitate și o civilizație relativ unitară, datorită în principal rolului important al păturii conducătoare a druzilor, principalul element de coeziune, cimentul societății celtice. Față de alte popoare învecinate sau conlocuitoare cu ei, gradul lor de dezvoltare era hotărît superior. Astfel se explică cum prin prezența lor în Dacia celtă, au deschis drumul pătrunderii mai ușoare civilizației romane, punct de vedere exprimat și de Werner Krämer¹⁶⁾.

N. Iorga susține că „influențele celtice de artă există și în Ardeal și în Ungaria și în Carniola”¹⁷⁾. Arta celtică atît de profund originală este „caracterizată prin idealizarea figurei umane, în care nu mai apare decît tensiunea interioară”, a cărei mărturie stau multe măști mortuare găsite în Champagne. Dar, în același timp, „o disociere a formei se leagă de un idealism elenistic: calul, cu cap de om, se dislocă, ochiul părăsește orbita și devine o roată, simbol al soarelui în mers”¹⁸⁾. Astfel arta celtică, departe de a fi primitivă, sau neîndemînatecă, pare prin „caracterul ei decorativ și prin simbolismul ei abstract, uneori suprarealistă, opusă clasicismului mediteranean”, iar creatorii ei sînt

artiști, maeștri stăpîni pe meșteșugul lor. Aceeași structură se manifestă și în miniaturile irlandeze ale epocii carolingiene, cînd, în minunate înfloriri, se amestecă omul, animalul și planta în decor.

Spiritualitatea și cultura celtă nu sînt pentru Europa occidentală numai obiecte de studii arheologice și istorice. Ca filoaane de substanță prețioasă străbat secolele și din ele artiștii de astăzi fac podoabe uimitoare, de aceea critici de seamă dau o atenție deosebită tuturor aparițiilor din fondul celtic.

Participarea lumii celtice la constituirea civilizației geto-dace în preajma cuceririi romane a lăsat desigur urme care se vor fi transmis pînă la noi. „Un capitol special din istoria veche a României îl ocupă problema celtică a raporturilor băștinașilor cu celții și cultura acestora, rolul lor și moștenirea lăsată de ei și felul cum a fost integrată o asemenea moștenire în structura ulterioară a culturii indigene”¹⁹. „Ei (Celții) formează un element esențial din marea și complicata sinteză pe care o urmărim pentru a găsi în ea elementele de bază ale poporului românesc”²⁰. „În afară de factorul elenic, cel mai vechi și cel mai important și în afară de factorul scitic, manifestat în Dacia destul de slab, în cursul epocii a doua a fierului în continuarea acțiunii sale anterioare, au intervenit pe rînd în acest proces factorul celtic și factorul roman. De fapt, acești ultimi factori nu au făcut decît să consolideze acțiunea celui dintîi, căci cultura Latèn-ului occidental, purtată în răsărit de celți, avea la temelii tot o puternică înrîurire grecească, iar întinderea dominației romane în Orient și în Balcani pînă la hotarele Daciei reprezintă o împrejurare prielnică pentru continuarea și sporirea legăturilor comerciale anterioare dintre geto-daci și țările elenistice devenite între timp provincii ale Romei”²¹.

Cercetările moștenirii transmise nouă de la vechile civilizații sînt încă la început, dar scot la iveală filonul celtic. Astfel, comunicarea²² prezentată la al treilea Congres de studii celtice de la Edinburg (28—30 iulie 1967) de către Corneliu Bărbulescu

stabilește relații între cultura română și cultura populară celtică. În Istoria literaturii române este semnalată o temă din basmele românești, care se regăsește în Mabinogion, culegerea de povestiri mitologice și legende a Țării Galilor, anume aceea a întoarcerii de pe celălalt tărîm a lui „Făt frumos cu merele de aur”. În sfîrșit, mai trebuie să amintim că în controversata problemă a denumirilor de Vlah²³, Valah și Walachia mulți istorici și filologi români și străini, au adus dovezi convingătoare asupra unei origini comune cu a denumirilor de Welsh și Wales. (Locuitor al Țării Galilor și Țara Galilor). În germana veche denumirea de Wabl care însemna roman, celt, străin, a fost dată celților romanizați din Țara Galilor de către invadatorii anglo-saxoni și apoi a fost extinsă tuturor populațiilor care vorbeau o limbă romanică. Numele ar fi derivat de la Volces Tectosages și Volces Arécomici, triburi celtice, menționate de Cezar în De bello Gallico.

În mod similar numele de Vlah (vechea slavă), Vloska (în sîrbă), Wloch (în poloneză), Vlach (în cehă), Vlah, Vlahinsky, Vlahinska, Vlasce (în bulgară), Voloch (în rusă) au fost date populațiilor romanizate din Dacia și din peninsula balcanică. Între Țara Galilor și România ar exista deci un fond comun.



John Cowper Powys și Lucian Blaga au avut o origine și o formație asemănătoare: s-au născut și au trăit mult timp la țară, departe de marile orașe; cu toate că au călătorit mult, au rămas foarte legați de tradițiile transmise lor din trecut; ambii au desfășurat o activitate culturală multilaterală, în care pivotul central îl constituie preocupările filozofice. Dar mai presus de toate, ambii sînt niște „telurici” în comuniune permanentă cu pămîntul, cu plantele, viețuitoarele, cu toate elementele firii. Amîndoi ar putea fi prezentați prin portretul cu care s-a caracterizat Blaga: „Eu nu strivesc coroala de minuni a lumii /

și nu ucid / cu mintea tainele ce
le-nfîlțesc / în calea mea" / ... „Căci
eu iubesc / și flori, și ochi, și buze,
și morminte.“

Indiferent de forma pe care o îmbracă, creația lui Lucian Blaga izvorăște dintr-un fond, rezultat al unei amalgamări a dragostei de natură, a puternicelor tradiții ancestrale și a aspirațiilor spre o cunoaștere atotcuprinzătoare a lumii. Ca și J. C. Powys, Lucian Blaga nu contestă puterea științei sau a tehnicii moderne, dar crede că o cultură bazată numai pe știință și pe metoda de tip pozitivist pragmatic nu este satisfăcătoare, fiindcă nu ar duce la o cunoaștere totală. Primii ani ai vieții au greșat copilăria sa cu tradițiile satului românesc, ce s-au transmis oral de zeci de generații. Mai târziu, a început să se preocupe de istorie, de „lucruri populare care l-au izbit“, și abia atunci își formulează concepția sa despre „spațiul mioritic“ pe care-l purtăm în sine. Pentru Lucian Blaga satul a fost centrul lumii și nu este de mirare când, în discursul de recepție la Academie îi aduce elogiul. Din contactul cu natura poetul a sesizat valoarea miturilor și a aspirat spre contopirea cu elementele firii, spre un panteism „specific românesc“. Astfel Lucian Blaga și-a construit o concepție despre lume mai apropiată de vechile credințe ancestrale românești.

În opera lui Lucian Blaga întâlnim o atitudine față de natură similară cu aceea a romancierului englez. Amândoi scriitorii nu se înstrăinează niciodată și nu o privesc cu ochii unui trecător, sau spectator care contemplă un peisaj pitoresc „din afară“.

De la primele poezii dragostea pentru natură izbucnește cu pasiune. Volumul „Pașii Profetului“ este consacrat intimității cu natura, pe care poetul o gustă cu un „senzorialism rafinat“ (v. Dumitru Măcu, *Lirica lui Blaga*, E.P.L., Buc., 1967, p. 21). Poeziile din epoca de maturitate a poetului continuă să exprime beția simțurilor în fața spectacolului din natură și sînt astfel indirect, înmuri ridicate materiei, indiferent dacă aceasta este plantă, animal sau stîncă. „Materia ce sfîntă e / dar numai sunet în ureche“.

Identitatea om-natură este tema asupra căreia Blaga revine des: „Pe nicovăla pitpalacul / Își bate cîntecul fierbinte / Sub straiuri moi, sub verde lînte / zămislite viața lacul“.

Sentimentul naturii, centrat la Blaga ca și la J. C. Powys, pe concepția de panorganicitate, este exprimat în metafore cosmologice care redau viața pulsînd în ființe și neființe. „În vițe roșii strugurii par sîinii goi / ai toamnei care se dezbracă rînd pe rînd / de foi. / Smulge-i tu din trunchiul lor robust și soance-i bulgărelor de pămînt / în gură“

Vechi legende, în care plantele participă la viața omului își găsesc ecoul în opera lui L. Blaga, ca și în a lui J. C. Powys. „În fabula verde și caldă a naturii / Tu crengi ai iubit-o, sau brațe / și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi / Descinzi dintr-un basm vegetal al răsurii?“ *Legenda „Fetei din Dafin“* sau a „Fetei în chip de floare“ care circulă în literatura populară română ne trimite la frumoasa *Blodeuedd* din miturile și legendele celtice ale Țării Galilor, despre care J. C. Powys amintește adesea în romanele sale. Prin interpretarea mitului celtic al fetei creată de zeul Math din florile stejărilor s-ar putea ajunge la arhetip, la forna fundamentală, la concepția religiei „naturiste“ a popoarelor care au avut cultul respectiv.

Cu toate că s-a susținut originea mediteraneană a acestor legende și basme românești, credem că am putea invoca mai degrabă ipoteza unui fond de cultură cu substrat celtic, deoarece celții au ocupat o arie mult mai întinsă în Dacia decât cetățile grecești de pe malul Pontului Euxin. După părerea prof. C. Daicoviciu, influența grecească ar fi fost mai mare la sud de Carpați, în timp ce influența celtică ar fi vădit mai pronunțată în Transilvania.

Bogat în semnificații este și ceremonialul bradului, practicat încă la sate, în legătură cu trei evenimente: naștere, căsătorie, moarte. Bradul este astfel un simbol al destinului omului, al vieții, dar și un obiect care însoțește trecerea sufletelor spre lumea de dincolo. În concepția aceasta, între viața omului și a arborelui există o

legătură strinsă, deoarece ambii au o existență comună. Bradul, cu semnificația de „pom al vieții sau al destinului” este un motiv frecvent în plastica românească și, istoricește, precedă apariția motivelor elenistice și iraniene, fiind „un element traco-dacic”.²⁵⁾

Pe când J. C. Powys a ajuns la concepția de panorganicitate printr-un act conștient, însușindu-și spiritualitatea celtică, după ce a cunoscut și stăbinit, la o vîrstă matură, cultura Țării Galilor, Lucian Blaga poartă, sădită din copilărie, credința legăturii întîine între om și natură.

Ideea de panorganicitate a lumii duce la ambii scriitorii la convingerea perpetuării existenței într-un anume fel, compatibil cu permanența firii, iar drept consecință pentru comportamentul în existența actuală, la seninătate în fața perspectivei morții.

Prin cultul organicului poetul nu se simte străin niciodată de strămoși, căci acesta îi dă legătura vie cu generațiile trecute, cu sentimentele și pasiunile lor, cu acea încărcare psihică emoțională identică cu concepția romancierului englez.

Legătura cu strămoșii este o concepție veche în tradiția românească transpusă nu numai în literatură, dar și în artele plastice. În concepția omului de la sat, a plugarului sau a păstorului român, sufletele celor morți nu intră nici în rai, nici în iad, cum ne arată picturile bisericilor din toată țara, ci rămân alături de ale celor vii și duc o existență comună.²⁶⁾ Ideea creștină coexistă alături de o concepție mult mai veche transmisă și menținută și astăzi în folclor, în literatura orală, cum și la unii scriitori sau artiști contemporani ca poetul și gânditorul Lucian Blaga. În balada Miorița, păstorul înștiințat de soarta care i-o pregătesc tovarășii lui, vorbește despre moarte numind-o „a lumii crăiasă”, de cununia cu ea, de înmormîntarea la care vor lua parte, ca la o grandioasă sărbătoare, brazii, florile, aștrii, tot cosmosul. Viața de dincolo este asemănătoare cu cea de pe pămînt, numai că timpul fiind imobil acolo, omul rămîne veșnic tînăr.

Chiar la artiști care folosesc mijloacele de exprimare cele mai noi, se întîl-

nește străvechea concepție a vieții de apoi. La pictorul Țuculescu, motivul repetat pînă la obsesie al ochilor care te privesc exprimă legătura permanentă a celor ce sînt, și a celor ce au fost. Ochiul care te privește din cer, dintre cîmpurile de floarea soarelui sau din pămîntul negru și roditor, este simbolizarea și concretizarea credinței vechi din Oltenia: a prezenței strămoșilor și a existenței unei alte vieți.

Problemele vieții și morții îl preocupă pe J. C. Powys tot atît de mult ca și pe Lucian Blaga. „Fiecare zi a noastră se împlinește în somn, iar moartea este numai o prelungire a acestuia. A dormi șapte ceasuri, sau a dormi șapte milioane de ani, înseamnă același lucru în clipa deșteptării”²⁷⁾, scrie romancierul englez, pentru care moartea nu este înspăimîntătoare. Ca și pentru eroii legendelor celtice din Irlanda și Țara Galilor, moartea este un drum, o călătorie printr-un sat necunoscut și pitoresc, sau spre o insulă, către o lume asemănătoare cu a noastră, ce se deosebește numai prin strălucirea aurului, a argintului și a pietrelor prețioase de toate culorile.

Pentru L. Blaga moartea este o aventură, niciodată un final. Ea aduce pace, iar somnul este o prefigurare a morții. „Somnul e umbra pe care / viitorul nostru mormînt / pentru noi o aruncă, în spațiul mur. / Plăcut e somnul, plăcut”. Moartea deci nu este spaimă pentru poet, pentru că în lumea cealaltă sufletul său se va uni cu al strămoșilor, care trăiesc alături de noi undeva în munte, într-o lume asemănătoare cu a noastră. „Subt pasul tău, / pe unde treci, sau stai, pămîntul înc-odată, pent-ro clipă / cu morții săi zîmbind, se face străveziu. / Ca-m ape face prunduri, fabuloase, reci, / arzînd se vād lumini prin lutul purpuriu”.

Poetul revine asupra aceleiași idei în mai multe poezii: „Închis în cercul aceleiași vetre / fac schimb de taină cu strămoșii, / norodul spălat de ape subt pietre”.

Convingerile poetului român despre existența sufletului după moarte sînt însă departe de a fi creștine. Credem

că am putea atribui această concepție unei persistențe a culturii celtice, deoarece datele arheologice și istorice nu menționează în trecutul îndepărtat al țării noastre alte popoare cu o credință similară. Celții vor fi transmis această concepție specifică credinței lor geto-dacilor, ale căror căpetenii au știut să moară în fața romanilor de bună voie, mai degrabă decât să cadă sclavii lor, deoarece îi aștepta o nouă viață la Zamolxe.

Analogii între opera lui L. Blaga și a lui J. C. Powys se pot găsi nu numai în ceea ce privește concepția asupra lumii, dar și în unele procedee artistice, ca folosirea culoarei și metaforei. Intervenția cromaticului face parte din viziunea poetului asupra lumii, și nu este simplă geometrie. J. C. Powys folosește un stil metaforic nuanțat în care tonalitățile de roșu și galben domină. Metaforele cosmologice, personificatoare, cum și comparațiile duc la concepția sa despre lume.

Lucian Blaga manifestă aceeași preferință pentru tonalitățile de roșu, și galben care se repetă ca un leit-motiv în figurile sale de stil, creînd fie o impresie de cald, de semin, fie sentimentul dragostei puternice. Uraja culorii îl împinge pe poet la viziuni fantastice, care amintesc de basmele și legendele pline de strălucire ale Irlandei și Țării Galilor. „E ceasul când tinerii șerpi / cămașa și-o desbracă-n spini. / Comori la rădăcini s-aprind, se spală-n filăcări de rugiri. / Privind la hora flăcării / în-timpinăm solstițiul cald, / ce se revarsă peste noi de pe tărîmul celălalt“.

Metaforele sînt numeroase și sugesive atît în opera romancierului englez, cît și în opera poetului român, dar niciodată ca simplu ornament stilistic, deoarece sînt „revelatoare“.

Din filozofia poporului, Lucian Blaga a împrumutat și apoi a redat transparent în opera sa: acceptarea condiției umane ca un datum, seninătatea în fața manifestărilor destinului, care nu pot fi stăpînite de om, și, în final, acceptarea ideii despărțirii fără a fi stăpînit de angoasă, dar totodată fără a ne lăsa cuprinși de nepăsare și

inacțiune. O asemenea spiritualitate profund înrădăcinată nu poate fi decît multiseculară și dintr-o epocă anterioară creștinismului, pe care acesta nu a putut-o înlătura.

Spre deosebire de sentimentul de admirație în fața naturii al literaturii romantice franceze, în care natura este privită din afară, cu rafinamentul orășanului, poezii și prozatorii români trăiesc efectiv o întimitate și o înfrățire cu natura umanizată, fără să o interpreteze literar sau estetic. „Sentimentul de împrietenire cu natura, primordial și adînc, este ridicat la o mare valoare poetică datorită frumuseții cuvintelor cu care este exprimat, nu datorită frumuseții naturii“²⁸⁾.

Nu numai Lucian Blaga, dar și U. Alecsandri, M. Eminescu, M. Sadoveanu și scriitorii moderni, ca Demostene Botez, de pildă, trăiesc într-o „înfrățire“ cu natura, care alină suferința și dă seninătate, cea mai înaltă taină spre care țintea și romancierul englez.

Mă-ntorc acasă încărcat / Ca o albină, / De soare mult ce-am adunat / Pe dealuri de lumină. / În ochi port pullbere de soare, / Și-n gene / am strîns polen mărunt de zare / Ca-n lungi antene. / Și ca un zbor privirea mea / Plutii pe zare; / Gîndirea nu-mi mai pare grea / Nu mă mai doare“²⁹⁾.

Wolf Solent³⁰⁾, ca și alți eroi ai romanelor lui J. C. Powys, se străduiește să „se identifice cu peisajul“, ... „să îmbrățișeze pămîntul-mamă“, să audă „ecoul sentimentelor lor dat de frunzele copacilor frați“, să audă sururul neîntrerupt al sevei ce urcă în plante“, își adresează „rugăciunile sale pomilor, stîncilor, aștrilor“.

Intocmai ca scriitorul englez, un alt poet român contemporan se îndreaptă spre natură pentru a redobîndi liniștea și seninătatea: „Și am cerut naturii ajutor; / M-am închinat la fiecare trunchi, / Din flori sălbatică-am făcut mănunchi / Si-am încercat să sorb otrava lor. / În iarbă-am împlîntat a mele mâini / Și am atîns încet pămîntul ud. / Urechea mi-am plecat-o ca s-aud / Cum urcă seva teilor bătrîni“³¹⁾.

Incercând să explice sentimentul acesta față de natură, specific scriitorilor români, Al. Philipide³²⁾ găsește că una din cauze ar fi faptul că orașele noastre medievale nu au fost închise printr-un zid ca cele din apus, dar recunoaște că trebuie să mai existe „o cauză mai adâncă și fundamentală”. O explicație mai potrivită ni se pare cea dată chiar de Lucian Blaga când constata diferența izbitoare între „viziunea spațială” a poporului saxon, adusă de acesta de pe malurile Elbei și care „întrupa mistica libertății de nimic îngrădită și duhul dărz, îngineresc, al unei gigantice lupte cu natura” și viziunea popoarelor celtice, în care „omul se înfrățește mereu cu planta”.³³⁾

★

După ce am găsit filiațiunea spirituală a lui J. C. Powys în fondul celtic, am încercat să ne explicăm comunitatea de gândire și simțire pe teme fundamentale între romancierul englez și poetul român, atribuindu-i acestuia aceleași rădăcini în același fond ancestral de cultură, care, după părerea noastră, sprijinită de argumentele de mai sus, ar avea un substrat celtic. La aceasta ne-au îndemnat poate mai mult decât dovezile, limitate în mod firesc, ideea că omenirea are o uriașă inerție de a conserva intactă, cu toate vicisitudinile timpului, energia dobândită prin experiența în comun, multi-laterală și profundă. Aceasta ar da poate o unitate în aparenta și tulburătoare diversitate pe care o sesizăm.

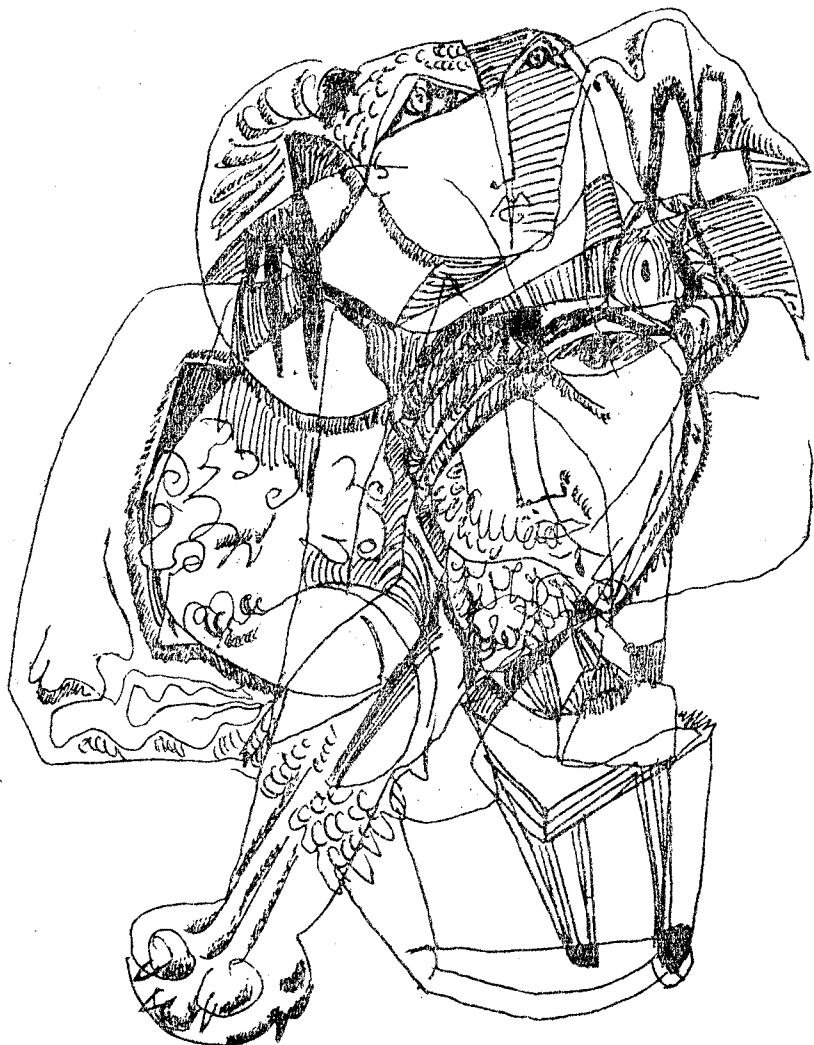
J. C. Powys și Lucian Blaga, doi creatori de artă, trăind în condiții geo-sociale aparent diferite, la mare distanță unul de altul, fără a se fi cunoscut, fac parte totuși din aceeași familie spirituală. Am explicat această apartenență comună, admitând că forțele subiacente ale tradițiilor ar putea să apropie culturile popoarelor, fără să le contoșească, într-un complementarism care ar duce la o structură ideală a viitorului.

BIBLIOGRAFIE

1. T. S. Eliot, *The Function of Criticism*, from „Selected Essays”, Faber et Faber Ltd., 1958, p. 24.

2. Jh. Chadronnet, Din scrisoarea adresată la 10 dec. 1968 autoarei acestei lucrări.
3. Henri Hubert, *Les Celtes*, Paris, 1950, p. VIII.
4. Popa Lisseanu, *Izvoarele Istoriei Românilor*, Buc. 1936.
5. Diodor, XXII, 4.
6. Pausanias, X, 19, 5, 6, 7.
7. Titus Liviu, XXXVIII, 16.
8. A. Platkowski, *Considerații asupra invaziei celtice în Balcani*, Studii clasice, Buc. 1960, II, p. 195.
9. Vasile Pârvan, *Getica*, Cultura națională, București, 1926, p. 695.
10. V. Pârvan, *Getica*, op. cit. p. 696.
11. Ibid., p. 696.
12. M. Macrea, *Burebista și celții*, SCIV, VII, 1-2/1956, p. 119-136.
13. V. Pârvan, *Getica*, op. cit. p. 724.
14. Berciu Dumitru, *Zoriile istoriei în Carpați și la Dunăre*. Editura Științifică, 1967.
15. Vlad Zărza, *Un cimitir celtic în nord-vestul României*, Baia Mare, 1968.
16. Werner Krämer, Directorul Comisiei româno-germanice a Inst. de Arheologie din Frankfurt pe Main, cu ocazia Colocvtului Internațional de Arheologie de la Mamaia, 1-8 sept. 1968.
17. N. Iorga, *Istoria Românilor*, Buc. 1936, p. 238.
18. Grand Larousse Encyclopédique, op. cit. p. 742 și următoarele.
19. V. Pârvan, *Getica*, p. 459 și urm. cap. VI Laten-ul Buc. 1958, p. 91 Cap IV, Carpatodanubiens și celții.
20. N. Iorga, *Istoria Românilor*, vol. I București 1936, p. 243.
21. *Istoria Românilor*, Ed. Academiei, vol. I, 1960, p. 218.
22. C. Bărbulescu, *Motifs concordants dans les narrations populaires celtiques et romaines*.
23. *Istoria Literaturii Române*, Ed. Academiei, 1964, pp 90-91.
24. W. Tomaschek, *Zur Kunde der Hems Halbinsel*, Wien, 1882, p. 46.
— Traugott Tamm, *Über den Ursprung der Rumänen, ein Beitrag zur Ethnographie des Süd-Ost Europas*, Bonn, 1891, p. 4.
— Aron Densușianu, *Originea cuvintului vlah*, Revista critică și literară Iași, 1894, pp 1-4.
— N. Iorga, *Istoria Românilor din Peninsula balcanică*, p. 16.
— I. Gherghel, *Citeva contribuții la cuprinsul noțiunii cuvintului Vlah*, Buc. 1920, pp 14-15.
— Popa Lisseanu, *Românii în izvoarele istorice medievale*, Buc. 1939, p. 35.
— A. Decei, *Românii din veacul IX-XIII*, Buc., 1939, p. 101.
— G. Brătianu, *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*, Buc., 1945, p. 56.
— Dimitrie Onciul, *Tradiția istorică în chestiunea originii române*, Opere complete, I, Originile Principatelor Române, Buc., 1946, p. 326.
— N. Popescu, *Ioan Preotul, episcopul Aromânilor, cel mai bătrîn preot ro-*

- mân pe la anul 1050, în „Biserica ortodoxă” 52 (1954), pp. 457—460.
- Eugen Stănescu, *Les Mixo-Barbares du Bas-Danube dans les textes byzantins du XI-e siècle*, dans *Nouvelles études d'histoire*, III, Bucarest, 1965, p. 49.
- Wilhelm Schmidt, *Deutsche Sprachkunde*, Berlin, 1967, p. 119.
- Eugen Stănescu, *Byzantinovlachica*, *Revue des études sud-est européennes*, Tome VI, 1968, nr. 3.
- Ionescu Varo, *Vlah = roman*, *Magazin Istoric*, dec. 1968.
25. Paul Petrescu, *Pomul vieții în arta populară din România*, în *Studiu și Cercetări de Istoria Artelor*, 1, 1961, pp. 41—82.
26. *Istoria Literaturii Române*, vol. I, Ed. Academiei, 1964.
27. J. C. Powys, *In Defence of Sensuality*, London, 1930, p. 100.
28. Al. Philippide, *Despre un sentiment românesc al naturii*, *România Literară* nr. 4/1958, p. 12.
29. Demostene Botez (Intoarcere) din vol. „*In fața timpului*”, Ed. pt. Lit., București, 1967, p. 48.
30. J. C. Powys, *Wolf Solent*, London, 1929.
31. Demostene Botez (In pădure), op. cit. p. 50.
32. Al. Philippide, *Scritorul și arta lui*, Ed. pt. Lit., Buc., 1968.
33. L. Blaga, *Orizont și Stil*, Buc., 1936, p. 75.



trăsături stilistice în baletul românesc contemporan

Împlinindu-se curînd douăzeci de ani de la înființarea celor două școli de coregrafie, din București și Cluj, am ajuns cred la clipa examenului de conștiință, cînd se pun întrebările și se așteaptă răspunsuri. Moment de reculegere cu atît mai necesar dacă ținem seama că nu puțini sînt aceia care, de la o vreme, se întreb  dacă există un stil al baletului românesc, al lucrărilor ieșite de sub pana compozitorilor, libretiștilor și maeștrilor de balet români, sau numai al compozițiilor coregrafice originale, pe muzică străină. Și, nu fără temei, fiindcă o serioasă imputare ce se poate aduce unui ansamblu de balet — si cel de la opera din Viena a suportat-o recent — este tocmai lipsa unui stil determinat.

Dacă parcurgem ceea ce s-a scris numai în ultimii doi ani în presa cotidiană despre această artă și, în deosebi, dacă avem în vedere recenta fază din anul trecut denumită de autorii ei „experimentală”, c nd, ca un preludiv la spectacolul de balet „Studio '68”, s-a vorbit de lipsa unei tradiții la noi (care abia acum ar începe să fie realizată) și de încetarea erei împrumuturilor, s-ar părea că răspunsul nu poate fi decît negativ. Declarațiile făcute în acest sens sînt prea clare și apăsate ca să mai îngăduie vreun dubiu.

Neașteptată și tulburătoare concluzie! Adică să fi bătut vîntul pustiei peste munca a două generații de compozitori, maeștri de balet și dansatori români? Să fi trudit ca niște Sisifi at ti artiști de valoare care și-au consacrat talentul, timpul și un neasemuit entuziasm pe scena noastră de balet?

Nu putem crede și nici nu este de crezut. Să analizăm cîteva balet-e numai din epoca cuprinsă între anii 1945—1968 și, în primul r nd dintre acele care au intrat în repertoriul permanent al Operei române, spre a încerca, p trunz nd în profunzimea structurală a acestei arte complexe, să deducem o concluzie mai potrivită cu realitatea faptei.

Unul dintre balet-ele reprezentative care ne sollicit  liniar atenția este *La piață* (text și muzică de Mihail Jora). Compus în anul 1928 într-un act, dar revizuit după 1944, se aseamănă formal cu cele realizate de maestrul de balet Mihail Fokin, urmat ulterior de Igor Stravinsky cu lucrările scrise pentru ansamblul „Balet-ele ruse”, condus de Serghei Diaghilev, la Paris.

Precum se știe, Fokin părăsise în anul 1905 forma mare, de trei până la cinci acte, gen Ceaikovski — Petipa (obișnuită p n  la începutul secolului al XX-lea) și crease baletul scurt, asemănător cu piesa într-un act. Jora, prel nd această formă și accept nd concepția că baletul are nevoie de o acțiune care să trezească și să capteze interesul spectatorului, nu numai să creeze o plăcere vizuală, reluă tradiția vodevilurilor scurte ale lui Alecsandri și a farselor lui Caragiale. Chiar lumina pe care o reprezintă prin subiectul ales face parte din societatea ale cărei tipuri trecuseră și pe sub vîrfurile peniței marilor săi predecesori. Jora n-a ieșit și nici n-a încercat să iasă din tradiția creată de ei, dar a privit atent, satiric, fără răutate, la oamenii din jurul său. A creionat profilul subofiterului mărginit, imoral și îng mfat, cu pretenții de curtezan irezistibil, tintă a mai tuturor umoriștilor noștri, de la Tony Bacalbașa p n  la Gheorghe Brăescu; a trasat în cărbune portretul țigăncii, prezentă cotidian ca florăreasă în viața de zi și de noapte a

oraşului și nelipsită din expozițiile unor pictori ca Verona, Bulgăraș, Mănculescu, în cadrele cărora apărea adesea chipul oacheșei femei cu floare în păr și carnație ispititoare. Dansul voluptuos al acesteia, cârciuma cu grătar, cheflii cu lăutari la mese și forfota mulțimii în piață alcătuiesc evocarea unei lumi în care mai stăruia coloritul oriental și pulsa cu energie senzualitatea vieții. Sentimentele ei sînt de suprafață, căci oamenii care o alcătuiesc trăiesc într-un păienjenis de dorinți și de senzații superficiale, mincați de gelozie diluată și invidie copilărească. Razele culturii nu i-au ajuns și marile probleme care tulbură omenirea nu i-au atins. Între personajele din „La piață” și acele din „D-ale Carnavalului”, nici o deosebire notabilă de caractere. Firul tradiției este neîntrerupt.

Pentru fauna aceasta de ființe elementare, Mihail Jora, inspirîndu-se din stilul tarafurilor de lăutari obișnuite prin cânciumile de mahala, a scris o muzică integrată într-o strictă conexiune cu libretul și, uneori cu un caracter portretistic realist. Ceea ce fantezia poetică a configurat în schiță caricaturală exprimă și subliniază muzica într-un ritm, o melodică și o armonie perfect adecvate scopului propus.

Din aceeași sursă stilistică a extras și maestra de balet și regizoare *Tilde Urseanu* pașii, figurile și mișcările unele de pură pantomimă, ca să interpreteze coregrafic această colorată țesătură de umor și vioioșie, depășind semnificația unui divertisment pur vizual. De aci rezultă unitatea de stil a baletului „La piață”, impresia de autentic, de viață care pulsează și ne atrage s-o privim cu un ochi critic, dar amuzat, s-o acceptăm ca pe o porțiune veridică de umanitate.

Din solul patriei noastre își trage seva și un balet, care, după titlu, ar părea destinat copiilor. *Priculiciul*, al cărui subiect a fost luat de compozitorul *Zeno Uancea* din bogatul filon folcloristic bănățean, ne introduce în lumea mitică a metamorfozelor malefice și se înscrie numai ca sursă de inspirație în seria numeroaselor balete romantice compuse pe tema superstițiilor

populare. Însă libretul, refăcut în anul 1959 de *Gelu Matei* și *Oleg Danovski* este golit de poezia misterului implicată în asemenea lucrări; mitul *priculiciului*, al omului preschimbă în animal răufăcător și-a pierdut în noua versiune semnificația magică și cu ea fiorul emoțional, devenind, prin tratarea și scopul ce i s-a atribuit, o imagine realistă a unui episod din viața satului în epoca burgheză. Investind cu ridicol pe un cârciumar bătrîn și îndrăgostit, care crede că poate fi transformat în *priculici*, prezentînd un ursar însoțit nu de un urs real, ci de un om îmbrăcat în pielea unui animal ucis, autorii libretului cer spectatorilor să accepte ca posibilă prostia păcălîtului și naivitatea țărănilor. Acțiunea a devenit mai dinamică în urma acestei modificări, dar a luat și un caracter de farsă în genul lui Anton Pann din „Nastratin Hogea” și „O șezătoare la țară”. Prin tematică literară și dezvoltare, „*Priculiciul*” continuă un alt fir al artei autohtone, care contribuie să alcătuiescă originalitatea tradiției românești.

Compozitorul, ca să transpună în ritmuri bogate și melodii expresive sentimentele și gândurile acestui mic univers uman al „*Priculiciului*” nu s-a adresat folklorului, ci a urmat tradiția enesciană a muzicii scrise în stil popular, a folosirii intonației folklorice, nu a materialului melodic din repertoriul variat al cîntăreților sau orchestrelor sătești.

Maestrul de balet *Oleg Danovski* a aplicat o metodă apropiată, constînd în stilizarea dansului bănățean și a dat astfel mișcărilor plasticitatea, iar gestului și mimicii expresivitatea cerută de text și de complementul lui sonor. Era singurul procedeu indicat, fiindcă năzuind să imprime acțiunii un caracter dramatic și satiric mai accentuat, autorii au creat implicit un conflict al pasiunilor care nu se mai poate exprima prin mișcările academice ale dansului olasic, inadecvate aici, ca stil și însușiri expresive.

Stilizînd dansurile populare bănățene, *Oleg Danovski* a compus un vocabular oare ce dat mișcărilor dansatorilor un contur tactil, o detașare de ansamblu, o individualizare ușor per-

ceptibilă în liniile și suprafețele descrise de ei în spațiu. Gestul, pașii sau figurile grupurilor și soliștilor au căpătat o plasticitate similară celor ale artei populare. La aceasta a contribuit și colaborarea cu scenograful *R. Laub*, care a creat decoruri și costume simple, în linii unghiulare, ca de chilim, subliniind astfel mișcarea saltatorie. Ca să exprime pasiunile și celelalte sentimente ale personajelor, dansul a fost în mod necesar îmbinat cu joc de scenă, în care pantomima apare integrată în evoluția coregrafică. În această țesătură de ritm, plastică și gestică se străvede corespondența dintre realismul acțiunii dramatice și interpretarea ei dansantă, într-o unitate stilistică autohtonă.

Depășind procedeul stilizării, de altfel destul de banalizat, *Floria Capșali* și *Mitiță Dumitrescu* au compus reușite coregrafii în spiritul dansului popular, în baletele cu caracter românesc: *Rapsodia română* (muzică de *George Enescu*) și *Cînd strugurii se coc* (muzică de *Mihail Jora*), ceea ce poate fi considerat un însemnat pas înainte în evoluția stilului coregrafic de inspirație folclorică.

Paralel cu dansul în spirit popular, aplicat numai în baletele cu subiect rustic, s-a dezvoltat și la noi dansul clasic, pe o tradiție destul de îndelungată, care explică în parte caracterul său particular. Apărut în țara noastră în secolul al XIX-lea, în spectacolele sporadice date de felurite ansambluri de operă străine, venite în turneu sau angajate pe un timp mai îndelungat, a fost introdus în învățămînt în ultima decadă a veacului trecut, în școala de dans clasic înființată la „Teatrul Național” și pusă sub conducerea maestrului de balet *Tomaso Paris*. Această preda maniera italiană bazată pe forță și expresivitate, care, după o întrerupere de aproape douăzeci de ani, a fost continuată în 1920, la Opera română, de *Tereza Battaggi*, dansatoare provenită din școala milaneză.

Dar, curînd după aceasta, dansul clasic, în cadrul Operei române, a intrat sub influența rusă prin dansatorii *Elena Smirnova*, *N. Obukov*, *Anton Romanovski*, *Elena Dobiețka*,

Vera Karali și, ulterior anului 1944, cu maestrul de balet și dansatorii care au studiat la Leningrad și Moscova. Educați la această școală de tradiție seculară și renume mondial, ei au contribuit la o mai precisă conturare și finisare a stilului baletului clasic, fapt care a determinat numeroase succese internaționale în activitatea baletului românesc.

La pregătirea și formarea în stilul dansului clasic a unora dintre soliști și a elementelor de ansamblu, un rol important au avut și cele două licee de coregrafie din București și Oluj, în care profesază și maestrul de balet din teatrele noastre de operă. S-a ajuns astfel să se realizeze un profil coregrafic autohton, caracterizat prin expresivitatea mișcării, corectitudinea tehnică, eleganța și finețea interpretării.

În ultimii ani, reluîndu-se vechi argumente, s-a susținut că dansul clasic nu poate exprima gama amplă de sentimente pe care o generează complexitatea vieții contemporane și s-a cerut experimentarea mai multor stiluri și, îndeosebi, introducerea dansului modern, indispensabil nu numai în spectacol, dar și ca studiu pentru formarea completă și multilaterală a unui dansator contemporan. Ca urmare, la liceul de coregrafie s-au programat ore de dans modern.

N-au lipsit nici asemenea spectacole în care, printre alții, au apărut *Magdalena Popa*, *Ileana Iliescu* (pe micul ecran), iar în recitaluri, *Miriam Răducanu* (singură sau, în ultimul timp, cu *Gh. Căciuleanu*).

Cum între dansul modern și pantomimă nu se pot fixa limite precise, ușor de recunoscut de oricine, și cum caracterizarea mișcării interpretului depinde de cunoștințele spectatorului, unii au putut vedea pe scena Operei române, în spectacole ca *Nasbasia* (muzica *Cornel Trăilescu*, libretul și coregrafia *Oleg Danovski*) sau *Prinț și cerșetor* (muzica *Laurențiu Profeta*, libret *Ionel Hristea*, *Oleg Danovski*, care semnează și coregrafia), elemente de dans modern, altele de pantomimă și chiar mișcări gimnastice (*Petre Codreanu*, *Toma George Maiorescu*, *Ștefan Zorzor*). Este firesc ca baletele de

acțiune, cum sînt acele mai sus menționate, să conțină mișcări variate, precum cere necesitatea de exprimare a acțiunii în desfășurare, iar spectatorul, voind să le definească, să rețină ceea ce l-a impresionat mai mult. Sigur este că maeștrii noștri de balet au folosit toate mijloacele aflate în tohnica dansului și a spectacolului gestic.

Celelalte baletе originale, *Haiducii de Hilda Jerea*, *Nunta în Carpați de Paul Constantinescu* (libret și coregrafie de *Floria Capsali*), *Iancu Jianu de Mircea Chiriac* sau *Călin de Alfred Mendelsohn* (libret și coregrafie de *Tilde Urseanu*), nu aduc inovații sesizabile, care să imprime noi caractere stilistice coregrafiei românești. Credem deci că este mai util să trecem la examinarea citorva dintre baletеle prezentate în stagiunea precedentă cu titlu experimental și care, în intenția inițiatorilor, ar trebui să constituie primii piloni ai unei tradiții originale.

Asistînd la trei spectacole experimentale ne-a impresionat faptul că autorii lor au crezut că formele noi de expresie coregrafică sînt dependente mai ales de muzica străină. Oare n-ar fi fost mai indicat să se acorde prioritate compozitorilor români, mai vechi și mai noi? Festivalurile internaționale au relevat pe plan mondial, cu premii și medalii de aur, atît de numeroși tineri compozitori români încît faptul constituie o derogare inexplicabilă și nejustificată de la obligația elementară de a folosi cu predilecție și cît mai des partiturile de valoare din patrimoniul național contemporan. Numai trei compozitori români, *Anatol Vieru*, *Tiberiu Olah* și *Liviu Ionescu*, pentru trei din patrusprezece baletе reprezentate, este izbitor de puțin. Dacă maeștrii noștri de balet ar recurge la muzica românească, atît de bogată și variată, la lucrările în care se reflectă suflul revoluționar al socialismului și aspirațiile de azi ale poporului nostru, ar putea realiza cu mai mulți sortii de izbîndă țesături coregrafice stilistice originale, care să se impună și în străinătate. Dar să vedem în fapt ou ce au contribuit spectacolele experimentale la îmbogățirea cu noi trăsături caracteristice a

baletului românesc. Nu le vom analiza pe toate, ci ne vom opri la acele lucrări care ni s-au părut mai semnificative, fără ca alegerea noastră să însemne în același timp și o judecată de valoare discriminatorie. De altminteri, subliniem, ceea ce urmărim nu este să definim valoarea spectacolelor, ci numai să desprindem trăsăturile stilistice care ar putea să contureze originalitatea baletului nostru.

La primul „Studio 68” s-au prezentat șase compoziții coregrafice. În treacăt menționăm că, dintre acestea, *Studiul pe ritmuri ardelenesti* — flăcăi în cioareci românești, jucînd un dans românesc pe tam-tam african — s-a remarcat printr-o izbitoare lipsă de stil, o absență de congruență între mijlocul sonor, costum și expresia corporală.

Poate că obiecția noastră va fi mai bine înțeleasă dacă amintim că eroarea aceasta n-a comis-o Maurice Béjart care, în „Mesă pentru timpul prezent” care, voind să transpună coregrafic o temă din filozofia hindusă, a folosit muzică, instrumente și elemente de dans hindus. Unitatea de stil este o condiție vitală a oricărei lucrări de artă.

Oleg Danovski a fost în schimb bine inspirat în *Metamorfoze* de Paul Hindemith. Se cunoaște poziția neoclasică a acestui proeminent compozitor german contemporan. Compunînd o coregrafie clasică, maestrul de balet a realizat o corespondență stilistică remarcabilă între muzică și mișcarea dansantă, pașii, gestică și desenul spațial, reflectată în armonia generală a evoluției saltatorii. În fața unor pinze mari, pe scena goală, dansul se desfășura într-un spațiu apt să sugereze un univers sufletesc complex, pe care spectatorul — liberat de sugestia sau indicația scenografică — putea să-l situeze în decorul creat de propria sa fantezie. Concepția aceasta individualistă este în armonie unitară cu celelalte componente ale baletului. Culorile, costumul (simple maillot-uri, în ciuda părerii unor maeștri de balet care le consideră mai puțin decorative decît costumele) structurasu cu mobilitatea lor spațială scenică în acorduri binare sau alternări de alb, roz și

bleu, evocând unele realizările pictoriței și scenografei franceze Marie Laurencin și se integrau în trăsăturile stilistice ale spectacolului. Poate coloritul să le fi apărut nu îndecajuns de corespunzător, oarecum dulceag, neoclasicilor strict ortodocși, considerându-l mai adecvat unei viziuni rococo a vieții. Dar n-au existat discordanțe și stridente, figurile dansatorilor aveau relief, formele claritate și grupurile elegante, în sală se simțea acel acord calmant pe care îl dă echilibrul dintre conținut și forme, recomandat stăruitor de clasicul teoretician al baletului, Jean Georges Noverre. Realizând o transpunere a muzicii în culoare și o mai expresivă structurare a spațiului scenic, în armonie cu evoluția dansatorilor, maestrul de balet și regizorul Oleg Danovski a făcut un pas înainte, sprijinindu-se însă pe o tradiție a dansului academic la a cărei fundamentare la noi a lucrat și el un număr impresionant de ani.

Dar, dacă interpretarea coregrafică a „Metamorfozelor” lui Paul Hindemith a apărut relativ adecvată, nu aceeași impresie ne-a produs *Liftul*, prezentat ca o transpunere în limbajul dansului a „Poemului electronic” de Edgar Varese. Se cunoaște în genere origina și conținutul tematic al acestei lucrări. Cu prilejul expoziției de la Bruxelles din anul 1958, arhitectul francez Le Corbusier a comandat lui Varese o lucrare electronică pentru Pavilionul casei Philipps. Compozitorul a scris „Poemul electronic” născut din „altoirea științei pe bătrâna plantă” a muzicii, în care omul este înfățișat drept cuceritor al spațiului cosmic. Subtitlul lucrării („Omul și mașina”) este el însuși semnificativ și încărcat cu multiple sugestii. Nu cunoaștem motivele care au îndemnat pe maestrul Oleg Danovski să aleagă această lucrare dificilă. Însă un compozitor atât de puțin cunoscut la noi, deși este unul dintre cei mai activi prospectori ai noliștii lumii burgheze contemporane, se cere în prealabil studiat nu numai într-o singură lucrare; un mu-

zician gânditor, care a sondat un univers sonor nou ca să exprime chinuitoarea solitudine a omului de azi, copleșit în lumea capitalistă de materialism a căutat să configureze muzical acel sentiment al unui tăinuit spațiu lăuntric și pustiu, în care nu pătrunde nicioînd ochiul omului, presupune o îndelungată frecvență și analiză filozofică, înainte de a fi transpus coregrafic. „Liftul” nu ne-a făcut această impresie. Conceput mai mult ca o mimodramă, este prea departe de semnificația muzicii ca să putem simți acea convergență de idei și sentimente indispensabile pentru constituirea unui echilibru între partitura sonoră interpretată și evoluția dansatorilor. „Liftul” a fost realizat mai mult ca un teatru gestic decât ca un balet propriu-zis, adică spectacol coregrafic în care să predominie dansul; aci dansul n-are nici prioritate nici valoare expresivă. Influența expresionismului german și american ni se pare evidentă.

Ne limităm la aceste câteva notări sumare asupra trăsăturilor stilistice ale baletului românesc contemporan.

Spectacolele experimentale au fost utile și ar fi indicat să fie reluate, fiindcă, revăzute, ar fi mai bine analizate și ar fi văzute de mulți spectatori care n-au apucat puținele reprezentații ce li s-au atribuit. „Studio '68” nu numai că a dat maestrilor noștri de balet un nou elan creator, stimulându-le voința de afirmare, că le-a dat posibilitatea să-și pună fanțezia și cunoștințele la încercare, dar a oferit și publicului ocazia de a cunoaște forme noi în arta baletului contemporan. Diversitatea de stiluri, intens solicitată, s-a realizat. Dacă nu toate au un profil bine conturat, credem că se va obține în viitoarea stagiune un rezultat mult mai bun. Sub titlul de *balet*, stilul clasic, stilul de inspirație folclorică, dansul modern și pantomimă sau teatrul gestic, alcătuiesc o gamă destul de diversă ca să împlinescă toate cerințele de exprimare ale vieții noastre contemporane.

d. i. suchianu

uimitoarea italie

Pe cât de bună a fost ideea de a acorda la București o lună și jumătate filmului italian, pe atât de imperfectă i-a fost realizarea. Mă explic.

Ideea fusese bună fiindcă e timpul ca să se facă odată lumină asupra acestui uimitor cinematograful italian, care cantitativ egalează America, iar calitativ (citez): „grație cătorva oameni, are tot atâtă importanță cât și cinematograful american și poate chiar că ocupă un loc mai mare decât acesta în Istoria recentă a acestei arte” (Bardèche). Acestui cinematograful făcător de capodopere îi atrîna o ghiulea de picior: neo-realismul, etichetă pe care mulți o consideră stupidă și care este nu numai absurdă, dar și nedreaptă. Mai întîi acest neo este un neadevăr. Nu pentru că filmul italian n-ar fi ceva nou, ci pentru că realismul său nu este, el nu poate să fie nou. Există două soiuri de realism: realismul vechi, care descrie putregaiul unei societăți ce moare, și realismul nou care, în țările unde s-a schimbat regimul social, scoate în relief inovațiile binefăcătoare precum și dificultățile momentane. Acesta, și numai acesta este neo-realism. Celălalt e paleo-realism. Iar în Italia, țară încă aflată în regim capitalist, numai această formă de paleo-realism are justificare, obiect și putință de a fi.

Să lăsăm însă formulele și să considerăm faptele. Comentarii, cînd vorbesc de neo-realismul italian, se gîndesc la filme gen Roma città aperta, Paisa, Ladro di biciclette, Cronica dei poveri amanti. Și, lucru picant, acești admiratori aproape totdeauna exclamă: „cu ei întreg cinematograful rus se în-

toroarce printre noi”; sau: „este continuarea lui Dziga Vertov și a lui Eisenstein”. Ei uită să-l citeze și pe Zola. Căci filmele așa-zisului neorealism pîrcesc nu numai de la ruși, dar și de la poezia cartierelor sărace, peisaj ales cu predilecție de cinematograful francez. Una din operele care, pare-se, a marcat începutul neorealismului este Ossessione a lui Visconti, care este pur și simplu Thérèse Raquin (mult mai mult decât romanul The postman rings allways twice, de Cain, și care, și el, este... Thérèse Raquin).

Dar iată și alt cusur: acel cineadevăr, acel documentarism cu care s-au ilustrat un Rossellini sau De Sica nu este nou; are precedente în filmele profasciste ale lui Robertis, asistat (nu e oare curios?) de același Rossellini!

În sfîrșit, iată cusurul maxim. Acest verism fusese nu ales, ci obligatoriu. În anii înaintării americano-anglo-franceze, cînd hitleniștii au omorît peste trei sute de mii de oameni, cînd Cine Citta se mutase la Veneția, atunci singurul studio cinematografic era strada. Cînd lucrurile s-au potolit, filmele cu subiect antimussolinian s-au împușinat și în locul lor o multime de alte curente și-au regăsit răsufierea: drame psihologice, comedii de tot soiul, amare, burlești, trázmile, filozofice; apoi vechea plăcere a italienilor pentru superproducții pseudoistorice, iar printre toate acestea (și admirabil de des) capodopere. Originalitate, adevăr, frumusețe. Opere care nu datorau nimic nici lui Eisenstein, nici lui Zola, nici bombardamentelor, nici lui Dziga Vertov, ci izvorau direct din geniul neseecat al poporului italian.

Un festival al filmului italian are datorita de a debarasa arta cinematografică italiană de niște merite care nu sînt ale sale și care, cum am văzut, nici nu prea sînt merite. Iar a doua sarcină a unei judecăți despre italieni este de a scoate în relief meritele sale, merite nu îndeajuns de des și clar semnalate.

Nesemnlate — asta n-ar fi nimic. Căci, mult mai rău, operele italiene de valoare sînt mai ales nedreptățite, ba chiar calomniate. Iată de ce una din sarcinile festivalurilor italiene este de a face dreptate. Aș putea scrie o

carte despre imbecilitățile spuse și scrise cu privire la o mulțime de excelente filme italiene. Spuse nu de scribi oarecari, ci de gogomani superiori. Deocamdată mă întorc la festivalul de la București.

Există o alternativă. În locul unei recomandări de capodopere năpăstuite, se putea face altceva: o prezentare de filme foarte, foarte noi. Asta ar fi intrat și în dorința tinerilor regizori italieni. Uă aduceți doară aminte cu câtă plăcere și dragoste au venit în România doi avangardiști (Berlucchi și Bolognini) să ne arate operele lor. E drept că (probabil din curtoazie) figurează și câte un film de al lor printre cele douăsprezece programate de cinematecă. Dar ar fi fost bine să se fi dat, în patruzeci de zile ale celor șase săptămâni italiene, opere ale întregului tineret cinematografic italian, un tineret care s-a afirmat de pe acum cu lucrări interesante. Aveam, slavă domnului, de unde alege. Citez nume la întâmplare din — cum zic italienii — „ultima levată”: Franco Brasatti, Olmi, De Seta, Elio Pietri, Dino Risi, Eriprando Visconti, Folco Quilici, Marco Ferreri, Ugo Gregoretti, Alfredo Giametti, Valentino Orsini, Paolo și Vittorio Taviani, Florestano Uancini, Gillo Pontecorvo și mulți alții. E adevărat că printre cei 12 aleși de Cinematecă figurează Franco Rossi (cu Salvatoare Giuliano), Antonio Pietrangelo (cu La Parmigiana), F. Maselli (cu I Indifferenti). Restul sînt autori vechi, clasici chiar: Visconti (Senso), Fellini (Giullietta degli Spiriti), Antonioni (Deșertul roșu; Dama fără camelii), Mario Monicelli (I solisti ignoti), Lattuada (Crima lui Giuseppe Episcopo), Soldati (Piccolo Mondo Antico), Zurlini (Fata fără valiză). Este drept că toate aceste filme sînt noi pentru noi. Este deci o ocazie de a vedea rarități ca Deșertul roșu sau Senso.

În ambele ipoteze, fie că festivalul ar fi fost o colecție de capodopere nedreptățite, fie că ar fi fost un palmares de opere ignorate, organizatorii ar fi trebuit să publice o broșură-program în care să se explice (bine în-

teles, cu dovezi, nu cu adjective) de ce acele filme au fost nedreptățite (în prima ipoteză), sau de ce acelor filme foarte recente nu li s-a dibuit încă frumusețea (și dovezile de frumusețe).

De altfel asta ne duce și mai departe, dincolo de festivalul italian, și ne aruncă în neagra catastrofă care amenință viitorul cinematecii înseși. Știți oare ce mulți au fost cei ce, venind să se reaboneze, și întrebînd la casă dacă filmul se dă „tot cu traducătoare vocală”, au renunțat de a se mai abona? Intr-adevăr, spectatorul nu înțelege nimic, nu aude nimic, nici de la sonorul filmului, nici de la sonorul personal al traducătorului. De altfel, nu e vina traducătorului. Aceiași traducători traduc și în alte locuri, unde i-am auzit. (I-am auzit în înțelesul etimologic al cuvîntului, adică vorbind audibil). Iar subtitrarea e exclusă pentru că: 1) nu se dau bani pentru asta; 2) dacă se dau bani, nu putem stanța filme venite doar cu împrumut; 3) dacă totuși cele două piedici sînt înlăturate, răsare o a treia: în laboratoarele noastre filmele (mai ales cele pentru Arhivă) sînt subtitrate în mod oribil, cu litere de o șchioapă, care se gudură și vibrează ca o gelatină, și se zbat pe abdomenul protagonistului, și nici din zbor nu se pot citi, fiindcă-s transparente! E drept că tehnica tipăririi subtitlurilor este o artă foarte recentă, a cărei perfecție a fost atinsă abia zilele trecute, în anul 1920. (repet: o mie nouă sute douăzeci, ca să nu mă pomenesc cu o greșeală de tipar). Cinemateca trebuie să reflecteze serios la această nenorocire, mai ales că leac există. Să facă ce se face pretutindeni în occident: să tipărim programe de sală cu subiectul filmului bine povestit și să lăsăm sonorul slobod. Dacă știe subiectul, spectatorul, chiar dacă nu cunoaște limba, după inflexiunile vocale ale actorului (prin definiție talentat, fiind vorba de film de antologie) ghi-cește ce se spune; ba chiar ei, treptat, învață și acea limbă străină.

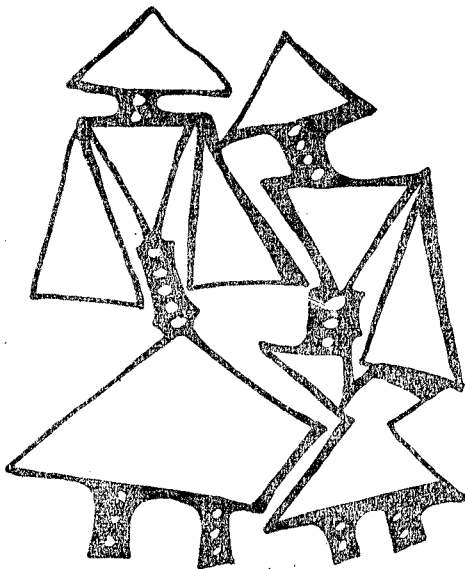
Dar mă opresc. Și repet: palmaresul putea fi sau o colecție de capodopere nedreptățite, sau o colecție de foarte noi opere de foarte noi creatori. Pentru prima ipoteză, sugerez ur-

mătoarea listă: Infidelele (Monicelli), Generalul della Rovere (Rossellini), Romeo și Julieta (Castellani), La ragazza di Bube (Comencini), Che peccato che sia una canalia (Blasetti), La grande guerra (Monicelli), Ulysse (Camerini), Ciociara (De Sica), La donna del giorno (Maselli), Vivere in pace (Blasetti), și chiar Corona di ferro (film istorico-epopeic de mare spectacol intenționat tratat nișel — o! foarte nișel — în ironie).

Având în vedere că micile prostii spuse de marii critici sînt vrednice de pus în ramă și comentate cum se cuvine, voi face asta altădată, poate aci, poate aiurea. O singură observație aș vrea să fac acum. Două din aceste filme au o temă pe care nimeni pe pămînt n-a arătat-o pînă acuma. Tema este: Italia. Amorul pentru Italia (inclusiv subsemnatul). Dar e vorba aci de niște derbedei, niște vagabonzi, niște chiulangii, niște coate-goale, (La Grande Guerra), sau de un excroc, impostor,

moftangiu, lăudăros, un om care de dimineața pînă seara nu face decît să facă măgării, să înșele și să ciupească gologani exploataînd disperările altora, în sfîrșit, prototipul secăturii (Generalul della Rovere). Ei bine, acești oameni se duc senini la moarte, mor gratis, nesiliți de nimeni, pentru că... pentru că... Italia a fost insultată! E un caz posibil (mai ales în Italia), dar așa de frumos, încît nici un povestitor nu s-a încumetat pînă acum să-l creadă posibil.

Încă un cuvînt înainte de a termina. Rosellini a făcut mai multe filme cu fosta lui soție Ingrid Bergman. Prins între două focuri (birsele protestanților și cancanurile catolicilor), cuplul a fost persecutat și filmele lor declarate, cu rea credință, proaste. Or, acele filme sînt — spun unii — foarte bune. Un viitor ciclu cinematografic ar trebui să le ceară și să ni le ofere. Plus filmele de o factură foarte originală (de care am vorbit pe larg într-o cronică în Viața românească): Epoca fierului și Cînd Ludovic al XIV-lea a preluat puterea.



Dc109

al. paleologu

mihai ralea

Mihai Ralea a fost profesor de filosofie, dar a fost și filosof. Nici o legătură, sau numai foarte vagă, între aceste calități. Ca filosof Ralea nu era deloc de tipul „universitar“, spiritul său nu era oțuși de puțin unul de catedră. Greu s-ar putea închipui un spirit mai degajat, mai nedogmatic, mai cotidian în spontaneitate. Dar e sigur că a iubit Universitatea și că s-a simțit bine în ambianța ei, care oferea unui intelectual de briliantă manifestare și cu studii temeinice (cum de tînăr se dovedise) o audiență permanentă și vie, o mare libertate și un climat studios și comunicativ. Mai cu seamă la Iași viața universitară avea un ecou imediat, într-o atmosferă de apropiată relație cu restul societății și se simțea amprenta lui Stere și prezența unor Ibrăileanu, Matei Cantacuzino sau Ion Petrovici.

Ralea își ținea cursurile cu o siguranță vocație didactică, „seinem Amte gemäss“ (cum zicea Hegel), dar filosofia lui nu era acolo decât cel mult implicit și parțial. Filosofia era pentru el o dimensiune a existenței, o atitudine în fața lumii și vieții. El nu a fost un gînditor sistematic și nici nu avea o concepție teoretică proprie. Era „filosof“ în accepția secolului al XVIII-lea care presupunea o gnosologie sensualistă și o morală hedonistă. Ralea a făcut însă, mai mult decât o dată, remarcă foarte fină că hedonismul e mai degrabă o predispoziție temperamentală, o chestiune de psihologie, decât una propriu-zis etică. El considera în schimb morală epicuriană, ca fiind întemeiată pe luciditate și experiență, deci o înțelepciune de maturitate sau, cum a nu-

mit-o, o „filosofie a deziluziei“. A practicat de altfel „deziluzia“ ca o terapie a lucidității, dezvăluind negativul diverselor iluzii mai mult sau mai puțin filistine. Asta nu înseamnă că era el însuși lipsit de iluzii (și că nu a rămas cu destule pînă la urmă), acele iluzii fără de care nici un gest și nici o atitudine nu sînt cu putință. Căci există iluzii statice care sînt idoli și iluzii dinamice care sînt idealuri.

Revenind la tipul său filosofic congenital, trebuie spus că dincolo de atitudinile lui etice deliberate Mihai Ralea nu era mai puțin funcianment un hedonist, un temperament voluptuos. Morală plăcerii nu e fără virtuți și e mai generoasă, prin împărțire, decât cea virtuții, e tolerantă și e liberară. De aici și sociabilitatea lui Ralea plină de amenitate, opțiunile lui politice, apetențele lui cognitive și, dincolo de o „fiziologie“, o *filosofie a gustului*. Gustul e trăsătura definitorie a personalității lui Mihai Ralea, dar gustul „raisonné“, în accepția franceză, așa cum a explicat-o fără rest Sainte-Beuve. Ralea gusta, *degusta* cu o siguranță și o competență de amator consumat, icedi, artă, peisaje, caractere, chipuri. Apoi le recomanda și altora, ca un „tuyau“ verificat sau ca o „promesse de bonheur“. Scurtul lui eseu *Invitație la călătorie* e poate nu mai puțin frumos în felul său decât celebrul poem cu același titlu al lui Baudelaire. Aproape toată opera lui Ralea, în orice caz cea mai bună și mai originală parte a ei, e argumentarea unor invitații: la o carte, la o filosofie, la o operă de artă, la o priveștiște, la o meditație, la o acțiune civică. Și, în esență, o invitație la cunoaștere, adică la viață. Căci fără cunoaștere, deci înțelegere, nu există adevărată viață, ci simplă viețuire, biologie oarbă.

Dintr-o relație a lui D. I. Suciuanu aflăm că Ralea plănuse cîndva, în tinerețe, o carte cu titlul *L'honneur de comprendre*. Vocația și curiozitatea de a înțelege erau la el nu numai o apetență structurală, dar și un comportament moral, o chestiune de onoare. A căutat să înțeleagă și, de cele mai multe ori, a înțeles nu nu-

mai ce îi era apropiat sau simpatic, dar și ce îi era străin sau contrariu, fie ca tip de sensibilitate, fie ca poziție ideologică sau religioasă. Așa a înțeles și apreciat scriitorii și filosofi ca Lasserre, Massis sau Maritain, care îi erau cu totul opuși ca spirit, iar un Max Scheler, cu care avea prea puține orientări comune, l-a atras în chip deosebit. În privința religiei, iată ce spunea într-un interview din 1945: „Am o curiozitate pur intelectuală, lipsită de emoție, pentru fenomenul religios privit sub unghi social, psihologic sau metafizic... Sînt un indiferent religios, accept faptul, îl constat la alții, îl explic, dar atît. Nu sînt ateu, nu iau deci atitudini negative sau, și mai rău, intolerante, dar în fața emoției religioase sînt ca un daltonist în fața culorii“ (Cf. Ion Biberi, *Lumea de mîine*, p. 86). Altădată a conchis sumar: „Confesiunile impudice ale acestui amos neputincios (Kirkegaard, n.n.) formează azi, ca și sistemul ieftin și verbal al lui M. Heidegger, un fel de evanghelie snoabă a anarhiei morale a olikei de față“. Dacă ținem seama însă că aceste rînduri le-a scris în 1943, cînd filozofii în chestiune, rău înțeleși și răstălmăcite tendențios, erau invocate de zelatorii și siocfanții opresiunii, intoleranței și orimei, izbucnirea lui Ralea e nu numai de înțeles, dar capătă chiar sensul unui act protestatar.

Ca și Paul Zarifopol, cu care avea multă afinitate, Ralea nu înțelegea clasicismul și nu-l practica. Nici Racine, nici tragediai greci nu încăpeau în sistemul lui de referințe. Dincolo de obligatorii mențiuni didactice, nici Platon și filosofia greacă, în genere, nu-l rețineau. Aș fi ispitit să regret faptul acesta, dacă ar avea vreun rost să regreti că ceea ce îți place e așa cum e. Refuzul acesta venea din

oroarea de poncifurile academice, de pedanterie și belferism și din reacția modernismului artistic care vedea în clasicism „le pain des professeurs“.

De altfel Ralea avea congenital aceeași idiosincrazie contra miturilor și spiritului tragic grecesc pe care o aveau filozofii secolului XVIII, Fontenelle, Voltaire, Diderot. E o idiosincrazie de structură mai mult decît de formație. În formația lui Ralea intrau influențele mai noi ale unor autori care, în moduri diferite, desigur, regăseau totuși sensul miturilor clasice: Goethe, Anatole France, Gide, Nietzsche, care îi erau familiari.

Interesantă este mai ales relația lui Ralea cu Nietzsche. Referințele la Nietzsche sînt frecvente, în multe din eseurile lui de filozofia culturii. Deseori cu adeziune, deseori în dezaord, Ralea revenea mereu la Nietzsche cu un interes și o atracție evidentă. Îl atrăgeau la filozoful acesta desigur ascuțimea criticii morale și anti-filistine, prețuirea moralistilor francezi, libertatea spiritului, gustul pentru viață și artă și, fără îndoială, stilul aforistic, strălucit și ferm. Temele nietzscheene mitice și tragice nu l-au respins și nici nu l-au influențat. Uneori vedea în Nietzsche imaginea deformată pe care au acreditat-o pe de o parte ostilitatea sentimentalismului deșinat și fariseu și, pe de alta, o descendență ilegală și uzurpatoare ce și-l revendica în mod fraudulos, atribuindu-i propria ei pseudofilozofie a neomeniei și genocidului.

Inteligența, luciditatea, voința de obiectivitate sînt atributele lui Mihai Ralea, cu atașament declarat pentru spiritul cartesian și descendența lui jacobină. A scris critică literară și de artă cu multă relevanță, pătrundere și talent; fără să fi fost un profesio-

nist al genului a statornicit câteva judecăți de valoare în literatura noastră și a impus la noi oțiva autori străini. Articolele lui de critică se vor citi totdeauna cu interes și plăcere.

Ralea nu era un „spirit geometric“, ci un „esprit de finesse“ în cel mai înalt grad. Prin aceasta el face parte dintr-o familie de spirite în care afinitățile coexistind, ca în orice familie, cu divergențele, îl vom găsi alături nu numai de Nietzsche sau Bergson, dar și de alții care l-au sau l-ar fi iritat. Evocarea lui Montaigne, Rémy de Gourmont sau Alain e firească în legătură cu Ralea. Nu mai puțin a lui Georg Simmel, pe care-l citează des și care, deși filosof mai sistematic, era și un eseist cu preocupări sfocante apropiate de ale lui. Dar mai sînt de pildă Barrès, Montherlant, E. M. Cioran. Despre Barrès a scris Mihai Ralea oțeva pagini de comprehensiune insinuantă, pătrunzînd cu delicii amare și lente în dedalul acestui suflet voluptuos și înfiorat. Ralea își simțea cu Barrès o *afinitate antinomică* irezistibilă, o bifuncție pasională pe toate planurile, estetic, etic și politic. *Memorialul* din Spania al lui Ralea este în fond un anti-Barrès (e o carte în definitiv superioară *Secretului toledan* a lui Barrès, deși, bine înțeles, fără importanța oarecum epocală a acesteia).

De toți acești patru, Nietzsche, Barrès, Montherlant, Cioran, dintre care primii doi l-au obsedat, îl desparte pe Mihai Ralea dacă nu o prăpastie, în tot cazul o tranșee.

Stilul lui Ralea e neglijent, instantaneu, nici măcar anticalofil, ci mon-calofil. Își găsește cuvintele la întîmplare, „non sans quelque méprise“. E un stil de conversație, atașant, plin de farmec și, la urma urmei, excelent. Cei patru cultivă paradoxul și îl administrează provocator, ca o comoție a inteligenței. Ralea întîlnește neturburat paradoxul, aproape fără să bage de seamă, cum întîlnește și banalitatea, de care are libertatea și eleganța să nu se sfiască (și cum, tot fără jenă și fără ocol, întîlnește și cacofonia). Citează din memorie, ca în conversație și, firește, de obicei aproximativ.

Cei patru au un fond de nihilism, de care se mîntuiau fiecare prin oțte o iluzie sau, poate, un ideal. Nietzsche prin mitul „eternei reîntoarceri“ și idealul supraomului (care nu e bestia blondă, ci omul demonic goethecan), Barrès prin „energia națională“, Montherlant prin poză, Cioran prin cinism. De nimic nu era Mihai Ralea mai departe decît de nihilism și de fiecare din cele patru soluții. Valoarea supremă pentru el era civilizația și nici o clipă nu a hulit contra ei.

radu bogdan



gheorghe petrașcu

S-au împlinit, nu de mult, douăzeci de ani de la moartea lui Gheorghe Petrașcu. Maladia lui Parkinson, de care suferea, l-a stins lent și chinuit. Încetase să picteze cu șapte ani înainte, în 1942. Mai devreme cu alți doi ani avusese la Dalles ultima sa mare expoziție. Mi-l amintesc și acum, întîmpinîndu-și într-un colț al sălii vizitatorii. Mărunt de statură, sobru la vorbă, cumpănit. Era, ca imensa majoritate a pictorilor, un om al penelului, nu al cuvîntului, deși discursul său la Academie, cu prilejul alegerii ca membru al ei în 1937, ne dovedește că avea fraza aleasă. Cînd a închis ochii, îndrăgostiții de pictură, larga intelectualitate românească, publicul care îl apreciasse au rămas cu conștiința că dispăruse poate cel mai mare dintre pictorii români în viață. Spun „poate”, pentru că dintre confrății săi de generație mai trăia Pallady, artist de cu totul altă factură, situat prin concepție și viziune la un pol opus, dar care, ca valoare, îl egala.

Despre Petrașcu se spunea că face o pictură „grea”. Așa vorbeau despre el cunoscătorii, colecționarii, voind să sublinieze prin aceasta că nu era ușor să-l înțelegi, adică să pătrunzi în problematica artei sale. Pe cîte unii îi auzeai vorbind cu importanță despre problema negrului în pictura lui Petrașcu. În gura lor ea devenea cheia dezlegării misterului. Aveam vreo 18—20 de ani pe atunci și țin minte că multă vreme m-am chinuit să aflu în ce consta, propriu-zis. N-am aflat niciodată, căci problema reală nu era aceea a unei singure culori, fie ea și negrul, ci a picturii întregi, a unei armonii de culoare complexe, cu a-

oordinile ei, cu strălucirile, cu rezonanțele. Aici se ascundea secretul lui Petrașcu. Pentru a-l pătrunde se cerea înțîi de toate un contact sensibil, nu cerebral. N-aveai atît de meditat la o problemă, cît să te dovedești receptiv la o tonalitate gravă de colorit și la nu mai puțin severe prețiozități de pastă, capabile să ofere ochiului una din cele mai fine și savuroase voluptăți cu putință.

Și cu toate acestea, trebuie să recunosc — asta am aflat-o la cîteva ani de cînd privisem pentru înțîia oară o pînză de Petrașcu — în cariera marelui pictor problema negrului jucase într-adevăr un rol. Dar nu ca o problemă a artistului, ci ca una a publicului, a criticii. În 1912, Iser a scris despre Petrașcu: „*Pictura domniei sale este așa de închisă, că pare a fi văzută printr-un geam afumat*”. Un an mai tîrziu, Tudor Arghezi se exprima în termenii următori despre creatorul care, trecut de treizeci de ani, încetase de mult a fi un tinerel: „*Ca să privească-n lume domnul Petrașcu își trage pălăria pe sprîncene sau așteaptă să se facă noaptea. Din negru purced culorile sale toate. Poate că această culoare cenușie și aspră iese și dintr-o concepție, nu numai din tuburile de vopsele... Nu importă: viziunea picturii sale este și rămîne vinută, ființele și lucrurile fumurii par a fi fost prealabil tăvălite prin funingine și cerneală. Fie că descrie Italia, fie că Franța sau România, patele domnului Petrașcu pare alăturată în permanență de ustensilele unui depou de antracit și turbă. Casele, zidite din brichete și spoite cu chinorozi sînt acoperite cu ardezii și grafit. Copacii, preparați încă din viață pentru strungărie, par supuși tratamentului acid al ebenistului. Plăci de tuciu pardosesc drumurile. Apele sînt de cațifea și bumbac, dat cu lac*”.

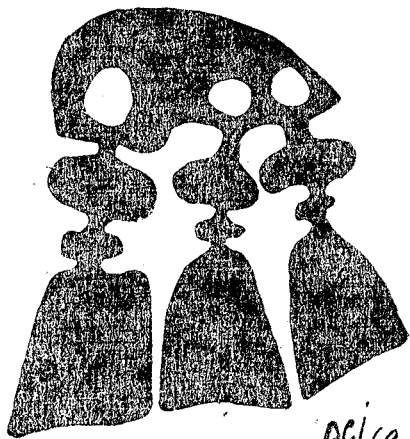
De ce-o fi punînd atît de mult negru în culorile sale? — se întrebau mulți. Și, impleticiți în această falsă problemă, nu vedeau că pictorul urmărea cu perseverență răbdare, din aproape în aproape, pe parcursul chiar al unor decenii, o soluție care să imobilizeze științietorul foc de artificii

al lumii colorate în care trăia, dându-i o notă gravă, profundă, conformă poate cu nelămuritul zăbucium al epocii care se ascundea întrinsul, așa cum se ascunde, că o voim sau nu, în fiecare din noi. Înobilarea aceasta a spectacolului culorii el numai o intuia, nu o premedita teoretic și programatic. Petrașcu era un spontan, un instinctiv, contemporanii tinereții sale văzuseră în el întâi de toate un temperament. Măsura deplină, încununând un proces lent dar sigur de cristalizare, artistul și-a dat-o după ce a simplit cincizeci de ani. *Autoportretul de la Muzeul Zambaccian, ca și cele mai bune dintre interioarele sale, dintre naturile moarte cu cărți, borcan și pensule, sau dintre peisajele venețiene și cele spaniole* sînt rolul acestei maturizări totale și, în același timp, tîrzii. Este o realitate de care Petrașcu a fost conștient.

Și cum oare ar fi putut să nu fie, cînd întreaga sa pictură era expresia unei probități desăvîrșite?! Satisfacția facilă, pitorescul, anecdotă i-au rămas străine. Impulsul său interior îl îndrepta spre concret, spre substanță, spre savorile materiei, o materie densă, aproape minerală, pe care penelul său o spiritualiza, dăruindu-i — o dată cu strălucirile smalțului popular — ceva din tensiunile dramei. Subiectele pre-

ferate erau puține: ulița țîrgovișteană împrejmuată de case, vasul cu flori (trandafiri sau circumnăresc), atelierul cel mare cu geam, pe sofaa căruia se etalau pernele și scoarțele, masa cu ustensile, fructe, cărți, evantaie, vreun calcan de casă veche pătat de griuri ruginoase, marea dobrogeană și marea bretonă, canalul venețian, mai rar portretul oite unui membru din familie și, încă și mai rar, nudul. Revenea fără încetare asupra lor, căuțînd, cu fiecare expresie nouă pe care le-o dădea, să se înalțe pe sine. Ce admirabilă lecție de crez și tenacitate, oferită discret, fără discursuri, fără ostentație, simplu miracol al talentului și muncii.

La două decenii după moarte, Petrașcu a intrat de mult în conștiința criticii și a publicului ca un clasic al picturii românești dintre cele două războaie mondiale, alături de Pallady. A rămas să-i vedem înălțate undeva — dar, în primul rînd, în București — bustul sau statuia. A rămas să vedem apărînd, despre el, cartea fundamentală pe care o merită și care e încă necrisă. A rămas să-l vedem înmănușiat încă mai reprezentativ și mai bine, cu tot ce a creat mai de valoare, pe panourile din Muzeul Republicii într-o sală anume.



DCI 69

florin mugur



oameni veseli

Nu, titlul nu e potrivit. Într-o revistă serioasă și încă folosit în cadrul unei rubrici de note critice, el capătă un aer de ironie.

Și totuși, se pare că există oameni veseli. Veseli cu adevărat. Nu înși cu umor, ci oameni veseli. Nu autori satirici, ci bărbați sau femei cărora le place să ridă. De altfel, în treacăt fie spus, nici povestea cu Caragiale care, fiind un mare satiric, era neapărat un personaj tragic ce-și asvirlea pe umeri în fiecare dimineață o lungă manție neagră de cavalier îndurerat, nu prea e de crezut. Caragiale, judecător necruțător, condamnând, biciuind, arzând cu fierul roșu — o mulțime de îndeletniciri agreabile... Chiar nu ridea niciodată? Scrișnea din măsele într-adevăr, transcriind anecdotele cu Mitică? N-am întâlnit în manualele de estetică teorii despre inferioritatea categoriei de „comic”, față de cea a „tragicului”. Atunci de ce simțim nevoia de a le acorda umoriștilor dreptul „măcar” la o fire întunecată?

Pun aceste întrebări citind în „Contemporanul” (nr. 17), câteva răspunsuri pe care le dă un remarcabil actor francez, Bourvil, la întrebările puse cu finețe de publicista Dana Gheorghiu. „Optimismul meu e fără pauze. Nu e zi în care să nu rid. Rîsul face parte din patrimoniul meu cotidian. E „piinea cea de toate zilele”. Mi-o dau singur. (...) Am doi băieți, unul de 19, altul de 16 ani. Rîdem mult împreună. Imi place să fac pe

clovnul. Mă amuz cu ei și cu prietenii lor”. Vorbește despre o posibilă călătorie în Lună; nu i-ar surîde: „N-am trăit o viață de aventuri. Niciodată n-am cochetat cu adevăratul pericol. Atunci de ce aș începe acum, la 51 de ani? Dimpotrivă! Ah, dacă Luna ar fi locuită, dacă ar fi acolo multă verdeață, dacă ar fi un paradis, poate aș fi tentat. Dar e un deșert. Sahara, și chiar mai rău. Nu poți ajunge acolo fără un costum de scafandru. Imaginați-vă plecată acolo într-o călătorie de nuntă. Dumneavoastră ca un scafandru. Soțul dumneavoastră ca alt scafandru. Ajunși în Lună astfel, observați că nici nu vă puteți atinge. Pentru tinerii căsătoriți... Și să vorbești de voiajul de nuntă. Iată o situație comică. Chiar în Lună”. În schimb ar juca un asemenea rol comic: „Mi-ar place mult! Dar cu condiția să existe un scafandru pentru doi. Așa aș fi sigur că aș avea și ceva satisfacții... Doar sintem pămînteni!”

O definiție posibilă a „pămînteanului”, pe care, pare-se, o ignorăm. Iată că există clovni care nu plîng imediat ce și-au terminat tumbela, apăsați de neliniști existențiale. Iată că veselia poate fi nu numai rezultatul eliberării pasagerului din umbrele ucigașe ale neantului, ci și o stare firească a omului care se bucură de viață. Și care nu s-ar plictisi neapărat în paradis, așa cum e cuviincios să se întimplă. Undeva se petrece o învălmășeală de noțiuni: altfel nu ne-am închipui raiul ca pe un infern de plictiseală, iar infernul ca pe un eden de dulci dureri insuportabile, de care nu ne putem lipsi în ruptul capului.

Să fi fost cei vechi atât de naivi atunci cînd își închipuiau că arta presupune nu supunere, ci dominarea cu seninătate a durerii? Cu seninătate, dacă nu chiar cu voieșie... Nu cumva absența puterii de a ne

domina pasiunile (sau chiar de a domina lipsa insuportabilă de pasiuni, care e și ea un afect) pune sub semnul întrebării durabilitatea atîtor opere ale culturii contemporane? Max Brod notează că Franz Kafka (sportiv amator în viața civilă, un tînăr care făcea eforturi disperate de a trăi cît mai firesc) își citea operele cu glas tare în așa fel încît ascultătorii — și uneori autorul însuși — se prăpădeau de rîs. Nu era vorba aci tocmai de necesara dominare a realității, descrie și re-crea? Tocmai într-un secol în care dereglarea devine regulă și anxietatea fenomen de masă, seninătatea artistului, pornită din credința că lumea poate să fie cunoscută și stăpînită prin cunoaștere, rămîne mai mult ca oricînd necesară. „Numai o superstiție sălbatică și tristă ne împiedică să ne înveselim“. Nu e părerea lui Bourvil, ci a lui Spinoza.

o poezie

Se pare că trăim în condițiile unei îngrozitoare inflații poetice. O formulare stranie. Prea multă poezie, prea multă frumusețe... Cîudați mai sînt oamenii, dacă o asemenea situație îi neliniștește! Adevărul este că se scrie multă poezie bună, că avem poeți tineri și mai puțini tineri de covîrșitor talent. Dar abundența (binecuvîntată!) are și consecințe surprinzătoare. Una dintre ele e aceea că vedem apărînd din ce în ce mai rar o poezie. O poezie, cea mai bună pe care a scris-o poetul în anul respectiv, inserată cu chenar și cu o vigneta — sau fără nici o podoabă, dar singură! Trei strofe infrumusețînd o pagină de revistă și o săptămîină din viața cititorului. Aproape totul e explicabil pe lume; nu și faptul că poeții nu mai scriu poezii, ci alcătuiesc cicluri sau volume, așa, dintr-o răsuflare... Poetul căruia o revistă

vrea să-i publice o poezie se simte profund ofensat. Cum, numai „Lu-ceafărul“ sau numai „Ritmuri pentru nunțile necesare“, așa, părăsite?

Dintre poeziile pe care le-am citit în publicațiile lunii martie (nu am citit toate publicațiile și toate poeziile, ci numai o parte, atît cît am fost în stare; apar la noi lunar, numai în reviste, vreo mie de poezii!) mi-a plăcut cel mai mult „Hanul copiilor“ de Gheorghe Tomozei. Bine înțeles nu sînt obiectiv (e vorba de o simplă preferință!), dar izolată între atîtea poeme bînuite de neliniști, minate de disperare, într-o mare de poeme tulburi, uneori frumoase, ba chiar foarte frumoase, alteori slute, poezia lui Tomozei mi s-a părut că se ridică din adîncuri și se dezvăluie în bătaia soarelui ca o mică insulă tramdafirie. Îmi face plăcere s-o transcriu în întregime: „E hanul din Râscru-ci, din Risipiri, / din Altcîndva, din Vis și Năluciri, / tăiat din blăni și doage de zăpadă / podit cu chiparos, cu Altădată, / cu trepte conducînd spre Nicăieri / urcate de minuscule muieri / ducînd într-ale melcilor cochilii / șerbeturi colorate și vanilii / la mesele bărbaților de-o șchioapă, / ce-și beau, severi, pocalele cu apă / ori cu pistolul caută teigheaua / căreia-i sparg, blajină, tinicheaua / și-apoi cocoșul îl descarcă-n gol / spre candelabrele de staniol... // O nuntă. Diademe-nșelătoare, / mireasa cu codițe ca de șoarec / și mirele și cîntecul amar / al lăutarilor de buzunar. / Curg limonadele, se-aud, prin geamuri / dulăii poștei hămăind în hamuri. / Tîncii petrec. În hanu-nzăpezitul, / se joacă de-a bătrîinii, / de-a muritul, / pînă cînd eu pătrund în adunare / ursuz, păros și monstruos de mare / și-n circiuma copiilor te caut / precum răsufletu-n spărturi de flaut, / iubită din abecedar. Și ninge / din cer cu puii paserei flaminge, / ninge cu icusari și cu

carboave / și ninge cu mălaiuri de garoafe. // Hanul se trage-n lut, ferești se sting / și-oglinzile lui Niciodată ning...”

„Inepții“?

A fost — și s-a dus — o vreme când articiieri care știau întotdeauna la perfecție ce e bine și ce e rău se socoteau reprezentanții, investiți cu un mandat valabil veșnic, ai unui personaj inventat de ei și care se numea Cititorul. Un portret remarcabil îi făcea Cititorului Sonia Larian într-o carte apărută în 1957, „Șmecherul în paradis“ (carte cu numeroase pagini excelente): „Abia de când am început să citesc articolele șmecherului literat mi s-au deschis ochii și am început să înțeleg, văzînd cu cîtă siguranță vorbește el întotdeauna în numele cititorului, că acesta, Cititorul, trebuie să fie neapărat o persoană în carne și oase, și anume una singură în toată lumea, și care este cu siguranță vreo rudă apropiată sau poate vecină de cameră cu șmecherul literat. Altfel de unde ar putea ști atît de precis șmecherul nostru, ori de cîte ori vine vorba despre o carte, ce i-a plăcut cititorului și ce nu i-a plăcut, ce anume „respinge“ acesta și ce primește, dimpotrivă, cu adîncă emoție? Și așa am început să-mi imaginez cum vine Cititorul (înțelegînd că-i vorba de o persoană fizică, am început să-i scriu numele cu literă mare), în vizită la șmecherul literat, cum îi împărtășește acestuia în mare taină opiniile sale literare, în timp ce soarbe o cafea neagră și cum șmecherul le notează repede în carnetul său, avînd apoi bunătatea să ni le comunice și nouă, în prima sa cronică. Simțeam cum mă roade invidia gîndînd la marele noroc care a dat peste capul șmecherului literat, de a trăi în preajma Cititorului, cînd deodată mi-am dat seama că

nu numai un șmecher literat, ci toți par, atunci cînd le citești articolele, a întreține relații la fel de intime cu acest personaj. Să locuiesc șmecherii literați toți în același bloc și să fie astfel, cu toții, vecini cu Cititorul? Cine știe.“

De multă vreme, personajul a dispărut. De multă vreme — prin intermediul publicațiilor, în primul rînd, s-a stabilit un contact firesc și bine venit cu cei cărora le place să citească și care, cu sensibilitate și cu bun simț, își expun opiniile critice, sugerează soluții în probleme controversate, își exprimă argumentat părerea cu privire la o carte, un studiu de critică literară, o poezie. Evident că pentru studierea științifică a curentelor de opinie s-a făcut încă prea puțin. Dar, oricum, a dispărut Cititorul și au apărut, cum se și cuvenea, cititorii, consumatori onești de literatură, uneori cu simț critic dezvoltat. De altfel, între cititor și critic nu există — cum se sugerează cîteodată — deosebiri capitale. Criticul (ca și poetul!) este în primul rînd un cititor avizat și pregătit să înțeleagă. Iar cititorul care scrie argumentat despre deficiențele criticii literare face și el critică literară. De cele mai multe ori, nu fără să știe...

Apariția pe terenul disputelor literare a cititorilor ne pune în fața unei serii nesfîrșite de întrebări. Ce meserii și ce preocupări au oamenii care se interesează de fenomenul literar cu atîta pasiune, încît nu se dau în lături să-și cheltuiască timpul pentru a-și exprima părerile în scris? Îi stăpînește dragostea pentru literatură sau simpla dorință de a-și face publicitate? Ținînd seama de imposibilitatea publicării întregii corespondențe, care scrisori trebuie să ia calea tiparului și care nu? Cum să procedăm în această selectare, pentru a da o imagine fidelă a preferințelor cititorilor (a cărei categorii de cititori? — din

acest punct începe o nouă serie de întrebări), fără să alegem numai acele scrisori în care observațiile critice se fac la adresa scriitorilor tineri sau necunoscuți, lăsînd de-o parte cele care se referă la autori renumiți ?

În alte domenii (cinema, teatru, televiziune), unde chestiunile relației dintre opera de artă și consumator sînt asemănătoare, s-au făcut unele încercări de a lămuri aceste probleme, încercări care — deși n-au dus la rezultate concludente — pot însemna un punct de plecare. În ce privește cititorii, efortul depus în această lucrare e minim. Păcat — pentru că nu e vorba de a căuta adevărul de dragul adevărului, ci de aflarea unei soluții pentru ca, de exemplu, un roman bun (interesant, ba chiar pasionant, dar nu de factură polițistă), să fie citit măcar de toți artiștii cititori cîi devoră broșuri detectiv de mîna a cincea.

Problemele sînt dificile, întrebările numeroase — și tocmai de aceea publicarea unor texte venite din partea cititorilor trebuie făcută cu grijă și discernămint, textul corespondentului fiind însoțit, cînd e cazul, de comentariile lămuritoare ale redacției. Cu atît mai mare trebuie să fie grija redactorului, cu cît o parte din poezia modernă (să zicem, cea suprarealistă) are o audiență extrem de limitată la un public format din oameni care, în marea lor majoritate, au învățat încă de pe băncile școlii că suprarealismul, ermetismul etc. sînt un fel de boli primejdioase. De cele mai multe ori, vigilența necesară funcționează. Dar nu totdeauna. Un singur exemplu: în ziarul „România liberă” apare scrisoarea unui cetățean care socotește că poezia „La Baaad” de Cezar Ivănescu face parte din „așa-zisele poezii cu un înțeles atît de bizar (dacă au vreun înțeles)”. Pină aici, toate bune —

și atitudinea corespondentului, om mai puțin informat, dar de bună credință, este explicabilă. Cîteva rînduri ale unui redactor în care să se arate că problemele poeziei sînt ceva mai complicate și că un anumit fel de poezie presupune un efort de familiarizare îndelungat (ori că nu toate poeziile dificile sînt — obligatoriu — proaste), ar fi așezat lucrurile într-o lumină prielnică. Dar scrisoarea apare cu titlul „Inepții poetice”, iar o notă a redacției — ofensîndu-l pe autor, căruia nimeni nu i-a analizat poezia, și condamnînd în bloc, fără nici un argument, activitatea unor reviste literare — arată că și alți corespondenți și-au exprimat dezaprobarea față de asemenea „poezii” (așa, în ghilimele) „și mai ales față de revistele care le „lansează”. Acești cititori se pricep într-adevăr la poezie mai bine decît redactorii publicațiilor respective ? Dacă nu, nu e preferabil ca problemele să fie discutate calm, ponderat, astfel încît părerile utile ale cititorilor să ajute și ele la detectarea poeziei mimetice, proaste, fără har, deosebind-o de versuri asemănătoare ca manieră, dar care aparțin unor artiști adevărați ? Scria demult Paul Valéry : „Nimeni, cînd cutare părere îi vine pe limbă, la prima vedere a mai știu eu căruia lucru, nu-și spune : „De-aș fi practicat îndelung acest domeniu, de-aș fi cugetat zeci de ani la aceasta și aș fi cercetat lucrările privitoare la ea, aș mai avea același sentiment ? (...) Cît prețuiește promptitudinea mea ?”

Să lăsăm Cititorul — cel care are dreptate din oficiu și nu simte niciodată nevoia de argumente — să-și doarmă somnul meritat, și să răspundem la întrebările importante pe care sînt în stare să ni le pună, tulburîndu-ne, cititorii adevărați.

planete • planete • planete • planete

ion caraion



andrei radu

INĂLȚIMEA DE-O INIMĂ e cartea unui poet format, care nu se va mai putea rușina de ea nici peste zece, nici peste douăzeci de ani, deși autorul știe că „Mai sînt culorii care nu s-au născut”, însă care „pot să se nască dinspre alb“.

Considerăm cel puțin frivolitate obiceiul de a folosi anta spre lingușire și critica spre elogierea oportunității în artă. De aceea scriem deseori despre cei pe care critica momentului îi țrece cu vederea. Despre Andrei Radu, de pildă.

E adevărat că l-a descoperit și cultivat Geo Dumitrescu, în paginile *Contemporanului*, dar nu-l prefătează nimeni. Ghinion. Dacă ar fi fost să-l prezinte publicului un — să zicem — Miron R. Paraschivescu, deocamdată cel puțin așa e obiceiul, se schimbau lucrurile... Cîteva croniciari, stereotipi încă de tineri, dezinteresant de zgomotoși în tot ce debitează, combinînd și calculînd ca de obicei, tot s-ar fi găsit ei pe undeva să-i acorde cîteva grame de atenție și să repete (a cîta oară?) tradiționalele merite ale descoperitorului care... și care... și care... Miron Paraschivescu, deși are mîna bună, nu poate fi nici el chiar totdeauna profet în țara lui — și apoi ce vină ar mai putea să aibă cineva pe care amatorii de modă îl repantizează din oficiu (numai fiindcă așa le trebuie lor) pe cutare sau cutare clapa de pian în felurite concerte și concernuri?

Dar să ne întoarcem mai bine la poezie: „Cîteodată mă ia cu toamnă /

*de-mi trec toți cocorii... / Atunci cobor
mai la sud de mine / în căutarea unor
finuturi mai calde. / E întotdeauna
plăcut / să-ți cauți oricare din punc-
tele / cardinale, / dar sudul, asta e ca
și cum / într-o dimineață te trezești și
spui: / „Așa trec din cînd în cînd /
peste cîte un anotimp / de mă cuprind
ametelele. / Pe urmă, probabil că se
descoase vreo aripă / și atunci se pe-
trece / ca o desprîmăvărare în mine...”
(Cîteodată mă ia cu toamna)*

Bineînțeles, din natură nu lipsește nimic niciodată: glorie și mărunție, lașitate și eroism, vulturi și păduchi. Dar nu e indiferent ce sferă te conține ori către ce gravitezi. Dacă faci însă o servilă sau o plăpîndă din această și așa gingașă otravă și entitate impalpabilă care e poezia, ai diluat în ea însuși principiul ei și i-ai prefăcut formula componentă, o formulă de mister de la conjuncția uimirii cu conștiința și care scapă cunoașterii, într-o rețetă oarecare de preparat sirop sau oțet. Poezia nu e asta. Ea nu suportă falsificări, intervenții apogene și coduri, după cum nu mîntuie și tu are — în accepția obișnuită — certitudini. Marea ei putere toamai de aici rezultă: „E-n firea copacilor / să nu țină seama de garduri; / să găsească-n ele neașteptate / spărturi / prin care, verzi și subțiri, / își trimit de cealaltă parte / lăstarii / ca un fel de copilărie / recucerită. / E-n firea noastră, / a grădinarilor, / să mutăm într-una / gardurile / de cealaltă parte a lăstarilor. / E-n firea pămîntului / să se acopere de / păduri / prin care să alergăm / sărînd / din cînd în cînd / peste garduri...” (E-n firea copacilor).

Sînt poezi dim care posteritatea păstrează doar un poem. Ori doar un vers. Bunăoară: „Fiecare mamă are de spus cel puțin o statuie”. Bunăoară: „Totul se învață pînă la cer”. Bunăoară: poemele paginilor 21, 27, 28, 30, 50, 52, 62, 67, 74, 78.

Ținăr prin putere, puternic prin curaj, curajos prin inteligență, inteligent prin fantezie și subtilitate, subtil prin

planete • planete • planete • planete

cultură, cult prin talentul discernământului și talentat prin toate aceste componente ale unei exigențe și interiorizări de neîntâlnit la tot pasul, Andrei Radu e un condei care și-a asumat riscul de a înțelege în ce măsură „de parte de a fi concluzia” jocului, poezia e doar problema și doar călătoria prin labirint. Sau, cum spune Marc Ailyn: „L'abbattoir est là, / A la jointure / De l'âme et de la faim” *Abatorul e acolo / În nai înșine / La confluența / Înimii cu foamea*).

De unde și ÎNĂIȚIMEA DE-O I-NIMA!

petru popescu

Când, în 1945, e aproape un sfert de secol de atunci, ne intitulam o plachetă de versuri *Omul profilat pe cer* după Sandburg, firește că n-o făceam — azi n-avem decât s-o mărturisim — din simplă gratuitate și chiar fără nici un fel de afinități cu marele poet american. Nu era singura. Este însă un caz... Ar cere comentarii? Există și alte cazuri. Să le lăsăm! Vorba lui Petru Popescu: „pe roata cea mare a istoriei / chiar amintirea se frînge”.

La noi sînt și au fost mulți critici de poezie care să trimită curent și să refere mai orice text apărut la literatura franceză, într-adevăr cea mai bine cunoscută în România. Alături de cea rusă.

Pentru că sînt și au fost mulți înșiși scriitorii noștri foarte tributari, înamorați și respectuoși față de această literatură. Dar lipsesc în îngrijorătoare măsură criticii unei alte categorii de lecturi și preocupări, care să cunoască literatura engleză și americană, arătîndu-se astfel indicați pasiunii pentru studii, analize și investigații pe text și stabilind cu competență filiații ori familiaritățile.

Suplul volumaș al lui Petru Popescu („*unde va pe o altă planetă / crește o floare Petru numită / crește din propria-i forță și poartă / numele meu / floare divină Petru numită* // nu te știe nici unul nici numele tău / nu-și caută vocea prin spațiu / spre numele meu”) vine în întâmpinarea dificultăților de genul celor expuse la început, ajutîndu-și recenzentii (în afară de unele specificări mură în gură — *Blues, Negro Spiritual*) prin cel puțin încă două amabilități: aceea a titlului: FIRE DE JAZZ și aceea a hărții poemelor, cu tasări de cuvinte ori spațioase distanțe între ele — procedeu grafic (dar în citatele noastre nu l-am putut păstra) menit să accentueze idei, să dea relief sensurilor, să facă subliniate nuanțele ori să înăbușe fraza, după exemplul unor E. E. Cummings ori James Dickey.

Cei ce ar presupune însă folosirii acestui procedeu intenția poate a șocului sau doar a vînzării cine știe cărei originalități formale, aceia n-ar reuși decât să riște și să suspecete fără o nimerită justificare. Suspendăm competenții categoriei.

De o densitate necomună; bizară prin multă, prea multă ci obsesie de moarte („o! și eu am să mor și de moartea mea se moare”; „numai moartea va încălzi inima lui Dumnezeu”; „nimic nu mă scapă de moarte”; „munții care s-au trezit / vin peste noi — să ne sugrume...”; „cresc să ne îngroape”; „moartea mea va fi înduioșătoare, împăcată și singură”; „strînge-te mîna pe timpul tău mort”; „ce mai vrei de la moarte / ea singură nu ție destul / nu e deajuns de frumoasă / chiar dacă e numai a ta” ?); concentrată la maximum, poeziei tinărului Petru Popescu, unul dintre cei mai cultivați scriitori ai generației sale și dintre cei mai talentați în diferite genuri literare, nu i-ar fi fost necesar, spre convingere și cucerire, nici au artificiu, dacă de artificiu ar fi fost vorba. Căci scrise chiar după canoanele cele mai clasice,

planete • planete • planete • planete

poemele lui ar fi confirmat o vocație incontestabilă, căreia însă a ținut prin atari inovații să-i radicalizeze limbajul unor stări: „din infinitul de sus / ningeal ningeal pe/ infinitul de jos/ între/ infinituril ninoaredeculoare!!! / infinitultavan/ infinitulpodeal de sus a căzut/ unstropdecuboare/ dind nemuririi prinsel dedesupt/ chipul de om și spaima de moarte/ dar și conștiința o conștiința ca să putem trece din/ noul in infinit/ noi care sîntem/ infiniți- unstropdeculoare“ (Didactică)

Spre deosebire de mulți, deși câteodată cu teribilismul și bravadele lor („cincisprezece mii de sfinți/ fac în mine minuni“), dintre colegii săi de generație, Petru Popescu este poate singurul care scrie fără apeluri la nebulozitate și echivoc, singurul — în acest sens — romantic adevărat, fiindcă e oricînd controlabil în ce afirmă. Idei clare expuse clar. Oroare de alegorie, de notorism, de trucuri, de literatură, de fand. Cărți pe față: „să ne scoatem/ paltoanele/ să ne scoatem/ și pielea/ să ne scoatem și inimal pe masă/ noi oameni sinceri/ noi/ nu avem arme/ atacăm/ fără gloanțe murim/ fără discursuri/ și sînilul nostru/ de preț/ lucrează/ înăuntru/ lucrează/ scrișnește/ flămîndă/ înăuntru/ boala/ de geniu/ închideți gura/ prietenul închideți ochii/ nu respirați/ să nu amestecăm în boala de afară/ boala noastră frumoasă/ dinăuntru“ (Viitor).

Talentul acesta poate să indisună prin franchise, folosește toată artileria deodată: „mă simt un turn de inchisori“, „eu voi da foc cerului“ etc. Însă nu e în stare să nu se chinuie — albastru și singur — pentru flacăra, pentru jertfa lui. Cu condiția însă ca ole să aibă ori să-și inventeze un rost „prin nebunia lumii“. Altminteri — „inima se așează pe un scaun de tortură“ și ori „nu e nimic de făcut“ ori tot acest „miros de eforturi“ va continua să compună mecanic „O viață de oameni închiși“.

Cînd îți întreții respirația cu astfel de carburanți, nu produci obiecte de

acoperit lipsa de adevăr și nici agonia. Poate că de aceea Petru Popescu — eseist, pamfletar, nuvelist, romancier — nu seamănă cu majoritatea celor de vîrsta lui. Prin izolare. Dar e o izolare care implică, pe lângă suferință, altitudine.

aurelia batali

Ipostază de miracol în geometria și alternativele condiției umane, dar și un fel de crimă și pedeapsă, poezia suprimă din lume absența sau introduce în lume ideea de pierdere. Ea mai dispune și de facultatea oricăreia dintre înfățișările ce le poate lua logica ori absurdul pe scara fără de margini a fanteziei: aceea de a fi începutul a orice, și orice. În ea, sau numai prin ea, ambiguitatea capătă înțelesurile sacralității. Iar perpetua curgere a tot ce se întrupează și tot ce se macină încetează astfel de a fi fără farmec și fără rost, chiar dacă singur hazardul este cel ce se amuză cu noi cei care jucăm în piesă. O piesă în care ne și stingem: „Și cum de o dată totul devine fluid/ nici o lespede nu mai apasă/ nici o vorbă rămasă/ nu se răsucesce, otgon/ prin tăceri — și nu-și zornăie lanțul otrăvit/ de nesomn. // Și cum deocamdată totul se poate/ nimeni nimic nu mai are de zis/ nimeni nu mai străpunge zăua de vis/ și nici un leș strein pe-nserate/ Deocamdată trecem sub stele-n răs-cruce/ fără memorie fără dureri — ca și cînd/ ridem de farsa acestui priveghi și pe cruce/ interpretăm rolul cel mare, pe rînd.“ (Vis-limită).

Ce sistem de rațiune sau de fatalitate a durerii a expedit din aceste BALADE PENTRU ORELE DE SEARĂ orice rațiune de venerare a fatalității („Spuneți-mi, / cînd e dreptate și cînd strigătoare la cer infamie/ cutezanța de a provoca zeii...?“), încît autoarea gîndește la provocarea absolutiștilor mecanici ai „mișcării eterne“ ou tot atîta naturalețe ca și atunci cînd — în

planete • planete • planete • planete

*Antract — ne destăinuie: „Mica vi-
peră violacee / a trecut pe aici — am
strigat. / Li simt culoarea mușcăturii
în irisul rarefiat. / Totul e la fel, totul
e la fel, / nici o temere, mă încredin-
țară / pipăute, unghiulare conture /
care umplu lumea / precum frunzișul
o pădure. / Totul e la fel, seara e la
fel, / umbra lângă voi, / poarta lângă
drum, / gardurile, ferestrele, zidurile,
zăpada de-acum. / Dar eu știu, am răs-
puns, nu se poate, / eu o simt, îi cu-
nosc mușcătura, / ea a trecut pe aici,
a trecut / și nevăzutul lacăt, legătura /
iată, s-a rupt. / Capetele ei se agită
în aer / strigându-se cu disperare, /
mă înfășoară, mă înfășoară / brațele
ei, hidre de mare“.*

Formă superioară de reechilibru, de-
conectare și elevație, poezia Aureliei
Batali — ca și a lui Dimitrie Ste-
llaru sau Emil Botta, din ceata cărora
pare să se fi desprins — seamănă unei
țări dintre nefericiri și singurătăți,
dintre angoase și gorgone. Generată
fie de incompatibilitatea subtilă a
omului cu sine și cu mediul ambiant,
fie de însăși fuziunea cu ambianțele,

o fuziune paradoxală și sui-generis, ea
își temperează crispările prin recursul
melancolic la amintire. Amintirea de-
vine narcotic și resemnare: „Dar ce-a
rămas frumos a rămas / din trup, din
raiul lui / luminescența verde a pu-
tregaiului / irizări diafane / în orbite
găvane // Dar ce-a rămas curat a ră-
mas / sunetul vremii / pasul de ornic,
moarte decenii / netedă carcere / fără
înțercere // Dar ce-a rămas neplins a
rămas / adevăratul lui / dulcele braț
al bărbatului / cîntec de seară / vînt
prin lan de seară // Dar ce-a rămas
neschimbă a rămas / aspru îndemn /
soarbe privirea roșul lui semn / de ne-
uitat“ (Inscripție pe o poartă de ci-
mitir).

Mai lucidă decît luciditatea și mai
extatică în același timp decît extazul,
poezia suferă de o infirmitate sublimă:
că este enigmă, care totuși nu vrea
să-și lege viețile — multele ei vieți!
— la „pomul de lut“.

Nici un poet nu e nefericit cînd
scrie, chiar dacă scrie fiindcă e nefe-
ricit...



pentru o definiție a operei de artă

Nu vom lungi aceste însemnări cu pretențioase incursiuni în istoricul problemei. Cîți esteticieni au existat, tot atîtea estetici, și cîte estetici, tot atîtea definiții ale operei de artă. Și pentru a fi exactți trebuie să spunem că nici o definiție nu a arătat ce este opera de artă, ci numai ce ar trebui ea să fie. De această fatalitate nu va scăpa nici încercarea noastră, pe care o vom începe direct cu noua definiție propusă, urmînd ca apoi s-o dezvoltăm, s-o argumentăm și, pe cît posibil, s-o exemplificăm.

Opera de artă este rezultatul final și perfect al suprapunerii unei proiecții pe o altă proiecție. Prima proiecție, baza, este o proiecție obiectivă, cea de-a doua, pronunțat subiectivă. Este proiecția lumii interioare (a artistului) pe proiecția lumii exterioare. Să pornim, pentru clarificare, de la un exemplu concret, și anume să presupunem cazul unei povestiri în care eu (autorul povestirii) povestesc ce am făcut peste zi.

Am ca „materie primă” cantitatea de fapte, gînduri și sentimente prin care am trecut, altfel spus, realitatea. Realizez prima proiecție așternînd toate acestea pe hîrtie într-o ordine cronologică sau indiferentă. Voi obține astfel un soi de „jurnal de zi”, fără nici o valoare obiectivă. Abia peste această primă proiecție urmează să proiectez un sens. O semnificație, un „rost”, o idee generală coordonatoare. (Atenție: cele două proiectări sînt de fapt absolut simultane. Ele trebuie concepute nu ca așternere a două straturi de vopsea succesive pe

un tablou, ci ca suprapunerea pe un ecran a două imagini care provin din două proiectoare diferite). Abia acum „povestirea” fadă a unui șir de înțîmplări și gînduri poate aspira la titlul de operă de artă.

Suneam că prima proiecție e obiectivă, a doua subiectivă. Ce înseamnă aceasta? E știut faptul că în genere, primul lucru care se receptează dintr-o operă de artă (carte, sculptură, tablou, dans, cîntec), este subiectul. Aceasta e proiecția obiectivă a realității, „palpabilă”, depistabilă facil, la nivelul simțurilor. A doua proiecție, cea suprapusă, subiectivă, se lasă cu mult mai greu extrasă. Cunosc zeci de oameni care nu rețin dintr-o carte, un tablou etc. decît anecdotică: „el vine, o iubește, nu-l iubește, se omoară” sau pe o masă o carte și niște mere frumos colorate, „parcă erau adevărate”. Sensul acestor reprezentări le scapă, întîi pentru că nu-l caută, al doilea pentru că, poate, le lipsește călcîiul vulnerabil.

Pe de altă parte această a doua proiecție ține mult și de subiectul receptor de artă. Acest subiect (cititorul, privitorul, ascultătorul) proiectează pe prima proiecție (care vine de la artist și pe care nu o poate influența, modifica) propriile sale idei, sentimente, stări afective. (Dovadă: citiți o poezie de dragoste o dată cînd sînteți veseli, bine dispus, și altă dată cînd sînteți trist sau... îndrăgostit. În a doua situație veți proiecta pe acea poezie atît de mult încît se va produce un fenomen analog cristalizării stendhaliene din dragoste).

Asta nu înseamnă însă că însuși artistul nu ar fi operat o a doua proiecție. Nicidecum. Dar înseamnă că o a fost de așa natură încît, fără a i se altera esența, permite proiecții complementare infinite variate asupra ei. În situația în care artistul nu a realizat decît prima proiecție, cu greu se va găsi o a doua (subiectivă) care să fie compatibilă cu ea, și în acest caz produsul nu e operă de artă decît pentru individul care o va găsi și proiecta. (Imaginați-vă o piatră prețioasă care strălucește atunci cînd asupra ei e proiectată lumina, și imaginați-vă apoi de asemenea o piatră prețioasă dar care strălucește numai atunci cînd e luminată dintr-un anume unghi, cu un anume soi și culoare de lumină).

De aici, din această infimă șansă ca cele două proiecții să se suprapună perfect, fiind compatibile și congruente, rezultă și dificultatea de a obține o operă de artă desăvîrșită.

E necesar să completăm definiția cu următoarea precizare: una din proiecții fără cealaltă nu e suficientă pentru a constitui o operă de artă.

În cazul cînd va exista numai una din proiecții, vom avea de-a face cu un produs artistic doar în intenție. Și anume: lipsa primei va coincide cu situația unei idei bune, neexprimate artistic; lipsa celei de-a doua cu situația unei forme — cu conținut! — dar fără sens (semnificație) și implicit fără valoare.

De ce „proiecție“? În cazul primei pentru că autorul (scriitor, pictor etc.) nu zugrăvește, nu oglindește, nu imită ș.a.m.d., ci trece ceea ce primește de la realitate prin filtrul inteligenței, intuiției și al instinctului artistic, transpunînd totul în alt „limbaj“, în alt mod de existență, mărin, micșorînd ca o lentilă. Așadar schema:

realitate—scriitor—operă.
repetă schema :
bec (sursă luminoasă) — lentilă — ecran.

Iată deci de ce proiecție aici, în primul caz.

În cazul celei de-a doua, situația e analogă. Se produce — de astă dată bilateral, adică scriitor—operă și receptor—operă — un transfer impalpabil de sensuri, asemănător unui fascicul de raze. Acest fascicul ca și în cazul diamantului, conferă produsului artistic strălucire.

Credem că nu mai e nevoie să arătăm avantajele definiției, ele reieșind (dacă există) din cele deja enunțate. Vom atrage atenția doar că ea permite o abordare multilaterală a operei de artă, subliniază caracterul obiectiv și subiectiv al valorii estetice, nu neglijează rolul subiectului receptor în actul valorificării. Deși relativ înrudită cu teoria reflectării, credem că are avantajul de a fi mai nuanțată, mai plastică și mai aplicabilă. Oricum, o supunem discuției.

radu ionescu

orizont plastic bucureștean



Destul de numeroase, expozițiile lunii mai au înmănușiat opere recente ale unor artiști tineri sau de vîrstă mijlocie, decanul lor fiind Eugen

Popa. Cu toate că a debutat ca gravor, Eugen Popa ne-a obișnuit să-i asociem numele mai ales picturii, cîteva lucrări ca „Recolta“ sau „Onești

noaptea" marcînd nu numai etape ale evoluției sale, dar chiar jaloane pe drumul înoirilor artei noastre contemporane. De data aceasta limbajul în care ni se adresează este acela al graficii, artistul evoluînd cu dezinvoltură, cu inventivitate, în diferite tehnici (desen, monotip, litografie, acvatintă, acvaforte, colaj). Din prima clipă expoziția se impune prin două caracteristici foarte importante: concepția monumentală și desăvîrșita acuratețea a prezentării. A fi artist — și Popa o dovedește — înseamnă a urmări o lucrare nu numai atîta timp cît este pe masa de lucru, ci chiar pînă în momentul prezentării ei pe perete. Expoziția, mult gîndită ca eveniment solemn, este de o eleganță netă și discret somptuoasă, care o face să rețină încă mai mult atenția.

Din contactul cu rafinata artă a Chinci, Eugen Popa a deprins limbajul eleganței, al sugestiei pe care o poate oferi o linie sau o pauză a penelului pe hîrtie, transparența sau varietatea de nuanțe pe care o poate avea o pată de tuș. De la simple (aparent simple) interpretări grafice ale unei litere, trecînd prin subiecte figurative, interpretate uneori cu minuție de biolog, și pînă la transcrierea lapidară și pertinentă a unor stări de spirit, impresii sau gînduri, Eugen Popa nu se desminte. Egal și unitar în concepție, el se dovedește a fi artistul modern, în fericitul înțeles al cuvîntului. Simplu, epurat, fără emfază, transpunînd în monumentalitatea imaginilor sale grandoearea aspirațiilor omului de azi, Eugen Popa comunică, direct sau prin sugestii, cu noi. În acest sens expoziția sa este o punte fericit aruncată între artist și spectator.

Tot o expoziție de gravură ne înfățișează Vintilă Făcăianu, artist care recrează realitatea cu mijloace care-i sînt proprii. Într-o tehnică, nu străină de minuția dantelei sau a cizelării metalelor, trecută însă prin filtrul umorului robust, Vintilă Făcăianu nu-și alege subiectele cu prea multă osteneală. Prin unghiul său de vedere personal, prin tehnica adoptată, pe care o stăpînește cu măiestrie, el reușește să transfigureze, să innoiască lu-

cruri întîlnite la fiecare pas: și nu cred că i-am putea aduce un elogiu mai mare.

În același timp, cele două săli de pe Bd. Magheru prezentau pînzele a două pictorițe. Debutantă — ne referim la o expoziție personală — Maria Mihalache-Blendea atrage, reține și farmecă din prima clipă. În pînzele sale (peisaje și flori) nu apun nicio dată acordurile muzicii, briza odihnitoare a vîntului nu încetează, incantația produsă de această pictură suavă și de o cromatică pe cît de densă pe atît de armonioasă urmărindu-ne chiar după ce, în amintire, subiectele s-au tamisat, topindu-se în acorduri cu îndelungi rezonanțe. Mai rece, mai construită, pictura Eugeniei Iftodi se revendică din lumea spirituală a artei populare din care-și trage seva. Influențată de ciopliturile în lemn și de țesăturile țărănești, Eugenia Iftodi, în lucrări de o severitate sobră, oferă sugestii prețioase pentru tapiserii. Jocul liniilor frînte și transparențele ecranelor suprapuse contribuie la această impresie. Nu trebuie uitat însă că acest caracter decorativ al pînzelor sale este echilibrat de un simț pictural de bună și veche tradiție.

În această lumină, alături de redescoperirea unor artiști deja cunoscuți, am descoperit și un poet-pictor. Este vorba de Constantin Abăluță, a cărui expoziție de pictură și desene din ciclul Plastică-Poezie al Casei Scriitorilor confirmă sensibilitatea sa de a vorbi și pe limba altora. Însă, ceea ce spune este atît de bine spus, încît nu credem că Abăluță este un poet care, ocazional, face o expoziție. Mai aproape de realitate am fi consemnat virtuțile poetice ale picturilor și desenele sale după cum, mai bine ca noi, alții au consemnat virtuțile plastice ale poeziilor sale.

În sfîrșit, o ultimă expoziție, aceea adusă drept omagiu lui Ion Munteanu de Institutul de Arte Plastice, instituit din mijlocul căruia a fost răpit pentru totdeauna — sau s-a răpit singur — și unde a lăsat amintirea unui artist cu chemare, curios, îndrăzneț în formele de exprimare plastică, pornit pe calea cristalizării unei personalități

care se anunța a fi cu totul deosebită. Momentelor de dialog interior le răspund în expoziție desenele și acuarelele, grave, triste, adevărate momente de reculegere și de căutare de

sine. La moartea lui Abgar Baltazar, în paginile acestei reviste Tudor Argezei spunea că un om care moare atît de tînăr acoperă un răspuns. Ce am putea spune oare mai mult?

virgil huzum

alecu donici și costache negruzzi

— un manuscris inedit —

Între hîrțile rămase de la Alecu Donici am găsit un manuscris aparținînd lui Costache Negruzzi și intitulat „Amintire funebră“, pe care îl înfățișez mai jos.

Ce poate fi acest manuscris? După stil și înfățișare s-ar părea că ne găsim în fața manuscrisului unei cuvîntări funebre. Avînd în vedere însă titlul și conținutul, ne dăm seama că nu poate fi vorba decît de manuscrisul unui articol în legătură cu moartea lui Donici.¹⁾

Iată ce zice Costache Negruzzi în „Negru pe alb“ referindu-se la un articol pe care-l scrisese mai de mult la moartea lui Donici: „Nu ne-am încercat a scrie biografia lui Donici: asta o vor face-o alții mai competenți decît noi. Nu vom termina însă această schiță ce e numai o tristă amintire fără a reproduce cele ce am scris la moartea lui în ziarul „Trompeta carpaților“²⁾. Negruzzi citează mai departe din acel articol.³⁾

¹⁾ Un titlu la fel, însă care nu are nici o legătură cu Donici și cu conținutul manuscrisului de față l-a mai utilizat C. Negruzzi în Scrisoarea a X-a „Amintiri funebre“ (Ed. P.V. Haneș) avînd dată decembrie 1842.

²⁾ C. Negruzzi, *Negru pe alb*, Ed. Cultura Națională, pag. 118.

³⁾ „Trompeta Carpaților“ din 25 april 1865.

Într-adevăr, dacă ar fi fost să ne luăm după aceste rînduri, atunci „Amintirea Funebră“ n-ar fi fost decît manuscrisul original al articolului citat. *Textul* articolului citat însă nu este identic cu textul manuscrisului înfățișat aici.

Știind cît de mult își prelucra proza Negruzzi, acest fapt trebuie interpretat în sensul că, reproducînd articolul în „Negru pe Alb“, Negruzzi a făcut anumite modificări. Rîndurile de față nu sînt decît o variantă a articolului, sau poate chiar însuși manuscrisul original înainte de a fi fost dat la tipar și de a avea modificările din ziarul citat. Intenția lui Negruzzi era desigur aceea de a stîrni interesul publicului, care astfel ar fi găsit mijlocul de a veni în sprijinul familiei lui Donici, prin beneficiul pe care l-ar fi realizat publicarea fabulelor într-un volum. Prietenia dintre Donici și Negruzzi (se știe că au și tradus împreună din rușește satirile lui Antioh Cantemir) ar putea fi considerată ca un motiv destul de puternic pentru a înțelege rostul acestui apel.

În „Amintire Funebră“, ca și în toate operele lui Negruzzi, întîlnim și aici stilul sobru, eleganța și mlădierea frazelor, spiritul ironic, însușiri caracteristice ilustrului prozator.

Din rîndurile lui Costache Negruzzi desprindem și părerile acestuia despre

literatura vremii. Aceste păreri sînt extrem de severe în ce privește valoarea literaturii contemporanilor săi. În critica literară a vremii, C. Negruzzi și-a exprimat adeseori gândurile. De aceea sînt atît de prețioase rîndurile din „Amintire Funeră”; nu fiindcă privesc activitatea unui fost colaborator al Daciei Literare, ci pe aceea a unui adevărat și valoros reprezentant al literaturii din veacul trecut.

Prezentăm mai jos textul manuscrisului original, astfel cum a fost găsit :

AMINTIRE FUNERĂ

Alecu Donici nu mai este ! Lugete Veneres. Plângeți dobitoacelor, voi cărorora el sciea a ve da atîta spirit ! Istoricele vostru a muritu, fabulistele României jace în pamentu !

Dacă avemu mulți poeți, atît de mulți încît mai nu putemu alege pre cei bunu din cei rei, dacă prosa scriitorilor noștri cu onorabile excepții e așa de grea la mistuit încît preferăm a citi Alecsandria decît multe opere pretențioase, ne place a o atribui numai unui viciu a gustului nostru, dar o maturimu (sic) că ne vine a dice cu poetul :

Si peau d'âne m'était conté,

J'en aurais un plaisir extrême.

Așia e și cu fabulele lui Donici. Cine nu își aduce aminte de Gîștele lui, de Vulpea cea cu pușororu pe botișororu, de judecata Momitei, de carrele cu oale, de Magarii din Parnasu, de Lupul Naziru, etc. etc. Ar trebui să le înșiremu pe tôte.

De la Esopu, pre care îl silabisămu pe bancele școlei, pînă la Lafontaine, Kriloff, Donici, apologul ca și proverbul a fostu totăd'aina înțelepciunea nașionilor. Judecătorul prevaricatoru, dregătorul nedreptu și alți pre care nimeni n'ar cuteza a'i numi pe fașă, fabula îi arată subț masca unui dobitocu și toată lumea îi cunoșce.

Dar ne va dice cineva : ce treabă mare este a face o basnă, a scrie o

poveste ? După ideea noastră e mai greu a face o fabulă ca a lui Donici, o poveste ca a lui A. Pann decît a scrie o meditațiune în care nu găsesci decît o frazeologie fără logică, seu un poemu în care numai adjectivule jăcă rolul principalu, iar ideile se potrivescu ca nuca în părete. De aceea fabuliștii suntu rari. Pînă astăzi între Francesi nici unu n-a ajuns pe Lafontaine, pentru că nici unu n-avu simplitatea și bunomia lui.

Donici între Români fu acel ce se apropie mai mult de fabulistele francez — de aceea și fabulele lui sînt cunoscutu în palat ca și în colibă.

Și știți cine a fost el, și în ce se scurse toată viața lui ? De cînd s-a trezitu pe lume, el fu tot în serviciul Statului și cînd închise ochii, lăsă 12 — nu mai pușini — copii săraci !

Cînd A. Pusckhin, poetul rus cădu într'un fatal duelu, Guvernul a ordonatu să se tipărească operele lui cu cheltuelu Statului și să se vendă în profitul urmașilor săi. Acesta scuti pe familia ilustrului poetu de a cerșetori ca să capete pânea de tôte dilele. Oare ceea ce se făcu pentru Pusckhin subț Tarul Rușilor, să nu se facă pentru Donici subț Principele Românilor ? Nu o vom crede nici odată, în cătu timpu vomu avé un omu de inimă și de spiritu în capul înveșimentului public.

Dacă fabulele lui Donici — ele nu sîntu mai mult de o sută — s-ar tipări de Stat într'un numeru de 20 mii exemplare și s'ar vînde în beneficiu familiei fabulistei cu precu de cincilei exemplaru, tot s-ar aduna o sumșbară care ar înlesni necăjita vieșă a unei véduve nemîngăhietu și a 12 copii.

Anche odată : A. Donici nu mai este ! Uai ! Uai ! Ce va fi de noi cînd vomu perde și pre celălaltu favoritu al nostru, Grigore Alexandrescu ? !

„culele din românia“

Interesanta colecție a editurii „Meridiane“, „Monumentele patriei noastre“, s-a îmbogățit, în urmă cu trei luni, cu o monografie condensată, dar atât de evocatoare, a culelor din România. Condensată, deoarece perimetrul rigid al colecției, spiritul oarecum didactic în care e prevăzută lucrarea privează totalmente lectorul de vraja, broderiile imagistice și stilistice constituind „literatura“ unui atare eseu. Așa cum e concepută colecția, ea servește îndecosebi ca ghid turistului amator de locuri mai puțin bătătorite, dornic de o comuniune spirituală cu trecutul istoric, pasionat al înfilnirii cu umbrele. Iar culele din România — acele locuințe-cetățui de formă obișnuit cubică și uneori înzestrate cu cerdacuri, „a căror apariție pe meleagurile noastre în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea a coincis cu atacurile ceteilor de turci de dincolo de Dunăre și cu incursiunile haiducilor“ — ar fi putut prilejui monografistului captivante narațiuni ale vremurilor când istoria și legenda conviețuiau în deplină armonie. Baladele populare și-au îmbogățit savoarea, cred, tocmai în acele timpuri.

Culele adăposteau pe micii boieri de țară, împreună cu familiile și vitele lor. În ele viața se desfășura într-o perfectă autarhie. Din spatele meterezelor înguste, săpate în zidurile groase, refugiații aveau o admirabilă perspectivă asupra văilor înconjurătoare, văi domoale, blinde, căci culele s-au statornicit numai în peisajul poetic al Argeșului și al Oltului. În regiunile

muntoase, culele nu-și aveau rostul, căci munții erau ei înșiși adăposturi și leagăne.

Cu unul sau două caturi, cu frumoasele lor „loggia“ de inspirație brîncovenească, îmbietoare la tihnă și tabieturi când vijeliile invaziilor se potoleau, cu foișorul lor de observație și pivnițele boltite în care se pătrundea direct din exterior, cele mai multe din culele existente odinioară s-au năruit sau au căzut în paragină. Cîteva au fost restaurate în anii noștri, ca de pildă Cula din Curtișoara, Cula Greceanu din Măldărești, Cula lui Tudor Vladimirescu, astăzi muzeu. Odată cu dobîndirea independenței și formarea statului român — la sfîrșitul veacului trecut — existența lor nu-și mai avea rostul. Arhitectura lor nu mai cores-pundea vieții moderne. Îngustele metereze, chiar transformate în ferestre prin lărgirea zidurilor, împiedecau totuși lumina să pătrundă în interioarele ce adăpostiseră, cîndva, atîtea mistere... Pietrele vorbesc totuși. Și mă gîndesc cu destulă nostalgie la aroma puternică de sulfină ce s-ar fi putut degaja dintr-o proză de evocare istorică a acelor lăcașuri, proză pe care ar fi putut-o asigura tot Sarmiza Cretzianu, co-autoare, împreună cu soțul ei Radu Cretzianu, a acestei monografii. E o cunoscătoare ca puțini alții — căci i s-au transmis din gură în gură, de la urmașii urmașilor — a nenumărate fapte și destine de loc comune din acele vremi de restrîște, dar și de cîtă poezie! Cine știe, poate că, într-o zi, i se va da totuși prilejul să ni le împărtășească

liuben zidarov, un artist al copiilor

Un artist care știe să se identifice cu gândirea și sensibilitatea publicului său — cititorul cărților ilustrate de el, — astfel îl caracterizează Maksimilian Kirov pe Liuben Zidarov, unul din esteții cei mai rafinați ai graficeii de carte din Bulgaria.

A debutat, înainte de 9 septembrie 1944, în revistele pentru copii, cu o serie de comicsuri având ca eroi principali pe Pat și Patașon. Mai târziu, chiar și în condițiile concepțiilor eronate și dogmatice despre realism, când se impuneau sugerarea tridimensionalității spațiale a desenului și, mai ales, tratarea stereotipă a chipului copilului, Liuben Zidarov a izbutit, totuși, să-și păstreze personalitatea, creînd câteva chipuri de copii caracteristice, care au fost preluate de numeroși epigoni, în timp ce Zidarov însuși, își contura din ce în ce mai net propriul program artistic. Zidarov s-a desolidarizat de cele două concepții, polar opuse, asupra graficeii de carte — pe de o parte, subordonarea necondiționată față de textul literar, mergînd pînă la simpla repetare a celor spuse de autor, iar, pe de alta, deplina independență, chiar dacă aceasta este în dauna textului literar — deși, ca mod de sensibilitate, se simte mai apropiat de cea de-a doua alternativă. El caută echilibrul numai în valorificarea valențelor libere ale imaginerii verbale.

Afinitatea lui cu lumea imaginației copiilor îl apropie tot mai mult de tematica basmului, care oferă compoziției o largă desfășurare în spațiu și profunzime. Ritmul lent al soluțiilor compoziționale și abordarea decorativă a planurilor cedează tot mai mult la el în fața unui principiu spațial-dinamic mai amplu. Se observă schim-

bări neașteptate în ceea ce privește distanța și unghiul de vedere, ceea ce conferă compoziției un caracter „cinematografic”. Scena reprezentată e privită cînd panoramic, de pe un orizont ridicat, cînd de jos. Folosirea reducției pe prim plan îndreaptă atenția spre planurile secundare, unde adesea este plasat centrul dinamic al compoziției.

Aceste procedee apar în „Povești populare chinezești”, și în „Povești populare indoneziane”, în „Hora minunată” a lui Asen Razvetnikov și în „Brăduțul singuratec” al lui Anghel Karaliicev, dar mai ales în „Seherezada”. Compozițiile complexe oferă micului cititor un belșug de informații în legătură cu caracteristicile geografice și etnografice ale țării de baștină a basmelor respective. Totodată, însă, ele îi stimulează și-i îmbogățesc imaginația, trezindu-i dorința de a afla și mai multe lucruri. La prima vedere ar putea părea o coexistență lipsită de conflict între fantasticul de basm și autenticitatea detaliului. Dar numai aparent, căci actul nu este nici gratuit, nici superflu — Zidarov redă fidel și convingător moravurile și atmosfera subiectului. Asemenea reușite, subliniază M. Kirov, nu se obțin însă numai prin intuiție și inspirație. Pentru a purcede la ilustrarea „Poveștilor Seherezadei” L. Zidarov a întreprins anume o călătorie de documentare în Siria, unde a luat numeroase note și a făcut schițe arhitecturale. Pentru poveștile lui Andersen, care constituie punctul culminant al operei sale, a fost, în același scop, în Danemarca. Dar a rămas întotdeauna stăpîn pe materialul său, filtrînd cu exigență bogăția de detalii autentice. Astfel, el

a știut să evite atât ariditatea cit și supraîncărcarea.

În fața situațiilor create de conflicte acute, Liuben Zidarov rămîne un liric și un romantic. Chiar și personajele negative nu sînt atât de înfricoșătoare încît să inspire dezgust, artistul mulțumindu-se să le ironizeze fără brutalitate. De aceea se vedește a fi mult mai apropiat de psihologia copiilor, decît acei ilustratori care creează personaje negative de o expresivitate viguroasă, dar care bagă spaima în gingașii lor cititori,

evocîndu-le în imaginație scene de coșmar. Desigur că tocmai această latură a lui Liuben Zidarov l-a apropiat și de umorul lui Mark Twain. Toate aceste calități își găsesc o amplă desfășurare în „Vrăjitorul din Oz“ de L. Frank Baum, iar ciclul de desene pe linoleum care ilustrează culegerea de poeme a lui Iavorov „Sub umbrele norilor“ scoate în relief noi aspecte ale multilateralului artist bulgar.

Mai presus de toate însă, Liuben Zidarov rămîne un izvor nesecat de deflectare estetică pentru copii.

ovidiu constantinescu

teatrul de pantomimă din wroclaw

Părăsind intermitent planul orizontal al scenei, interpreții baletului clasic reușesc să creeze pentru două-trei clipe iluzia imponderabilității și a unei precare dematerializări. În terminologia pitorească a baletului figura aceasta se cheamă, pare-mi-se, ambițios și candid, saut d'ange (așa cum se numesc, de altfel, cu mai multă îndreptățire, salturile cu schiurile de la trambulină). Ca tot ce este iluzoriu și precar, senzația de plutire pe care o suscită cu discontinuitate evoluțiile unei balerine este însoțită de intermitente decepții. Femeia-pasăre și Lo-hengrinii în maiouri albe ai baletului clasic sînt niște hibrizi — fenomenali, firește, ca lălelele învoalte și ca garoafele galbene — totuși niște aberații numai pe jumătate sau pe sfert absurde. Cu aripi ori fără aripi le ar trebuie pînă la urmă să cadă sau să facă apel la progresele tehnicii pentru a fi catapultat în spațiu.

Actorii teatrului de pantomimă din Wrocław — în egală măsură artiști

dramatici, mimi, gimnaști, acrobați și, cu precădere, dansatori — sînt temeinic legați de pămînt. În fiecare mișcare a lor se simte centrul de gravitate, trupurile viguroase, sculpturale, sînt pe deplin ancorate în realitatea concretă și dinamica lor se înscrie în vastitatea spațiului posibil pe care-l are la dispoziția sa omul. Henryk Tomaszewski, conducătorul și întemeietorul ansamblului, explorează acest spațiu pe toate dimensiunile, centimetru cu centimetru, într-o inepuizabilă bogăție de forme. Pornind de la gesticulația lapidară conservată în marmurele și bronzurile antice, trecînd prin simbolistica magică, ritualurile și datinile folclorului universal, făcînd un popas printre funambulii de pe bulevardul Temple din Parisul secolului trecut pentru a ajunge la dansul expresionist și la cele mai temerare experiențe ale baletului modern, Henryk Tomaszewski a folosit cele mai diferite surse de informație, pentru ca, topind laolaltă toate aceste elemente

eterogene în creuzetul inspirației personale, să-și creeze o modalitate proprie de expresie, descoperind, poate, printr-o secretă alchimie, piatra filozofală a unei autentice arte moderne.

În privința aceasta, piesa de concepție Labirint, cu care a debutat programul înfățișat publicului bucureștean, reprezintă un fel de manifest. Într-o ambianță sumbră, întretăiată de jocul reflectoarelor, care amintește cumva de întortocheatele culoare din Procesul lui Kafka și în care zidurile sînt înlocuite prin oameni prezentați ca niște preparate anatomice, gata pentru disecție, cu fiecare mușchi desenat prin litere și conturat cu o linie punctată, eroul caută — ca și Josef K. — o ieșire, un mijloc de a sparge limitele spațiale. Spre deosebire de personajul lui Kafka însă, protagonistul din Labirint (excepționale ca idee și ca execuție, costumele lui Krzysztof Pankiewicz) izbuteste să descopere intervalul ce-i permite să iasă din inextricabila rețea și să-și afirme prezența în lume. Labirint este un poem tragic, în care eroul înfrînge prometeic oculte opreliști ale destinului și propriile sale inhibiții.

Maraton, cea de-a doua piesă de rezistență a programului, este la rîndul său un poem liric ce proslăvește libertatea și bucuria mișcării și a efortului fizic. Prima scenă, reconstituind coregrafic faimoasa bătălie, pare să se petreacă într-o sală de la Luvru, din muzeul Vaticanului sau de la British Museum, în care statuile, plictisite de inerția lor multimilenară, își desmorțesc mădulele simulînd o luptă.

Păstrînd o incontestabilă unitate stilistică, teatrul din Wrocław nu este înfeudat nici unei formule și nici nu pare să cultive de preferință un anumit gen. Varietatea pieselor din repertoriul său este cea mai bună dovadă.

Femeia este un studiu plastic dansant și acrobatic, ce depășește prin invenția abundentă și modulațiile miș-

cării banalizata temă a lui Pigmalion și a Galateei și, laudînd cum se cuvine suplețea și precizia interpreților Pavel Rouba și Ewa Czekalska, aș putea afirma, fără să greșesc, că au folosit deopotrivă și ultima fibră musculară într-un dans ce semăna foarte bine cu răsucirea unor curmeie de viță în jurul aracilor.

Rochia este o mimodramă brodată pe trama unei legende japoneze, utilizînd mișcarea coregrafică specifică teatrului tradițional și folclorului popoarelor din extremul orient — totul decantat, simplificat, concentrat — într-un fel de grafie spațială ce facea ca fiecare nouă compoziție de ansamblu să pară un kakemono nipon. Pe lîngă excelentul dansator și mim Stanislaw Brzozowski, merită să menționem plasticitatea și expresivitatea unuia dintre cei mai tineri actori ai teatrului, Andrzej Szczuzewski (în rolul ucenicului croitor).

Fantezia barocă Grădina dragostei, cu o amabilă vervă satirică, acidă ca un pahar de șampanie, aduce în jurul cuplului de îndrăgostiți (Janusz Pieczuro și, din nou, Ewa Czekalska) un întreg carnaval de figuri alegorice, printre care o giorgionescă și voluptoasă Venus, un falnic războinic indian stropit cu aur, o imaculată mireasă și un senzual căprior, semănînd mai curînd cu un Minotaur, ce invadează scena ca faunii treziți la viață de clarul de lună în parcul nocturn descris undeva de Henri de Regnier. Iar erotismul destul de accentuat, de hazardat chiar pe alocuri, în care se scaldă această fantezie, este atît de pur, de noțional, aș zice, încît nici un moment nu devine șocant.

Deosebit de frumoase costumele lui Jerzy Lavacz pentru Maraton și Rochia, ingenioase și pitorești cele semnate de Kazimierz Wismak (Grădina dragostei). Muzica de scenă compusă de Jerzy Pakulski și Julius Luciuk a avut o însemnată contribuție la desăvîrșirea acestor bijuterii.

vlaicu bârna



i. valerian: „cara-su“

Apariția unei noi ediții din romanul lui I. Valerian a fost primită cu mult interes de cititorii de la sfârșitul celui de al șaptelea deceniu. Cartea marcăse și la prima ei ediție, tipărită în 1936, la „Cultura Națională“, un succes în afară de serie. După 33 de ani, perioadă care reprezintă fixarea în timp a unei generații, iată că romanul lui I. Valerian „Cara-Su“ trece examenul de calitate cu aceeași notă.

Despre „Cara-Su“ s-au scris la apariție zeci de cronici și recenzii, vorbindu-se de poezia și pitorescul locurilor unde se desfășoară acțiunea, de atmosfera exotică a unei Dobrogei în care populațiile turcă și tătară, resturi ale unui imperiu demult prăbușit, mai evocă vremile de slavă ale semintei lor, de pictarea mediului social și de satira socială pe care autorul cu fine trăsături de penel — le include în tablou etc... Fabula cărții este simplă și liniară și ea poate fi rezumată în câteva cuvinte: un tânăr inginer bucureștean, de la căile ferate, e mutat în Dobrogea unde cunoaște pe tuncoica Menaru, din mica burghezie provincială. Idila inginerului cu frumoasa Menaru captează din ambele părți dorința de a stabornici o legătură traică, dar în calea ei se ridică obstacolul prejudecăților moștenite. Când acestea vor fi înfrânte, Menaru, dezamăgită de infidelitatea tânărului inginer, va pune capăt idilei cu o amară scrisoare anunțându-i totodată repatrierea ei și a familiei, undeva pe meleagurile Anatoliei.

* E.P.L., 1969.

Povestea, în sine, poate părea nu de prea mare originalitate, dar e bine să precizăm că ea constituie doar pretextul pe care autorul îl folosește pentru a ne introduce în acest climat exotice. În evocarea Dobrogei din vremea când Medgidia era luminată cu lămpi de gaz, a Dobrogei patriarhale și pitorești din primul deceniu de după războiul care ne-a întregit țara, întâlnim nu numai datele riguros notate ale unei observații atente, ci și acel halo inefabil de poezie care ne amintește că I. Valerian este autorul volumelor de versuri „Caravanele tăcerii“ și „Stampe“. Pana prozatorului izbuteste să portretizeze pregnant câteva din figurile care populează acest univers provincial, cum ar fi de pildă Madam Lori, patroana dela „Hotel Pașa“, sau poetul Niazii, epicureicul eretic al comunității mahomedane și alții. Farmecul romanului „Cara-Su“ constă în conjugarea acestor figuri bine individualizate cu mediul specific al provinciei dobrogene dintr-un anumit moment al istoriei ei. Despre pitorescul și poezia Dobrogei, literatura noastră consemnase, înainte, pasta suculentă și viu colorată a unor versuri semnate Adrian Maniu, apoi proza imajată a lui Em. Bucuța („Fuga lui Șefki“ și „Maica Domnului de la Mare“) și evocatoarea navelă „Ustîine sau Colina goală“ a lui Radu Boureanu. Romanul lui I. Valerian se așează cu cinste în rîndul celor de mai sus, cu țesătura lui epică echilibrată și plină de grație, cu acel specific peisagistic și etnografic care colorează fericit paginile cărții fără a îngreuna cu nimic desfășurarea povestirii.

Există câteva apariții singulare în literatura noastră dintre cele două războaie, mici romane de dragoste, toate cu caracter exotice, între care notăm: „Vinul de viață lungă“ de N. D. Cocea, „Popi“ de Theodor Scorțescu, „Maitrey“ de Mircea Eliade. Socoțesc că romanul lui I. Valerian, editat prima oară, ca și cele de mai sus, de către Ad. Rosetti, la „Cultura Națională“, trebuie situat în constelația acestor proze neuitate.

veronica porumbacu



claus stephani: „întreba- rea scoicii“¹⁾

Claus Stephani semnează prima sa culegere de lirică la peste treizeci de ani, avînd în aceste lumi sub tipar și un volum de schițe. Cu alte cuvinte, și-a decantat întrebările, rar, prin periodice, mai des între copertele culegerilor. Și acum, către acel „mezzo del cammin“ își pune în repetate rînduri întrebarea: „Ai sosit oare, mijloc al vieții?“ Întrebarea o formulează partenerul tăcut al dialogului pe care vrea să-l provoace, cochiliei ce îi închide, geloasă, alter-ego-ul. Cum se ajunge îndărătul aparențelor, la „lucrul în sine“, ori la intimitatea ființei, e o obsesie a poeziei germane care poate fi căutată mult îndărătul lui Loerke. Poetul lansează întrebările ca pe niște scufundători, din care nu toți se întorc la suprafață. Astfel că noi închidem cartea, așteptînd răspunsul ce va veni desigur în timp. E în poezia lui Claus Stephani o atmosferă bipolară, mai precis există două temperaturi extreme care se confundă la un moment dat: „O mistuire cumplită, și un frig teribil. Se prea poate ca toată această ardere care îngheață să reflecte tardiv, indirect, ceva din trauma rămasă în subconștientul copilului care a trăit, la sfîrșitul războiului, ecourile cataclismului de la Hiroșima“. Poate că „uriazul“ ce-i bîntuie visele vine din povești mai recente decît cele clasice. „El a ridicat mîna / a stîns soarele / cîntecul de pasăre a căzut din copaci / ca sticla moartă, / lu-

mina a murit în ceață“. De aici fluturile care arde la flacără, peștii care ard, paiele în flăcări de pe acoperișul soarelui și însăși moneda arzînd de pe fruntea poetului. Iar după mistuire, coboară frigul încremenit al florilor secerate, al tăcerii, al ploii, al văzduhului, al poetului care poartă „iarna într-însul“. Și tot de aici poate obsesia privirilor oarbe, a păsării care nu vede, a omului care are ochi „numai simbolici“. Pînă și versul îi pare că „umbliă“ în asemenea momente de halucinare, ca un orb care se lovește de ziduri. Și tot de aici, obsesia pietrei care rănește, a glonțului care perforază creierii, a bombei înșeși, numită odată pe nume. De aici, în fine, teama de „trootul“ văzduhurilor care însoțește viziunea apocaliptică a mîmilor în flăcări trezită pe neașteptate de cavalcada norilor, seara.

E însă în versurile lui Claus Stephani, poate prin compensație, o „nostalgie a idilei“, cum o numește un recenzent (Ingmar Brantsch): „Dimineața purta un veșmînt subțire — / și suna un cîmbal / în pădurea înfrigurată“. Uaporașe de hirtie îi duc dorințele de dragoste, undeva, departe: „Eu beau / din palma ta răcoroasă“ spune el în „Dragoste liberă“, „și oțelul îmi dormea / în teacă; tivul nopții zburci în flăcări roșii, / iar de pe mal mă striga o salcie — / o umbră albastră zbură peste pămînt, / teaca se sparse — / un rîs pîlpîi peste nori“. Altundeva, perechea e botezată de ploaie, seara are gustul pielei de fată, din trupul fetei înfloreste brusc o floare. Dacă în aceste posibile (și imposibile de cele mai multe ori) idile, versul e muzical, trădînd frecventarea lui Rilke, sau mai curînd a lui Trakl, maniera lui Stephani are comun cu poezia modernă germană „obiectivitatea“, tonul aparent neutru, cel mai adesea ironic. Iată de pildă cum se transformă o idilă în contrariul ei: „Copiii și oînni se iau la bătaie / Rîd, latră / latră, rîd / Apoi / își arată colții / unei lumi atît de sensibile, / care hrănește păsările dragostei, / în colivie“. Stephani practică o ironie cu colțurile buzelor ușor lăsate în jos. Ironie la adresa giruțelor, a cocoșilor de tablă (Cicerone Teodorescu, le de-

¹⁾ Die Frage der Concha, Ed. Tinerețului, 1968.

dicase, cu un deceniu și mai bine în urmă, un volum de rondo sfichiuitoare): „Un cocoș de tablă de pe acoperiș / o duce destul de greu. / Ruginind stă pe ploaie și vânt / mereu grijuliu / să se învârtască așa cum trebuie. / el supraviețuiește, / dar cu ce preț: / / nu poate cânta, / nici iubi... / nici zbura pe alt acoperiș...”

traian stoica

●

ana carenina : harfe uitate*)



Volumul său „Harfe uitate”, în care apar poezii selectate din „Poeme” (1940) și din „Melodiile tristeții” (1942), precum și o suită de inedite sub titlul „Evadare”, atestă un liric ce nu pregetă a arunca vâlul poeziei pretutindeni. De altfel, în concepția autoarei, poetul e văzut nu ca un sclav al muzelor, ci ca „stăpînul lor”, omniprezent și cu virtuți plene: „Tu clădești, în suflet arcuri de triumf / Peste piedestale prăbușite-n neguri / ...Vîntului zburdalnic îi arăți cărarea, / Sinopilor de ploaie tu le depeni firul, / Buzelor ce-s mute tu le dai

Alteori, Ștephani notează cu o ironie gravă: „Indiferența își dă / pe nesimțite roadele — / un mic cancer în conștiință / ce se poate extirpa la operație / dar / cine face cu plăcere incizii / în propria carne?”. Într-un cuvînt, un volum de debut, care ne face să așteptăm curioși, evoluția ulterioară a lui Claus Ștephani.

mișcarea / Și mîinilor slabe semnul alintării” (Poetul).

Și potrivit acestui spirit de ubicuitate lirică, A. Carenina va fi prezentă cu „cîntecul” său într-o multitudine de elemente ce alcătuiesc universul interior și pe cel exterior; în „Harfe uitate” coexistă toate motivele de inspirație. Iată cum se mărturisește poeta: „Un val de iubire îmi inundă firea / Pentru tot ce naște și crește sub soare”... Autoarea „Melodiilor tristeții” își află disponibilități de cuprindere în lirica ei și căderii elegiace a „bietelor petale”, dar și „năvalnicului” cîntec al muncii.

Încrederea autoarei în poetizarea a „tot ce naște și crește sub soare” e acaparantă. Pentru satisfacerea acestei devoțiuni întru poezie, ea va căuta și va alege și cuvintele cele mai potrivite care călă a suna cît mai frumos.

Dar, pe lângă aceste sporadice întunecimi, „Harfe uitate”, e o carte „cu fulgerări pline de lumină și de zig-zag-uri surprinzătoare”, ca să încheiem cu această caracterizare a lui Victor Eftimiu, care deschide culegerea.

*) E.P.L., 1969

marie alice botez

poezia nordică modernă*)



Ceea ce izbește pe cititorul acestei antologii e varietatea de „tonalități” a liricii celor cinci pofoare în ciuda vecinătății lor geografice.

O revelație o constituie, din acest punct de vedere, poezia islandeză, și, în special, contemporanii. Dacă romanticul autor de balade și idile din jurul primului război mondial, David Stefánsson, e agreabil, „clasicul” modern pare a fi în Islanda, Stein Steinnarr, un poet polyvalent, trecând de la melancolie la amărăciune și scepticism. Generos reprezentanți, mai curând prin ineditul poemelor decât prin numărul lor, sînt, în acest capitol. Snorri Hjartarsson, al cărui peisaj e pictat în culori boreale stranii, și Johannes Ör Kötlum, romanticul în același timp pastoral și protestatar. Dintre poeții mai tineri (mai precis dintre cei născuți în jurul lui 1920), doi se detașează cu pregnanță: Jón Oscar, poetul originar dintr-un sat de pescari, cu un timbru cînd blind, cînd aprig, și congenerul și emulul său, Einar Bragi, animator de reviste, colaborator la antologii europene, îndrăgostit de duritatea peisajului, de hieratismul iernii fiordurilor. Ei ilustrează „miracolul islandez” cu stranii flăcări lirice răsărind de sub zăpadă. Interesanți de asemeni sînt Jöhn Ör Ör, Hannes Sigússon, meditativul din „Conversații și monologuri”, Jón Frá Palmholt, și surprinzător de divers, tînărul Hannes Pétursson, a cărui expresie directă, accesibilă, nu dă impresia niciodată de simplism.

Relativ puțin cunoscută la noi, poezia daneză deschide magistral primul

volum de tălmăciri, prin „Fanfara în major” a lui Johannes U. Jensen, whitmanian în poemul „In stația Memphis” și cantabil în „Fata pribeagă”. Dacă „Uasul-reclamă” a lui Otto Gelsted ilustrează protestul direct, strigat, împotriva unei lumi damnate, destinate pieirei, versurile lui Nils Petersen concentrează într-un tipăt înăbușit implicațiile grave, existențiale, ale vremii noastre. Dintre poeții postbelici se detașează în prim plan Thorkild Bjornvig (poemul „Mesteacănul”), Erik Knudsen și Ole Wivel, Jorgen Gustava Brandt (liric dublat de un fin critic literar) și Ivan Malinovski.

Poezia finlandeză, amplu reprezentată în recenta culegere, cuprinde și lirici prestigioși care au scris în suedeză (în viața spirituală a țării celor o mie de lacuri, suedezii, fără a avea o greutate numerică, joacă un rol principal): așa e Edith Södergran, una din înnoitoare sensibilității moderne, care a avut o mare însemnătate în lirica scandinavă, așa e Elmer Diktonius, profetul bilingv al modernismului din Finlanda, și Henry Parland, creatorul unui gen propriu de miniaturi anti-poetice. Natural, cel mai compact sînt tălmăciți în antologie poeții de limbă fineză. Capitolul respectiv se deschide cu Eino Leino, liricul național, după a cărui „transbordare” muzicală dintr-o limbă în alta desilează în fața noastră expresionistul Uno Kailas, poeta nopții și periferiilor, Katri Uuala, liricii prin excelență sociali și protestatari, Arvo Tuurtainen și Elvi Sinervo, pentru ca apoi atenția traducătorilor să se concentreze la poezia de factură foarte modernă a lui Helvi Juwonen și Eva Laisa Manner, obsedată de alienarea omului contemporan. Dintre cei foarte tineri, remarcabili sînt Paavo Haaviki, poetul angooasei, și „copilul teribil” al poeziei fineze, Pentti Saarikoski.

Lirica scandinavă propriu-zisă e înmănușiată în cel de al doilea tom al culegerii. Într-însul, poezia norvegiană sună cu timbrul propriu, combativ, al unui popor care a trebuit să-și clameze neîntrepușt existența și a cunoscut, în ultimul război mondial, ocupația nazistă, căreia i-a ripostat printr-o puternică mișcare de rezistență

*) E.P.L., 1969

națională. De unde și caracterul romantic, avîntat, al primilor poeți ai secolului (excepție făcînd singularul Obstdfelder, atît de prețuit de Rilke, și impresionistul aburos Vilhelm Krag). Altmînter, Nils Collett Vogt dar mai ales Aukrust și Ørjasæter exaltă natura Norvegiei, uneori cu sonorități de fanfară. Dacă una dintre figurile interbelice reprezentative e poetul clasic Olav Bull, poezia modernă se configurează în Norvegia abia în deceniul al patrulea, în versurile lui Rolf Jacobsen și Emil Moyson. Foarte variată, personală, e poezia cîtorva tineri: intelectualizată la Paul Brekke, angajată, ca întreaga personalitate a lui Johann Johannesen, introspectiv-psi-hanalitică în versurile lui Stein Mehren, delicat picturală în lirica lui Peter R. Holm etc.

Cum era firesc, spațiul cel mai amplu se acordă poeziei suedeze, bogate, în permanentă înnoire. Deși ferită de mai bine de un secol de războaie, conștiința Suediei palpită lyric în frămîntările europene. În 1916 încă, răsuna în nord țipătul de angoasă al veacului, emis de Pär Lagerkvist: „Nelinîștea, neliniștea e partea mea de moștenire l rana ce-o port în gîtlej“. Veacul XX e în Suedia bogat în figuri de primă mîna, ca Hjalmar Gullberg, Birger Sjöberg, Karin Boje, o pleiadă de poeți afirmați în deceniul al IV-lea (de unde și numele lor „cvartalîști“), însingurați precum Ekelöf, pesimiști iremediabili, „nuzi“ în expresie, pre-

cum Erik Lindegren, protestatari vi-guroși, „panic“ dezlînțuiți în jerbe metaforice, precum Artur Lundkvist, îndrăgostiți de materie și culoare, cu o discretă grafie a senzațiilor (Harry Martinson), sceptici (Karl Vennberg), animatori de scene patriarhale, ca Ragnar Thoursie, meditativi ca Werner Aspenström. Dintre liricii afirmați în deceniul al VI-lea, sînt ge-neros reprezentați Lars Forsell, poet, prozator și dramaturg cu un foarte variat registru, satiricul amar Sandro Kej-Aberg, și despuatul de orice mi-raj metaforic, Tomas Tranströmer.

Ceea ce caracterizează masiva cu-legere de poezie nordică e seriozitatea selecției și prezentării ei. Trei poeți și traducători cu experiență și gust (Veronica Porumbacu, Tașcu Gheorghiu, Petre Stoica) și-au conjugat strădanile, consultînd culegeri din aria nordică, de la cele interbelice pînă la cele mai recente. E de ajuns să parcurgi bi-bliografia, pentru a-ți da seama de bogăția și varietatea surselor folosite. Și, lucru remarcabil, dat fiind numă-rul redus al cunoscătorilor de limbi nordice din țara noastră, tălmăcitorii nu s-au mulțumit cu traduceri inter-mediare, ci au urmărit, în majoritatea cazurilor, accesul direct la surse, prin colaborarea strînsă cu familiarii lim-bilor respective. De relevat sînt și „cu-vintele introductive“, ca și notele bio-bibliografice care îmbină informația exactă cu o expresie agreabilă, acce-sibilă publicului larg.

marin mineu

ion tudor: „seara întîlnirilor“*)



În acest debut al său, Ion Tudor se dovedește un liric autentic, lipsit de artificii. Tînărul aspirant umblă prin lucruri și observă dintr-o dată că este poet. Poezia, la el țîșnește dintr-o mirare sinceră în fața vieții. Sinceritatea naivă în diverse mo-mente e poezie pură, dincolo de convenția estetică și artificial li-vresc. Important ar fi în acest caz do-zajul. Naivitatea exagerată devine ridicolă, ceea ce nu se întîmplă în acest delicat volum intitulat simplu „Seara întîlnirilor“. Poetul parcurge retrospectiv anumite stări afective

*) E.P.L., 1968.

care-l fac să se emoționeze. Transcrierea emoției devine astfel poezie. Iată-l făcînd gestul reîntoarcerii în copilăria plină de candoare: „*Mi-au cumpărat un balon să mă joc / Să-ntorc din amintiri o tinerețe. / Dar iată,-ntre copii, mi-e pasul greu / Și eu acesta parcă nu sint / Iar sufletul e mut, șovăitor. / Vin prea tîrziu... / Tot ce-aș putea să-i rog / Ar fi să-mi ia doar gîndu-n jocul lor*“ (Joc tîrziu). Starea de poezie vine aici mai ales din nostalgia după un stadiu de puritate depășit. De fapt, toată poezia lui Ion Tudor se naște din asemenea inocențe interzise tardiv. Aflat în introspecția lirică cea mai normală, Ion Tudor bănuie fragilitatea imponderabilă a pașilor ce ne petrec prin cadrul fizic și mimează inconștient o teamă metafizică: „*Imi caut urmele / ce le-am lăsat / în pămîntul jilav, / pe*

cîmpul visului. / Nu vreau să știe / nimeni / c-am fost aici, / căci urmele / tot se vor pierde. / Mai bine, / Să le am lîngă mine, / să nu calc mereu / în același loc“ (Pași). De aici și pînă la profunzime nu e decît un pas și poetul îl trece adesea involuntar. Pericolul unei asemenea poezii s-ar afla în invazia sentimentalismului: „*Dorim pruncii în scutece, / surizînd în vis / iar noi / le veghem somnul / aducîndu-ne aminte / de noi...*“ și a discursivului: „*Privesc pămîntul / din care am fost / făcut / și la care / mă voi întoarce!*“ Deocamdată Ion Tudor își desenează în filigran reacții afectiv-erotice de o reală grațiozitate. Interiorizarea sentimentelor lirice denotă delicateță și finețe, dozarea făcîndu-se cu un gust destul de precis.

doina antonie

●
vera lungu
„poezii“*)



Vera Lungu scrie o poezie de atmosferă. Parcurgînd volumul realizăm tocmai modalitatea ei subtilă de a creiona această atmosferă lirică ale cărei componente predominante: pădurea, apele, păsările, copacii, se împletesc cu iarna, amiaza, plînsul, caii.

Rețeaua atmosferei se țese de la primul vers chiar, și prinde în plasa ei: „*Cătinași cad copacii... / Un ochi mi se uită spre iarbă / Rizînd verdelui de case părăsite / Și fără var, uluci și iezi pascînd / Și plîng loviți la marginea mării / Copacii mei — fructe de aer zburînd*“.

*) E.P.L., 1968.

Copilăria este bine sugerată în numai cîteva versuri, unde ea își desenează îndată, pe ape și în aer atributele: atît veselie și neasemuita scaldă, cît și neputința în fața ireversibilului din timp: „*Lupii vin în amiezi / Pînă la lac, / după scăldatul băieților / Adulmecînd risul rămas pe ape retezat. / ...Din labele lupilor. / Am adunat talismane / Erau urme în pămîntul uscat...*“

Dragostea — prezență constantă — își întinde aripile deasupra întregii cărți, dar se face mai pregnant simțită în versurile: „*M-am oprit între zăpadă / Și ploaie pîndînd, / Cu arborii drepți în auz. / Era brațul tău strecurat / În privirile mele / Ca un nufăr uriaș... / Dacă m-aș mișca, trupul mi-ar sări țîndări*“.

Tendința, de altfel caracteristică noii poezii, aceea de a conține mult într-un minimum de expresie, se face simțită și aici. Versul este scurt, concis. Avînd mai multă înclinare spre amiază — interesant și zbuciumat anotimp al zilei — cînd mișcarea soarelui, forma și culoarea luminii prilejuiesc poeziile reflectii sensibile, expresia este laconică, deschizînd porți spre meditație: „*În*

fiecare anotimp / Am alergat după
amiezi, / Aproape orbind le-am des-
făcut cu mâna / Cunosc urcarea și
coborîrea amiezilor, / Intre o amiază
de noiembrie / Și alta de apă, /
Intre o amiază de porumb / și o
amiază-bufniță... / (...) Noaptea-i
amiază slabă, / Noaptea se șterge /
Pe lângă amiază“.

Singurătatea (iarăși și iarăși !) vine cu observații și contururi personale, chemînd la comparație lumea interioară a fiecăruia din noi : „Sînt singură / Și trec aproape / Haite lungi de ierburi / Crescute fructe amărui din rădăcină. Coboară cerul și înfrînte / Părul mi-au spălat“... și în alt loc : „Nervii mi s-au subțiat, s-au împotmolit / Și-acum întoarsă / Poarta îmi întoarce bătăile / Și nimeni făgăduita odihnă nu mi-o mai dă“. Asistăm la prelucrarea motivu-

lui folcloric în „Urare străveche“, „Pe brumă verde / Bostan se culege, / Să crească în nouă / Zile lungi / Feți-Frumoși din prunci, / De la simul zinei / Comoara fîntîni, / Mult iubita ploilor, / Somnul soimilor / Copacul minunilor“.

Există în poezia Verei Lungu păcatul discontinuității, mai clar sesizat în „Biblice“-le care deși încep inspirat se continuă cu enumerarea unor elemente ce deservesc poezia; de pildă: *Necunoscuta lebădă / Șacalul adormit, / Idolul fără suflare / Anotimp întors, / Au războit cerul...*“, etc.

În multe din poezii versul este contrafăcut și lasă regretul neautenticului : „Sîngeroasă de ger e iarna / Și coaptă de soare — / Mustind pielea pisicii de mare. / Moartea ne sugrumă / Calul de hirtie“ etc. etc.

h. zalis



george- demetru pan: „gingașul ariel“*)



George-Demetru Pan scrie poezie de mulți ani. Poate de treizeci și cinci. L-au atras antinomiile: lumina și întunericul, viața și moartea, iubirea și trădarea, înghețul și canicula. Antinomiile grupate pe polarități atestă în felul acesta direct, nedisimulat, un artist intelectual, dedat reflecției. Sigur că o reflexivitate nerealizată liric riscă să con-

damne versificația la ariditate. Ceea ce nu e cazul cu George Demetru Pan, ori de cîte ori bogatul său registru este răsfoit cu acea vibrație proprie, în stare să reinvie dispoziții lăuntrice, reacții la întîmplări trăite ori visate.

Odată declinată identitatea acestei poezii, simțim că farmecul ei provine, după ce a fost învinsă o anumită discursivitate, din acceptarea livrescului și din transformarea lui într-un izvor de impresii culese cu încintare : „Drapat în zîmbet pueril / se-ntoarce-nt-un picior April, / cînd cana soarelui revarsă / beția crugului întoarsă. // Mă plec spre tine lui asemeni, / cu mimica poienei gemeni, / s-absorb fantastul rug silvan / gîndind cu ochii lui Cézanne“ (Anotimp). Deschis miracolului ineputabil al vieții, poetului stabilește un acord cu lumea pe care o cîntă sentimental. În „Păcate“, confesiunea divulgă o reală sensibilitate, cu un impuls spre bravadă și cu o lucidă reticență în fața cutezanțelor îngăduite numai imaginativ : „Pun mîna pe cer, pe tobele lui de eter /

*) Ed. Tineretului, 1968.

și muzicile nu le cer... / Pun mina pe soare / ca în pajște pe-o sunătoare, / l-aș rupe, dar știu, îl doare“.

Ca și în „Labor improbus“, artistul declamă melodia unității cu cosmosul, redus la scara micro-ființelor („îmi sînt prieteni tufe de furnici, / albinele, firimituri de soare“). Comuniunea cu materia gingașă este de fapt o întoarcere la sursele meditației. Înclinația spre spiritualitate se vedește la tot pasul. George Demetru Pan este un cerebral care vagabondează liric. La fel stau lucrurile și cu eternul miraj al naturii. Elogiul materiei devine la poeți de factura lui G. Dem. Pan un mijloc de a bloca accesul brutal al abstracțiunilor spre miezul de foc al discursului liric, ceea ce este și foarte bine și, poate, foarte rău. Bine, fiindcă prezervă poezia de alunecarea într-o cerebralitate emfatică (de care autorul nu e scutit, precum o atestă și poemul „Viscolul subte-

ran“). Rău, în măsura în care interzice poeziei să dezvolte o tensiune intelectuală, o febră a ideilor salutară pentru condiția modernă a expresiei lirice. Pentru formula de poezie care numai aparent îl solici-tă — poezia ontologică — G. Dem. Pan este bine că are rețineri interioare. Cît timp nu ai vocația speculației ideatice — n-are sens să te lași prins într-o aventură falimentară. Din fericire, „Gingașul Ariel“ îi evită capcanele.

Atras de limpezime, de formulările în care poetul n-a vrut să încîfreze înțelesuri neînțelese, George Demetru Pan se arată și de astă dată un îndrăgostit de armoniile diafane. O proclamă în „Ariel“, prefața programatică a culegerii sale de stihuri : „Am cheia sferelor ; uimit / de melodiile tăcute, / prin flora-n liduri de culori / simt pasul galeșelor ciute“.

S. E. EPL

ioana petrescu : „măgura vulpilor“*)



Substanța epică depozitată în paginile romanului „Măgura Vulpilor“ e prodigioasă. Ioana Petrescu, scriitoarea cu îndelungi exerciții în ale prozei, are încredere în epic. În „Măgura Vulpilor“ evenimentul e predominant, iar relatarea lui se efectuează printr-o rapidă succesiune.

Romanul e unul de evocare istorică ; proiectat în două volume, în

primul, apărut nu de mult, se reconstituie epoca domniei lui Cuza, ca apoi, firul narațiunii să ne poarte pînă în deceniul al doilea al secolului nostru. Deci, ca în orice lucrare epică de acest gen, documentul va trăi în bună vecinătate cu ficțiunea. În romanul istoric coexistența acestor două laturi, după cum se știe, nu reeditează principiul vaselor comunicante. Echilibrul e alterat de predominanța unuia dintre factori. În cazul de față, procesul de fantazare e evident. Autoarea își viră eroii în situații caracterizate prin neprevăzut și funambulesc. Chiar unul din eroii centrali ai cărții, Neagu Vulpeș, dîndu-și seama de imprevizibilele și fabuloasele aventuri prin care trece, își declară, mai în glumă, mai în serios, similitudinea peripețiilor cu aceea din romanele lui... Eugène Sue.

Și, într-adevăr, autoarea nu se sfiește în a pune tenta senzaționalului pe întîmplări. Bănuim că pentru a-și satisface, mai din plin, vo-

*) EPL, 1968.

cația *romanescului*, Ioana Petrescu își alege aproape exclusiv drept cadru al acțiunii întâiului tom un Bosfor al cărui climat oriental e mai apt să găzduiască cavalcada terribilelor scene închipuite.

Neagu Vulpeș, un tânăr doctorand în medicină, e silit să fugă din țară din cauză că e urmărit de forțele reacționare pentru atitudinea sa binevoitoare față de unele revolte țărănești. Își stabilește refugiul în capitala Turciei. Aici întâlnește pe frumoasa Casandra, căsătorită silnic cu un fanariot, Scarlat Gazotti. Între Neagu și Casandra se încheagă o dragoste mare, unică. Până la unirea legitimă, cuplul e supus de către tabăra condusă de maleficul Gazotti la terifiante încercări, din care nu lipsesc răpirile și atentatele. Astfel, Casandra e închisă într-o tenebroasă mănăstire, ca urmare a planurilor diabolice puse la cale de nedoritul ei soț, din care însă e răpită prin cavaleriești stratageme de adoratorul ei aliat cu un credincios prieten truc. Între timp, însă, Neagu Vulpeș e cît pe-acî să-și piardă viața, înjunghiat fiind, într-o barcă pe apele Bosforului, de două slugi plătite de același Gazotti. Dar scenele de asemena factură foiletonistică nu se rezumă numai la acestea expuse aici. Indicarea lor ar necesita, fără îndoială, un spațiu mai întins.

Ajunși însă în punctul acesta, dacă nu reproșăm autoarei genul unor astfel de aventuri, starea însă de prea candidă „angelitate“ (cum ar spune G. Călinescu) a celor doi îndrăgostiți le conferă o monotonă și melodramatică existență.

Amprenta de foileton imprimată atîtor scene, amprentă atît de anatemizată, nu înjosește materia căr-

ții; ea, dacă vrem, subliniază trăsătura de o mai largă accesibilitate a romanului. Și asta, din mai multe motive. În primul rînd, materialul documentar al cărții e susținut prin mijloace artistice corespunzătoare. Ecurile din țară a reformelor proiectate și efectuate în timpul domniei lui Cuza sînt reîntegrate organic în țesătura cărții. Ioana Petrescu *romanțează* congruent documentul. Sînt relevabile în acest sens paginile în care intră în acțiune cabinetele diplomatice din capitala Turciei, fierberea lor în raport cu evenimentele din țară. *Istorismul* acestor fragmente e menționabil prin spiritul de observație al autoarei, prin capacitatea ei de *reconstituire*. Atmosfera „zaiafeturilor“ și banchetelor, a mondenității acestora în epocă, e realizată cu pregnanță.

Apoi, șirul evenimentelor din carte se derulează sub semnele distinctive a două tonalități, schimbătoare, fără ostentație, după locul acțiunii. Cînd aceasta se desfășoară în Istanbul, mijloacele literare (descrierea, vocabularul, imaginile, metaforele, prezentarea personajelor, aura de senzațional a evenimentelor, chiar topica frazei) sînt menite a ne vehicula atmosfera adecvat orientală, iar atunci cînd sîntem transferați în țară, modalitățile de expresie conturează climatul specific. Sînt indicate doar cîteva procedee prin care prozatoarea salvează de peiorativ nota de foileton a cărții.

În peisajul divers al prozei noastre actuale, „Măgura Vulpii“ își găsește locul, pe lîngă alte însușiri, și prin readucerea în atenția noastră a *romanescului*, pe nedrept căzut în desuetudine, care lărgeste substanțial zona de popularitate a romanului.

Revistă studențească, Amfiteatru beneficiază în egală măsură de colaborarea unor cadre universitare, precum și de aceea a studențimii — interesate de probleme de literatură, teatru, cinematograful, sculptură, pictură, muzică. etc. Uneori e dificilă realizarea unui echilibru al unor colaborări de acest fel, fiindcă există pericolul înclinării balanței, fie înspre elanul nestăvilit al celor mai tineri fie înspre academismul universitar. Așa încât singurul criteriu infailibil n-ar trebui să rămână decât valoarea artistică. Într-un fel, și numărul 3 (Martie) se resimte cumva de dificultatea amintită.

Dacă ne-au plăcut articolul pilduitor al lui Uladimir Streinu despre Un vechi poet nou (discipol al lui Macedonski, Al. Petroff, azi cu totul dat uitării) din care cităm: „La grade diferite, alături de Ad. Petroff aventura tuturor învață, pe cine poate învăța, că violența în artă este, ca și în psihologia curentă, semn de debilitate și nu de energie creatoare. Noutatea talentului pare ceva mai mult decât talentul noutății“, precum și comentariul la volumul Evoluția și formele genului liric, de Edgar Pașu, semnat de Pompiliu Marcea, în schimb, literatura publicată în acest număr și mai ales proza, ni s-a părut, cu excepția piesei Melcii mor pe ploaie de Mario Podoleanu, neconcludentă pen-

tru mișcarea literară studențească de la noi.

Proza lui Vasile Constantinescu. Când se topesc amețitor zăpezile e vidată de dramatismul enunțat de personajul principal (o tinărată violată de noul soț al mamei sale), iar avalanșa de cuvinte și de „stări“ rămâne exterioară, neconvingătoare, de un „prea plin“ adiacent problemei. Sava Radu Roșu e un autor talentat, care însă n-are un suficient simț al echilibrului, nu știe să construiască și să utilizeze eficient spațiul — Întâlnire cu Don Quijote e o proză mai mult amuzantă decât gravă, — lăsându-se furat de comicul grotesc al unor situații mai mult decât de dezbaterea sensului filosofic al bucății. Mariana Mureșan se exersează în niște proze eseciste scurte, mizând pe o simbolistică poetică.

Piesa într-un act a lui Mario Podoleanu Melcii mor pe ploaie se detașează net de restul literaturii publicate în acest număr, aducând în discuție o problematică modernă. Relația timp-destin e privită din unghiul de vedere al unor personaje angrenate într-un circuit potrivnic, relație filtrată prin conștiința lucidă a „Culegătorului de melci“, exponentul unui adevăr de viață enunțat cu reală îndemnare dramatică.

E. T.

Editată de comitetul județean de cultură și artă Bacău, revista Ateneu a scos ultimul număr dinaintea noii formule pe care redacția o promite odată cu difuzarea numărului 5 (58) din mai 1968. Dictată de „dorința de a apropia și mai mult revista de preocupările și sensibilitatea cititorilor“, noua organizare a publicației anunță rubrici permanente de Reportaj, Dialog cu ci-

torii, Pamflet, Interviu, Foileton science-fiction, Anchetă socială, Lumea de la o lună la alta etc. Semnalată de titlul „În atenția cititorilor“ amintita schimbare este amplu argumentată în articolul primei pagini: „Ocazia culturalizării“, din care extragem un fragment: „Prin însăși funcția sa socială, revista Ateneu se consideră datoare să urmărească deo-

potrivă problemele culturii și cultura-
lizării”.

Tot prima pagină — alături de un
poem al lui Ovidiu Genariu: „Brîn-
cuși sau ascetul” și un portret foto-
grafic (cu autor omis) al „Domnișoa-
rei Pogany” — conține un înalt poem
în proză al poetului Demostene Bo-
tez: „Avem 25 de ani!”.

În paginile următoare, la rubrica
„Ipoteze”, un interesant, amplu și do-
cumentat studiu al lui Dan Mănuță
despre „Metafora în poezie și proză”.
Autorul, neîndoios, nu încearcă o elu-
cidare a vechii discuții despre meta-
foră, reușind o sintetică și necesară
trecere în revistă a teoriilor celor mai
importante.

La rubrica „Puncte de vedere” tî-
nărul critic Gheorghe Gheorghiuță dis-
cută „Despre bibliografii” notînd as-
pectele nesatisfăcătoare ale unei acti-
vități necesare dar constant ignorată
de publicistica noastră.

„Turmul Babel” al lui Neagu Ră-
dulescu povestește, cu pana mutată în
lacrima tristeții și a rîsului, egal, des-
pre Oscar Lemnar. Asemeni, intere-
sante sînt gîndurile dedicate de Sanda
Movilă memoriei lui Felix Aderca. În
lapidarul unei fraze prescurtate de e-
moția amintirii transpare claritatea u-
nui portret complex.

Apoi un interviu, din păcate prea
scurt, despre literatura comparată și

viitorul acestei discipline, cu profe-
sorul Al. Dima.

Carnetul de cinefil este completat
de Radu Rupea, care discută „Cuțitul
în apă” plasîndu-l pe Polanski în uni-
versul cinematografilei poloneze și tra-
sînd totodată o filiație din Michelan-
gelo Antonioni.

La pagina dăruită artelor plastice
ne impresionează banalitatea unor sen-
tințe pe care I. D. Sîrbu le vrea
„Elogiul sculpturii”.

Interviurile „Cu Alicia Alónso des-
pre baletul cuban” și cu Magda Ian-
culescu contribuie la ținerea în curent
a cititorului cu noutățile rampei de
operă.

Despre „Limba și literatura română
în școală” au discutat la masa rotundă
a revistei Ateneu un grup de profe-
sori universitari și de liceu.

Alături de perpetua ancorare a re-
vistei în problemele imediate și esen-
țiale ale realității cultural-artistice și
sociale de la noi, Ateneu ține la cu-
rent pe cititor cu viața culturală in-
ternațională publicînd o nuzelă a lui
Lawrance Durrell, un interviu cu
Bernard Clavel, precum și poeme ale
lui Paul Celan, în tîlmăcirea lui Mi-
hail Sabîn.

Deficitară, după părerea noastră, din
punctul de vedere al realizării gra-
fice, așteptăm cu nerăbdare apariția
revistei în promisa nouă formulă.

LIVIU H. OPRESCU

„voprosî literaturî” nr. 4/1949

Cele cîteva fragmente din manuscri-
sele inedite ale lui Ehrenburg, din
imensa moștenire literară pe care a
lăsat-o, însumează extrase din steno-
gramele prelegerilor pe care le-a ținut
la Institutul de Literatură, din nenu-
măratele sale conferințe, din scrisori,
carnete de notițe etc. Se știe că în pa-
tria sa și peste hotare avea relații în-
tînse în lumea artei și literaturii uni-
versale, reacționa activ și cu pasiune
la disputele literare. Echilibrul, calmul,
stătuilul nu erau elementul său firesc.
Îi plăcea activitatea clocotitoare, mul-

tilaterală și multiformă, tensiunea mi-
litantă fiind pentru el un fel de cate-
gorie estetică. Avea un temperament
inegal și nu avea întotdeauna dreptatea
de partea sa.

El a trăit epoca marilor cotituri în
literatura sovietică și universală, și nu
ca un spectator. Îi plăcea să-și amin-
tească — în ultimii ani ai vieții —
de încercările sale din anii 20-30 „de
a spage vechea formă a romanului”.
Prima încercare a fost *Julio Jurenito*,
care e „roman și non-roman”, a doua
e *Front unic* — o încercare de a rea-

liza un montaj al unei cronici a evenimentelor timpului — a treia e romanul istoric *Baboeuf* — care e un roman, dar nu istoric — apoi *Vara anului 1925, Dezghețul* — două romane lirice. Scriitor profund subiectiv, Ehrenburg nu se lăsa dominat de canoane formale. Le dădea la o parte dacă vedea că altfel nu va realiza o imagine adecvată a lumii în transformare și nu va putea comunica propriile sale aperccepții și înțelegerea acestei transformări. Avea un simț acut al ritmului epocii, indisolubil legat de ritmul interior al literaturii.

Schimbările petrecute în viața interioară a oamenilor au cerut o nouă compoziție a romanului, deci „consider că forma romanului contemporan încă nu a fost găsită. Câțiva scriitori în fiecare țară încearcă s-o găsească, aduc câte o contribuție și probabil că, în cele din urmă, va fi creat romanul clasic al secolului XX, care se va deosebi net de romanul clasic al secolului al XIX-lea... Toate eforturile în acest sens mi se par un feno-

men pozitiv, mult mai pozitiv decât o simplă transpunere a formelor compoziționale ale romanului clasic în condițiile actuale... Asta e legat și de limbaj. Ritmul, limbajul se schimbă...”

Era un adversar al reflecției pasive a lumii. „Arta înseamnă posibilitatea de a transforma lumea prin ochii omului. Deci nu copiere servilă, ci crearea unei lumi organizate cu ajutorul sentimentelor și rațiunii omului“. Asta o spunea în 1935, adăugând că „o operă de artă nu e generată numai de datele obiective, ci și de voința și de trăirile subiective... În afara lor nu există operă de artă“. El nu opunea reconstituirea lumii transformării ei, în conștiința sa de scriitor aceste două noțiuni nu se excludeau, ci se întregeau, pentru că avea un simț acut al răspunderii scriitorului față de societate, față de procesele istorice la care lua parte. Pentru el literatura trebuia să fie mereu în avangarda epocii: „Dacă artistul nu-și depășește epoca, lucrarea lui e inutilă“.

I. P.

„the listener“

Revista săptăminală *THE LISTENER*, oglinda emisiunilor de radio și televiziune a Marelui Britanii își propusese inițial „educația adulților“, dar după 1945 se adresa în principal intelectualilor, devenind „a highbrow review“. În Iulie 1967, în locul lui Maurice Ashley, preia conducerea Karl Miller, „jurnalist distins, cu idei interesante“, care „va da publicului o nouă direcție“, mai conformă gustului marelui public actual, deoarece „o revistă trebuie să se schimbe continuu, altfel moare.“

După concepția noului redactor-șef, publicația Societății de radio și televiziune britanice nu trebuie să mai fie „o tribună de la care un grup restrâns de intelectuali să-și transmită ideile lor“ în mod mai mult sau mai puțin expozitiv sau didactic, ci un mijloc de

comunicare și un schimb de păreri între marele public și personalitățile din toate domeniile vieții.

În legătură cu o temă actuală de politică, economie, arhitectură, urbanism, istorie, arheologie, literatură, biologie, medicină, etc., sînt prezentate păreri variate, uneori contradictorii. Astfel metoda folosită de majoritatea romancierilor moderni de a prezenta realitatea ca într-un joc de oglinzi cu mai multe fațete a fost adoptată și de revista *THE LISTENER*. Scopul acestui procedeu este de a forma spiritul de discernămint și simțul critic al publicului, dar și de a reflecta părerea „omului de pe stradă“, fie chiar greșită sau unilaterală la un moment dat.

Articolele principale ale revistei sînt publicate sub formă de interview-uri,

ceea ce dă o notă de vioiciune și de actualitate unor probleme la ordinea zilei, nu numai specifice Marii Britanii, ci din toată lumea. Pe lângă acestea, revista publică și alt material: cicluri de conferințe ținute fie la radio, fie la televiziune, pe teme de istorie, literatură, artă, cu reproduceri în alb-negru, cronici literare, dramatice, muzicale și ale programelor de radio și televiziune britanice. În mod surprinzător, publicația nu are reclame, ci numai „anunțuri” de cărți, cursuri, cu titluri sobre, care aduc la cunoștința cititorilor ultimele volume apărute, editura și prețul lor.

Deosebit de interesante ni s-au părut conferințele din ciclul „Civilizația europeană” ținute la televiziune, (transmise în culori, dar cu posibilitatea de a fi urmărite și în alb-negru.) de către Sir Kenneth Clark, erudit în arta renașterii, cu numeroase lucrări în specialitate, fost director al Galeriei Naționale din Londra. Prelegerile încep în numărul din 27 februarie 1969, conținând săptămânal (6, 13, 20 martie) fiind însoțite de reproduceri ilustrând epocile în care civilizația occidentală a progresat, în ciuda vicisitudinilor care au fost pe punctul să o distrugă. Firul conducător al conferințelor este ideea că „civilizație înseamnă energie, încredere în societate și în valorile ei și totodată o eferescență a spiritului, iar nu rafinament sau artificialitate în maniere”, care sînt simptomatice pentru epocile de decadență. Civilizația greco-romană cu idealul de dreptate, rațiune, echilibru și armonie a fost pe punctul să se prăbușească din cauza invaziilor barbare. Dar înșiși Vikingii au adus elemente înnoitoare: energie, vitalitate, tehnica călătoriilor

lungi pe mare și pe uscat, ceea ce nu poate fi nesocotit. Erudiții celfi, refugiați în insula Iona din Hebride, au continuat să scrie frumoasele manuscrise; meșterii lor au lucrat arta bijuteriilor în aur și pietre scumpe, ducînd astfel mai departe firul unei civilizații. Dar cel care a stabilit legătura cu antichitatea a fost Carol cel Mare, odată cu ideea unității europene. Tensiunile și luptele dintre puterea spirituală și cea laică ale evului mediu au menținut „civilizația Atlanticului” față de cea „a Mediteranei”. Dacă una din aceste puteri ar fi învins, Europa ar fi rămas o societate statică întocmai ca a Egiptului sau a Bizanțului. Cu anul 1100 se încheie dominația popoarelor migratoare și începe prima mare epocă a civilizației europene, o viață intensă, o expansiune a spiritului omenesc neînfrînată pînă atunci.

Civilizația a supraviețuit tocmai datorită energiei dezvoltate și acțiunii asimilării riturilor nordice, a motivele orientale și a celor antice, ceea ce se reflectă în toate domeniile, în deosebi al artelor plastice și al arhitecturii.

Sir Kenneth Clarke a adoptat punctul de vedere al iconograției moderne, transformînd conferințele sale în expuneri pline de vioiciune, punctate de asociații cu evenimentele din zilele noastre, cu analogii cu alte țări, cu antiteze surprinzătoare. În nici o pagină nu se simte tendința spre didactic sau profesoral, iar nota personală dată de către vorbitor face lectura lor deosebit de atrăgătoare.

VIRGINIA G.

„rinascita” nr. 6/1969

Tumultoasele mișcări studențești din Occident au revelat existența unui grav divorț între generația tînără și „societatea industrială”. Depășind cadrul

strict al revendicărilor universitare, aceste mișcări și-au asumat obiective mai vaste, exprimîndu-le prin sloganel „contestării”. Lipsită în mai multe

privințe de claritate programatică în planul finalității social-politice și al ideologiei, această „contestare” vizează global structurile rigide ale capitalismului contemporan. Universitatea, a cărei funcție în procesul producției sociale a căpătat o pondere și o semnificație nouă, a devenit arena confruntării unor contradicții sociale cu caracter mai general. Mișcările studențești au contribuit la accentuarea acuității și polarizării opțiunilor în rîndurile intelectualității. Subordonarea față de imperativele „eficienței” capitaliste, impusă fără menajamente de către tehnocrația conducătoare, înmulțirea barierelor în calea tendințelor firești de autorealizare, înmulțirea formelor de frustrare și alienare au creat un climat de apropiere între acest curent de „contestare” și acțiunea politică a clasei muncitoare din Italia, Franța și alte țări occidentale pentru un vast program de înnoire în economie, cultură și viață socială. Discuțiile pe care le-au provocat mișcările din mai 1968 s-au decantat treptat, concentrîndu-se asupra problemelor de fond ale alternativelor și perspectivelor omului în țările capitaliste avansate. În acest context de tensiune socială și fermentare ideologică, discută Renato Guttuso despre „pictură și „contestare”, despre „artist și politică”. Desigur, pentru el, artist-militant, ca și pentru alții din generația sa, problemele puse de aceste mișcări ale tineretului nu au constituit o surpriză, pentru că ele au determinat, în fond, și opțiunile sale proprii din anii tinereții, confirmîndu-i convingerile la care a ajuns după îndelungi și complexe experiențe, chiar dacă apar azi în ipostaze noi și într-o situație

nouă. Întrebările pe care și le punea intelectualitatea occidentală onestă converg, în esență, spre sensul „contestării”: ambiguitatea termenului poate justifica, la o privire superficială, atât angajarea activă a intelectualului pe baricada anti-capitalistă, cît și o dezangajare, o neacceptare pasivă a ordinei existente. „Iluzia și eroarea artistului încep din clipa cînd încearcă să substituie arta în acțiunea revoluționară sau vice-versa”, scrie Guttuso, subliniind că „problemele artei se rezolvă pe terenul politicii, înțelegă să ca viață morală și ca instrument de transformare a lumii, și nu în sfera «culturii»”. Aceasta înseamnă totodată că artistul, prin participarea politică, nu abandonează specificul artei sale, angajarea sa manifestîndu-se în forme ce-i sînt proprii. Guttuso amintește, de pildă, că ciclul său de desene „Gott mit uns” a fost făcut în timpul războiului, într-un refugiu vremelnice. Nu a fost un „gest” artistic gratuit, ci expresia unei nevoi irezistibile de a comunica altora reflecții asupra ceea ce constituia atunci rostul însuși al vieții sale. Din aceeași nevoie s-au născut și litografiile „Maggio 1968”. Ambele cicluri sînt exemple de manifestare ale angajării politice, cu deplina respectare a credoului estetic. Pentru un artist „contestarea” ordinei existente nu poate însemna pasivitate socială, chiar dacă e justificată prin nevoia salvagădării creației. „În anumite împrejurări istorice, un artist, ca un om conștient, ca oricare altul, poate, într-un mod cu totul firesc, să-și uite meseria și să se realizeze total în acțiune”.

P. I.

„les lettres nouvelles” martie-aprilie 1969

Consacrînd un număr antologic scriitorilor greci contemporani, revista ne dezvăluie aspectele proteice ale literaturii grecești moderne. Căci, o țară pe care istoria a sortit-o tragediei și

care, din 1821 — de la primele sale lupte eroice împotriva otomanilor — și pînă în 1967 — data instaurării dictaturii militare — n-a cunoscut decît războiul, ocupațiile străine, rezistența

eroică și războiul civil, o țară ca aceasta nu putea produce decât o literatură proteiformă, tragică.

Începând cu „Memoriile” autodidactului genial și eroului războiului de independență generalul Makriyannis, și până în zilele noastre — ne spune Jacques Lacarrière, prefațatorul numărului de față și autorul antologiei, — „literatura greacă se situează în raport cu istoria”. Astfel, oprindu-se în epoca contemporană, vedem că operele „generației anilor '30” sînt puternic condiționate de cele două războaie cu turcii (1921—1922); de asemenea cele consecutive înfrîngerii hitleriste, de rememorarea orelor tragice de după 1945, după cum cele din ultimii douăzeci de ani sînt un reflex lucid al dramelor petrecute în societatea modernă și în conștiința eroilor lor.

Din lectura culegerii de schițe și de nuvele ale acestui număr curentul realist ne apare dominant. Evenimentul politic servește mai tuturor autorilor ca epicentru al scrierii. Abia în jurul lui se cristalizează pietrele prețioase ale stilului, sîdefurile strălucitoare ale limbajului, simbolurile. Aceasta nu înseamnă însă că zonele inconștiente ale sufletului nu sînt cercetate, că nu se caută multiplele legături dintre eroi și realitate.

Pentru a-i înțelege, așadar, pe scriitorii greci contemporani de după terminarea războiului civil (căci, din aceștia s-au ales cu precădere textele), ca și pe cei care au activat pînă în 1963, cînd a intervenit o perioadă de acalmie în viața politică a Greciei prin răsturnarea dîctaturii lui Metaxas și instaurarea regimului mai liberal al lui Papandreu — trebuie cunoscută epoca în care aceștia și-au desfășurat activitatea. Războiului civil i-au urmat ani de lagăre și deportări, de execuții și represalii. Dureros de semnificativ e faptul că, din întreaga Europă, Grecia e unica țară în care unii militari au putut socoti „anti-patriotică” rezistența împotriva ocupației germane. Dacă adăugăm calamităților războiului fratricid condițiile economice dezastruoase ce i-au urmat, atmosfera politică de intrigi și corupție, semi-analfabetismul unei largi părți a populației, înțele-

gem predominanța tonalității de cînt funebru a acestei literaturi, strigătul de disperare și de oroare ce răzbate printre dinții înțeleștați ai eroilor supliciatați.

Pe scriitorii aleși a figura în această antologie îi leagă o aceeași angajare politică și o aceeași căutare pasionată a unui limbaj artistic nou. Limbaj artistic ce nu ne apare nouă, lectorilor de aci, ca o căutare pur formală, simplu joc tehnic, cum se întîmplă de atîtea ori în scrierile exponenților „noului val” occidental. Scriitorii greci ni se arată preocupați în primul rînd și în măsura în care o pot face, de redarea sinceră și autentică a faptului trăit, simțit, încercat de erou, de oamenii Greciei. Aceste opere forează în zonele inconștiente ale sufletului, urmăresc legăturile multiple dintre individ și societate.

Realitatea socială și realitatea reflecției interioare ar fi, așadar, cele două surse ale literaturii Greciei contemporane. O realitate care nu mai aparține ca odinioară războiului, rezistenței, ci cotidianului. În suburbiile, străzile, piețele, cafenelele orașelor grecești se perindă personaje trăind tragedia unei vieți desfășurate în lumea zbuciumată de azi. Nici un caracter eroic (în accepția pe care Grecia însăși a creat-o în literatură, încă din cele mai vechi timpuri), ci, mai degrabă, un anti-erou zbătîndu-se, în tunelul nimicniciei. Și totuși, în poseda tuturor interdicțiilor și obstacolelor ridicate de un regim unde climatul intelectual predispune la paralizie, scriitorii contemporani ai Greciei dau la iveală opere de o mare frumusețe care, chiar dacă tragică, poartă mesajul unor vremi mai bune.

Să cităm astfel din bogata antologie de texte, în afara portretului lui Makriyannis datorat lui G. Seferis, „Măselele pietrii de moară” de Nikos Kasdaglis (angrenajul infernal în care sînt striviți atît prietenii cît și dușmanii în timpul ocupației germane), un fragment dintr-o trilogie a lui Stratis Tsirkas (mediul cosmopolit al desrădăcinaților războiului în Orientul mijlociu); „Dezarmații” de Dimitri Hadzis și „Retragerea celor nouă” de Thanas-

sis Valtinos (mărturii ale unei revoluții eșuate, acțiunea amândurora situându-se spre sfârșitul războiului civil 1947—1949); „Gardul“ de Andreas Frangias (toate speranțele s-au spulberat, fiecare își reia locul într-o societate unde lupta se dă numai pentru supraviețuire); „Zile din vara lui 1965“ de Vassili Vassilikos (un sfîșietor, dar derizoriu țipăt după uciderea de către poliție a studentului grec S. Petrolas, în cursul unei manifestații populare consecutivă eliminării lui Papandreu din arena politică); cîteva alte bucăți mai scurte grupate într-un mănunchi intitulat „Faște diverse“ (autori: Cosmas Politis, Gostas Taktis, Ghiorgi Ioannu, Paulos Papasiopis, Kostula Mitropulos, Dimitri Collatos, Spyros Pascovitis), dar nu în accepția gazetărească a termenului, ci ca aspecte ale realității reconstituite în conștiința scriitorilor și, în sfîrșit, alte cîteva grupate într-o rubrică intitulată „Orientări“ (autori: Ghiorgi Cheimonas, Alex. Skinas, Achille Theophilu, Nikos-Gabriellis Pendzikis) ca și poemele lui Jannis Ritsos, Odysseus Elytis, Andreas Embirikos, Margarita Liberaki, reprezentînd diferite tendințe, curente și căutări ale unui limbaj artistic personal.

Să amintim, de asemenea, din acest bogat sumar, și studiul lui Namos Ualoritis, consacrat poeziei grecești. Făcînd un istoric al acesteia, d-sa scoate în evidență latura ei abstractă și metafizică, aceasta fiind o rezultată alături a conștiinței antichității — căreia nici un grec nu i se poate sustrage — cît și a tradiției bizantino-creștine. De menționat, în același timp, că limba populară (demotica) a apărut în prozodia greacă abia în secolul al XIX-lea, ca și faptul că ea coexistă, și azi, cu limba puriștilor, încă foarte influentă, deși constituie un instrument de lucru arhaic, steril și retrograd.

Ualoritis ne spune că, odată cu Dionisios Solomos (începutul sec. al XIX-lea), care a știut să îmbine aspirațiile intelectualilor revoluția în lupta pentru independență cu exigențele poeziei și a căutat să facă din aceasta un instrument de cercetare a inefabilului și a miraculosului într-un timp cînd stilul byronian și retorica hugo-

liană erau precumpănitoare; continuînd cu Konstantin Kavafis, care introduce în universul poetic ironia absurdului, surprînd poncifurile ideologiei burgheze și care, datorită calităților sale, a făcut ca poezia greacă să depășească granițele unei țări mici; apoi cu Sikelianos, autorul unei opere în care lirismul popular devine instrumentul unei gândiri hermetice, a unei inițieri esoterice și a unei reîntoarceri la sensualitatea păgînă; în sfîrșit cu Kazantzakis, a cărui Odisee exprimă, în chip alegoric, lupta omului cu forțele neantului — asistăm la trezirea unor conștiințe și la imolarea unor mituri a căror supra-viețuire, în numele tradiției, nu mai avea rost.

Cu Sikelianos și Kazantzakis o tonalitate poetică lua sfîrșit. Urmașii lor aveau să îndrepte poezia spre făgașurile inovărilor tehnice, al experimentelor și al descoperirii inconștientului. Deceniul 1930—40 vede apărînd o nouă grupare poetică. Cel mai cunoscut reprezentant al ei, G. Seferis, laureat al premiului Nobel, s-a afirmat ca un poet al subconștientului colectiv, comentator dezabuzat al lumii moderne. Andreas Embirikos virează categoric spre suprarealism. Fertilizantă, poezia lui va da roade în opera lui Odysseus Elytis, care îmbină gîndirea lui Platon cu limbajul spontan, a lui Nikos Engonopulos, a cărui eleganță a formei se aliază cu un conținut deseori frenetic, antilogic, de unde se degajă miturile suprarealiste, a lui Nikos Gatsos, care s-a cantonat într-o filozofie a negației „nobile“. Evenimentele absurde, contradictorii, represive din ultimii ani — lasă să se înțeleagă Ualoritis — au dus poezia greacă contemporană la un împas.

Dacă — vom spune noi — poezia e numai expresia unei digitații abile și frivole, atunci incontestabil că — în ciuda unei forme impecabile — ea se sterilizează. Dacă, însă, cercetează în adîncurile conștiințelor mișcarea și proporțiile vieții, atunci devine artă adevărată. Jannis Ritsos, poetul ale cărui versuri publicate în acest număr pun în slujba unor idei nobile o formă impecabilă, rod al unor eforturi care elimină orice aparență de efort, a reușit această sinteză într-un mod admirabil.