

marea revoluție socialistă din octombrie

1917-1969

evghenii evtușenko



exploratorii viitorului

Apa în bălțile sărate s-a clocit  
Sclipește,  
ca sudoarea țîșnită-n frunte.  
Drumul  
de la colină  
la colină  
leneș  
se tirăște  
-nainte.  
îngreunate, picioarele abia te mai poartă.  
Lingă poteci-adînci canavale  
și brusturii au o încremenire moartă  
înăbușiți de praful din cale.  
De simpla și tandra mîngîiere umană  
uitat pămîntul stepei a fost  
Și-a cuibărit liniștea  
adusă de arșiță  
pe umeri  
ca o povară, fără rost.  
Dar există o  
îndirjire cumplită  
și somnul  
și odihna  
alungind  
palmă cu palmă  
îvinge verstele  
și riurile  
le întoarce  
înapoi.  
Ne înălțăm spre pragul viitorului  
pășind pe drumuri neumblate.  
Atunci  
într-un sens nou  
vom înțelege,  
atunci din nou  
le vom privi  
pe toate.  
Fie ca-n stepe sub albastrul de vară-naltul  
lanuri foșnească-n roditoare spice—  
căci pămîntul acesta devenind altuf  
și noi înșine creștem în spice.

## „da" și „nu"

(din versuri de dragoste)

Sînt ca un tren  
ce se zbugiumă prin vreme  
între orașul „Nu"  
și „Da" — două toteme.  
Mi-s nervii întinși  
ca un releu  
între orașul „Nu"  
și „Da" mereu.  
In orașul „Nu"  
dragoste nu există  
seamănă unui  
cabinet cu  
zugrăveala tristă.  
Dimineața  
se freacă parchetul cu fiere.  
Fiecare obiect  
inchis în sine-i  
și mohorit în încăpere,  
Divanele-s  
din falsitate  
Pereții —  
din nenorociri  
Și ca sfat bun  
primești  
pe dracu-aici  
sau un buchet,  
să zicem,  
cu urzici.  
Mașinile de scris  
scuipă un răspuns  
precis :  
„Nu, nu,-riu..."  
„Net,-net,-net..."  
„Nu,-nu,-nu,-"  
Și cînd  
noaptea se lasă  
fantome dezlănțuite  
macabru balet.  
Poți să crapi —  
pe dracu !  
nu primești bilet  
pentru a pleca  
din negrul oraș „Net".  
Dincolo, în orașul „Da",  
ca un cîntec de sturz  
viața se vrea.  
Oraș fără pereți,  
seamănă cu un cuib,  
dacă vreți.  
Culeasă cu dor  
orice stea se cere ;  
sărutate de tine  
buzele se vor  
fără rușine,

murmurind abia :  
„Totul e fleac !"  
„Da-da-da...\*\* —  
și te provoacă  
cu jind  
iasomia,  
Și lapte-ți oferă  
mugind  
turme.  
De bănuială  
nici urme  
și unde dorești  
într-o secundă  
ești,  
avioane te duc,  
trenuri,  
vapoare  
și precum anii  
susură trecătoare  
o undă :  
„Da-da-da..."  
„Da-da-da..."  
„da-da-da"  
îmi este urît,  
drept să spun,  
uneori  
să mă bucur  
de-atâtea comori  
aproape fără efort  
în policromul confort  
al orașului „Da"...  
Mai bine mă zbucium  
pînă la moarte  
între orașul „Da" și „Nu"  
și-așa mai departe !  
Mai bine să-mi fie nervii întinși  
ca un releu  
între orașul „Nu"  
și „Da", mereu —

## surîsuH

Aveai cîndva noian de surîsuri  
uimite, entuziaste, șăgalnice surîsuri,  
arareori triste ușor, dar totuși surîsuri.  
N-a mai rămâi nici unul din surîsuri.  
Descopăr cîmpul unde cresc-sute de surîsuri.

Un braț îți dăruiesc din cele mai frumoase surîsuri  
și-mi spui că nu mai ai nevoie de surîsuri,  
enorm te-au obosit ale mele și alte străine surîsuri.  
Eu însumi am fost obosit de străine surîsuri.  
Eu însumi am fost obosit de-ale mele surîsuri.  
Ocrotitoare-n mine există destule surîsuri  
care mă fac și mai grav — surîsuri.  
Nu am în realitate însă surîsuri.  
In viața mea ești ultimul surîs,  
Surîs, pe strada unde nicicînd n-au înflorit surîsuri.

## Touă, oameni

PE străzi  
in the street  
dans la rue  
terminînd lucrul  
pășiți în șuvoi  
îmbulzindu-vă.  
Eu mă contopesc cu voi  
și nu am căinți.  
Oboseala enormă  
parcă v-a scos din minți.  
In pintec ați scormonit pămîntul,  
pînă hăt, în astre,  
v-a poposit cîntul.  
Dar pare-mi-se,  
privirile voastre  
sint încă nemulțumite.  
In dinți strecurate Camei  
Gitan  
sau Novosti  
și fiecare din voi  
duce-o poveste,  
o inimă numai a lui  
și fiecare din voi  
o conștiință ermetică este.  
Sub fiecare beretă  
ușancă  
sombbrero  
veșnicei lumi, diferit tipar  
și-n această diversivitate simt  
troiene noiane de credințe cum transpar.  
Iar voi Ia un pahar  
de absint  
de votcă  
chianti  
ar trebui doar o clipă  
să fiți separați,  
încetați  
și-n proprii voștri ochi  
veți fi oameni.'

Stringeți  
pregătindu-vă pentru marea frăție,  
înstrăinatele povești —  
într-o poveste unică.  
Conștiințele tuturor —  
flacăra unică fie.  
Să proorocesc aceste lucruri, eu am vrut  
și-n proorocirea mea să nu-ntinați  
visul adulmecat prin veac neabătut.  
Nu,  
eu nu caut judecător să fiu,  
și nici profet,  
dar iertați-mă,  
ca o constrângere  
vouă, oamenilor, vă repet:  
„Sîntem oameni  
Sîntem oameni  
Sîntem oameni”.  
Ne certăm  
ne călcăm la întîmplare  
unul pe celălalt  
metodic în picioare,  
izolarea noastră —  
fals în general.  
Noi sîntem oameni,  
nu măști de carnaval.  
Vitînd de alții  
ne scufundăm  
noi înșine-n uitare,  
ucigînd pe alții  
să supraviețuim  
nu vom mai fi în stare.

In românește de :  
ALEXANDRU GRIGORE

## iuri kazakor



## urîta

nuvelă

Nunta era în toi. Ginerele și mireasa se strecuraseră în cealaltă casă. Oucurigul primilor cocoși răsuna în tot satul, dar acordeonistul cînta iratr-una, pereții se outrermirau de tropotul mărunț, cale cinci lămpi ardeau ou o lumină vie, orbitoare, și dracii de copii stăteau încă agățați de ferestre.

Se mîncase și se băuse mult, se vărsaseră lacrimi multe, se cîntase și se dansase mult. Dar, de fiecare dată, pe masă se mai puneă încă votcă și de-ale gurii, acordeonistul era înlocuit de patefonul cu fox-troturi și tangouri, de tropăitul picioarelor și tîrșitul tălpilor, cheful nu se potolea și zgomotul se auzea tot mai tare pînă-n drum și mai departe, pe cîmp și la rîu, și, acum, în toate satele de prin împrejurimi se știa că e petrecere la Podvorie.

Toți erau veseli, numai Sonia. avea, sufletul greu și trist. Nasul ei ascuțit se înroșise de votca pe care o băuse, capul îl vîjîia, inima îi bătea tare de mîhnire din pricină că nimeni, n-o băga în seamă, că toți sînt veseli, că toți sînt în seara asta îndrăgostiți unul de celălalt și că numai de ea nu s-a îndrăgostit nimeni și nimeni nu o poftește la dans.

Știa că nu-i frumoasă, se rușina de spatele ei slăbănog și de multe ori se hotărîse să nu se mai ducă la reuniunile unde se dansează, se cîntă, și oamenii se drăgostesc, dar de fiecare dată nu se putuse stăpîni și mersese, nădăjduind într-o fericire neprevăzută.

Chiar și înainte, cînd era tînără și urma studiile la institut, nimeni nu se îndrăgostise de ea. Nimeni n-o petrecuse vreodată acasă și nimeni n-o sărutase. Terminase institutul, se dusesse să lucreze la țară și i se dăduse o cameră lingă școală. Serile, controla caietele, citea, învăța pe dinafară versuri de dragoste, se ducea la cinematograf, scria lungi scrisori către prietene și lincezea. În doi ani, prietenele ei se căsătoriseră, iar ei, în timpul acela îi, pâliseră obrazii și mai mult, iar spatele îi slăbise și mai tare.

Și totuși, iat-o, ca într-o farsă, invitată la această nuntă și acceptînd invitația. Privea cu nesaț la fericita mireasă, strigînd cu glas slab laolaltă cu ceilalți -: „Amar!” și ea avea cu-adevărat senzația de amar cînd se gîndea că niciodată nu va juca la nunta ei.

A făcut cunoștință cu felcerul veterinar, Nikolai, un flăcău sumbru, cu trăsături frumpa.se, pronunțate, și cu ochi negri. Au fost așezați alături și, la început, el a încercat să-i facă curte. Sonia bea și mîncă tot ceea ce îi oferea el, îi mulțumea cu privirea și i se părea că ochii ei sînt expresivi și plini de gingășie lăuntrică.

Nikolai însă devenea tot mai posomorit și în curînd nu se mai ocupă de ea și începu să vorbească cu cineva peste masă. Pe urmă o părăsise cu totul, dansase, răcnise, gesticulase cu brațele sale lungi,

uitându-se cu uimire în jur, apropiindu-se de masă și bînd votcă. Apoi ieșise în tindă și nu se mai întorsese.

Acum, Sonia stătea singură într-un colț, se gîndea la viața ei, și disprețuia pe toți oamenii aceștia mulțumiți și fericiți, beți și asudați, disprețuindu-se și plîngîndu-se pe ea.

Deunăzi, își făcuse o rochie, o foarte frumoasă rochie albastră. Toți o lăudaseră și-i spusese că-i șade bine. Dar, iată, că nici rochia nu-i ajutase și totul rămînea cea mai înainte...

Pe la trei noaptea, Sonia, uitată de toți, nefericită, cu pete roșii pe obraji, ieși în tindă și de aici pe cerdac.

Casele erau negre. Satul dormea, pretutindeni era liniște, numai pe ferestrele deschise ale casei unde avea loc petrecerea se împlîntau în beznă sunetele pătrunzătoare ale armonicei, răcnetele și tropăitul picioarelor. Lumina făcea pete albe pe iarbă, și iarba părea decolorată.

Soniei îi tremura bărbia. își mușcă buza, dar asta n-o ajută. Cobori din cerdac ajungînd cu greu la un mesteacăn, care-și proiecta albul lui gingaș în întuneric, își sprijini fără putere umărul de trunchiul lui și începu să plîngă. îi era rușine de hohotele ei și de teamă să nu fie auzită își strînse între dinți basmaua care mirosea a parfum. Dar n-o auzea nimeni. „Ajunge! își spuse Sonia închizîndu-și cu tărie ochii. Destul! Pentru Dumnezeu, ajunge! Trebuie să plec!” Se pregăti s-o pornească, dar continua să se legene lîngă mesteacăn pe picioarele care n-o țineau și nu era în stare să se depărteze.

— Ce s-a întîmplat? întrebă tare cineva din spate.

Sonia își ținu răsufierea, își scoase repede din gură batista, își șterse obrazul fără să se depărteze de mesteacăn și se uită ca rușinată împrejur. Era Nikolai. Se clătina și, ca să nu cadă, o apucă de umăr. Mîna lui era mînjită de pămînt.

— Aha, făcu el cu glas răgușit de bețiv. — Dumneata ești? Eu... eu... am fost în... livadă. Se clătina și se lipi de ea. — Ticălosul, mă pofteste la nuntă! rosti el cu greutate. — il omor, îi arăt eu! Vroia să mă mituiască c-un- kil. Mînți, scîrnăvie! Nu mă cumperi tu pe mine!

Nikolai scrișni din dinți și înjură de mamă.

— Vă simțiți rău? întrebă speriată Sonia. — Dorîți puțină apă?

— Ce-e? Mi-i greată...

Se deslipi de Sonia și o coti după colț. Soniei i se făcu milă de el. Aduse din tindă o găleată cu apă și începu să i-o toarne pe cap. El se aplecă supus, fornăind și mormăind ceva de neînțeles.

Pe urmă, cu capul ud, în cămașă, se așeză pe cerdac și își aprinse o țigară, iar Sonia îi curăță haina.

— Vă simțiți mai bine acum? întrebă ea încet, tetnîndu-se să nu iasă cumva cineva și s-o vadă.

— Oleacă mai bine... Cum naiba nu te-am văzut mai înainte? Că doar îi știu pe toți de pe aici?

— Mă duc rar la petreceri.

— Aha! Stai lîngă școală?

— Lîngă școală.

— Vrei să te conduc?

Nikolai se ridică, în picioare, își îmbracă haina, își scutură părul și se duse în tindă să bea apă.

— Pentru ce-ai plîns adineauri? o întrebă el, cînd se întoarse. — Te-a jignit cineva? Soniei începu să-i bată inima.de recunoștință. își lăsă capul în jos.

— Nu, nu m-a jignit nimeni...

— Să-mi spui numai că te-a supărat cineva cu ceva și îndată îi rup oasele! Nemernicul! . . . „ . . . ”

Nikolai o luă pe Sonia de braț, trecură peste drumul prăfuit, o luară la stîngă și porniră pe cărarea ce trecea pe lingă garduri de nuiele și livezi. Roua căzuse și iarba era umedă.

Soniei îi venea să ridă. Parcă era alta, li mai venea și să-și pună capul pe umărul lui Nikolai, dar se rușina de dorința asta și cînd Nikolai clătîndu-se, se lipi de ea, se îndepărtă repede.

— Ascultă, ești beat de tot, îi spuse ea dojenindu-l drăguț, ca pe-o veche cunoștință.

— Pe dracu ! Nikolai își șterse obrazul cu mina. — Nu sînt beat deloc.

Se apropiară de școală și urcară pe cerdac. Sonia era tulburată. Nu știa ce să facă : să plece îndată sau să mai rămînă ? La început vru să plece, dar temîndu-se să nu se supere Nikolai, rămase.

Deodată lui Nikolai îi veni iar amețeală și începu să șuiere răgușit, ținînd-o pe Sonia de mină.

— Povestește-mi ceva, îl rugă ea, ridicîndu-și spre el fața palidă în întuneric.

— Ce să-ți povestesc ? spuse el cu glas dogit și o înșfacă, strîngînd-o așa de tare că-i trozniră oasele ; apoi începu s-o sărute cu buzele lui umede.

— Lasă-mă ! șopti ea, încercînd să se smulgă din strînsoare. — Lasă-mă !

— Ssst ! făcu el în șoaptă, împingînd-o către ungherele întunecate. — Taci ! Ce te-a apucat, proasto ? !

în tindă, o lipi de perete.

— Kolea ! ...Liniștește-te, dragule ! Doamne, ce-i asta ?

— Mă iubești ? îngăimă Nikolai. — Uf, ciinele !

— Nu, Kolea, nu ! rosti ea deodată cu atîta tristețe încît Nikolai îi dădu drumul.

Răsuflînd greu, își aprinse o țigară și se uită la ea la flacăra chibritului.

— Bine, spuse el. — Nu te supăra ! Știi ce-ai să faci tu ?... Ai să vii miine la șură, acolo unde se usucă snopii. înțeles ?

— Cînd ? întrebă în șoaptă Sonia, tremurând din cap pînă-n picioare.

— Pe la șapte. Vii ?

— O să vin...

— Bine... Nikolai, trase de cîteva ori din țigară cu sete, zvîrli mucul și-l strivi în ciudă cu călcîiul. — Atunci, cu bine !

O mai sărută o dată, dar potolit de data asta, o bătu ușor cu palma peste obraz, coborî din cerdac și dispăru în întuneric. Peste-un minut, începu să cînte. Melodia era falsă și glasul lui de bețivan.

Acasă, Sonia se dezbracă pășind cu grijă prin cameră și bău un ceai rece. Dezbrăcată, se apropie de oglindă doar în cămașă, și se uită îndelung și cu tristețe la obrazul ei, la umerii și claviculele ei ascuțite. „Dumnezeule, că urîtă mai sînt ! se gîndi ea și se înfiora. — Trebuie să beau niște untură de pește ! Negreșit, untură de pește !”

Se apropie de masă și începu să mănînce unt de-a dreptul din untieră. îi era greață de unt, dar îl înghițea cu lingura și se gîndea la Nikolai. Pe urmă stînsese lumina, se întinse pe pat, dar nu putu să adoarmă. La Moscova, avea în fața casei un felinar, și cîțiva tei, și umbrele lor jucau toată noaptea pe geamuri. Aici, însă, domnea un întuneric-foeznă.

— Oare asta să fie iubirea ? se întrebă cu glas tare Sonia și se întoarse cu fața spre perete.

Toată ziua următoare, Sonia nu se simți în apele ei. Dis-de dimineață începuse a ploua. Dictîndu-le copiilor un fragment dintr-o bucată, se uita cu spaimă pe geam la găinile ude și la băltoacele de apă.

Dar ploaia trecu, cerul se limpezi și, spre seară, mașinile care treceau pe lângă școală lăsau în urmă un nor de praf.

După slujbă, Sonia se apucă să scrie unei prietene. îi scrise că, aseară, un băiat o însoțise pînă acasă, și că și-a dat cu el p întâlnire pentru azi. Era o scrisoare lungă și optimistă. Sfirșind-o, Sonia își dădu seama că este îndrăgostită de Nikolai. Duse scrisoarea la poștă, se întoarse acasă și se culcă cu fața la perete.

-Se întreba dacă Nikolai o să vină ori nu, și dacă o să vină cum să se poarte ea și ce să-i spună. Speriată, se întreba ce-o să facă dacă va începe din nou s-o sărute. Gîndurile acestea o tulburară așa de tare că îi tremurau miinile cînd începu să se îmbrace.

Se îmbracă cu rochia albastră din ajun, își ondulă puțin părul și se parfumă. Palmele îi asudaseră.

Trecînd prin sat, i se părea că de la toate ferestrele oamenii o privesc și că toți știu de ce și unde se duce. îi era rușine, ar fi vrut să întetească pasul, dar nu izbutea.

De-abia cînd se află în cîmp, răsuflă mai în voie. Era cald încă, pe drum se ridica praful și soarele apărea învăluit într-un nor purpuriu, în marginea unui lan, aproape de drum, se oprise un tractor. Tractoristul, murdar de ulei, meșterea ceva la motor. Văzînd-o pe Sonia, se îndreptă de spinare, își șterse miinile de pataloni și, aprinzîndu-și o țigară, privi gînditor în urma ei.

Ajungînd într-o vâlcea, în fundul căreia nu se usca niciodată noroiul călcat în picioare de vite, Sonia se sperie la gîndul că Nikolai poate să vină înaintea ei și să plece fără s-o mai aștepte. De aceea :grăbi pasul și apoi începu să alerge.

Se opri doar cînd văzu de departe șura. Nu era nimeni și Sonia se bucură. Se liniști puțin, pe urmă își șterse cu iarbă pantofii plini de praf. N-ar fi vrut să se așeze la marginea drumului și trecu în partea cealaltă. Acolo era bine și peretele încălzit de soarele din timpul zilei dogorea.

Veni un băiețel cu niște undițe și începu să caute rime. Boșindu-se, Sonia ieși din nou în drum. Pe drum, veneau oameni cu căruțele din spre oraș ; oamenii se uitau la ea, iar băiatul, parcă înadins, nu voia să plece deloc. Soniei i se făcu cald. în sfîrșit, băiatul, după ce-și strînse rimele, o șterse. De cîteva ori, se uită îndărăt zeflemitor. „A priceput, se gîndi Sonia rușinată. Bine că nu-i de la mine de la școală !”

Se ascunse din nou după șură și rupse un fir de romănită. Petalele florii erau lăsate în jos și romănită semăna cu o rachetă. Sonia începu să rupă petalele. „Vine, nu vine...” îi ieși că nu vine. Cel mai rău era că Sonia nu știa din ce parte avea să vie Nikolai. Se ridică în picioare, ieși de după șură, se uită din nou în jur, și iar se ascunse. Cînd se ivi Nikolai, era istovită. El venea din josul riului, cu miinile în buzunări și cu haina aruncată pe umeri. Cînd fu aproape de Sonia începu să se uite la ea cu atenție încordată, ca un om care a uitat ceva și se străduiește să-și amintească ce. Fața lui vădea o plictiseală tot mai mare. Cînd ajunse aproape, îi întinse o mînă moale, fără să se uite la ea.

— Bună...

— Bună ziua, răspuse Sonia, necutezînd să-și ridice ochii.

— De mult aștepți ?

— Nu...

— Așa... Păi, să mergem undeva mad ia răcoare.

Ocoliră șura și se așezară pe un maldăr de paie cu fața către drum. Soarele apunea, totul se învăluia în întuneric, umbra surei se întindea departe de cîmp.

— Cum te simți după povestea de ieri ? întrebă Sonia privind-o în fugă și surizîndu-i compătimitor și cu înțelegere.

— Cum să mă simt ? Bine... Nikolai căscă și-și scoase haina. — Atîta doar că n-am dormit destul.

— Nu te-ai purtat bine aseară, spuse Sonia cu glas moale.

— Ei, și tu ! Nikolai o îmbrățișa pe Sonia cu indiferență, se întinse, vru s-o sărute, dar răsîndindu-se, îi atinse numai gulerul cu răsufierea.

— Se înoptează, observă Sonia, strîngîndu-se supusă lîngă Nikolai și ascultîndu-și bătăile grele ale inimii.

— De îndată ce se întunecă de-a binelea, mergem în lanul de mazăre. Ce zici ? Nikolai arată cu capul undeva, spre dreapta. — E o colibă acolo. Ce zici ?

— Nu trebuie să vorbești așa, Kolea ! îl rugă Sonia încet și oftă.

— Of, exclamă Nicolai. — Am poftă de somn. Ia să mă lungesc eu nițel.

Se dădu puțin laoparte, se întinse, răsîndu-și picioarele încălțate în cizme, și-și puse capul pe genunchii. Soniei. După cîtva timp, fără să deschidă ochii, întinse o mină. și-o apucă pe Sonia de șold.

— De ce naiba ești așa de slabă ?

O clipă, Sonia simți că i se curmă răsufierea.

— Așa-s eu de felul meu, spuse ea, surizînd silit.

— Ei, de felul tău ! Pesemne că ești bolnavă de ceva. Asta-i ca și la vite, o dată ce s-au îmbolnăvit, oricît le-ai hrăni, tot numai coaste sînt.

Deodată, Sonia fu cuprinsă de-o indiferență totală și înghiți de cîteva ori în sec ca să-i treacă neplăcuta senzație de greutate.

— Do ce ești așa grosolan ? spuse ea deodată cu glas scăzut. — Sau crezi, că poți să-ți îngădui totul cu mine ?

Se întoarse brusc, din ce în ce mai roșie la față.

— Să nu cutezi să vorbești așa cu mine ! Auzi ?

Își mușcă buza de jos și-și șterse apăsător ochii cu mîneca. Pe urmă, cu privirile ațintite în pămînt ca și mai înainte, își trase brusc genunchii.

— Și pleacă de-aici ! Eu nu sînt vită pentru dumneata. Ridică-ți capul de pe mine, auzi ? Și lasă-mă în pace !

Nikolai se ridică tulburat în capul oaselor.

— Hai, hai, mormăi el. — îmi cer iertare ! Dar, dacă aș fi știut...

N-am vrut să fiu un ticălos. Dar cu băieții, știi, la muncă... m-am deprins așa.

— Nu, nu e că te-ai deprins așa, spuse Sonia, de data asta liniștită și tristă, și-și plecă ușor capul. — Ci fiindcă...

își smulse basmaua, degetele îi tremurau și obrazul nu i se mai vedea.

\*— Pentru c-ai crezut că, de vreme ce am venit, la ce bun să te mai sfiști față de mine.

Nikolai se scarpină ciudos pe ceafă și nu răspunse nimic.

— De ce înjurai aseară ? întrebă Sonia după o lungă tăcere.

— Așa... Nikolai se posomori. — Am cu ăla niște socoteli. E un nemernic. Mi-a furat iubita și s-a însurat cu ea. Ai văzut mireasa de ieri ? A fost drăguța mea...

— Pe semne că multe fete te iubesc, spuse Sonia.

— Aș ! Nikolai se strîmbă ca după ceva acru și iar își puse capul pe genunchii ei. — Cunosc eu iubirea lor !

— De ce ești așa, Kolea ? spuse repede Sonia. — Trebuie să crezi în oameni. Privește numai ce oameni minunați există în jurul nostru.

Nikolai își ridică capul și scuipă.

— Nu crezi ? întrebă Sonia cu glas scăzut.

— Să cred în ce ?

— în puritatea omului.

Nikolai izbucni în ris.

— Oh, ce le mai place muierilor să pescuiască în ape tulburi ! Puritatea... Se întoarse, căscă și-și închise ochii.

Din acest trup leneș și masiv, din acest gît puternic, din acest chip frumos, nemișcat și crunt în întuneric, emana o forță masivă, ca de fontă.

Sonia începu să-i mîngîie părul cu o mină tremurătoare și se uită cu sete la el, sfiindu-se și roșind într-una.

— Kolea... Dumneata ești bun, eu știu asta, ai un suflet bun, spuse ea abia auzit.

— Ia stați puțin ! își săltă capul și trase cu urechea. Apoi se așeză, sprijinindu-și brațul de genunchiul ei.

Pe drum, treceau vorbind încet doi inși.

— Hei ! strigă Nikolai.

— De ce faci asta, Kolea ? șopti Sonia, ascunzîndu-și fața.

Trecătorii se opriră.

— încotro ? strigă iar Nikolai.

— La petrecere. Cine strigă ? Nu cumva Nikolai ?

— El în persoană, La ce petrecere ? ,

— La Sosnovka.

Cei de pe drum își scăpărară chibriturile și cu țigările aprinse o porniră mai departe. Nikolai se uită în urma lor.

— Așteptați ! strigă el deodată. •— Merg și eu cu voi.

Se sculă în grabă, își scutură haina și ș\*i-o aruncă pe umeri. Pe urmă, tușind, îi întinse mîna Soniei.

— Cu bine ! O să ne mai vedem noi cumva... Făcu stingă împrejur și, ținându-și haina cu mâna, începu să alerge ca să-i ajungă pe cei de pe drum.

Se întunecase de-a binelea. Dintr-o parte se holba o lună firavă și o ceață străvezie izvora dinspre râu, învăluind pășunile. Sunetele amuțeau, doar o singură dată, în spatele șurii se auzi un zgomot ca de fugă : top, top, top...

Sonia ședea jos cu spatele rezemat de zid și cu obrazul ridicat în sus. Tremura. își ridică cu mâna gulerul în jurul gâtului, sperînd c-o să-i trecă, dar nu-i trecu. încercă să plîngă, dar sunetul ce-i ieși din gîtlej era atît de răgușit și de înfiorător, că se înspăimîntă ea însăși și încremeni ca o stană de piatră.

într-un tîrziu, se ridică în picioare ținîndu-se de zid, stătu așa puțin și apoi o porni spre casă. De îndată ce se îndepărtă de râu, simți aerul uscat și călduț. Mergea pe același drum moale, dar de data asta o luminau stelele. O gingașe mireasmă de fin și de praf plutea în jurul ei. Calea lactee strălucea albînd întunericul, în marginea drumului se iveau cînd stoguri de fin, cînd căpițe de in, cînd lanuri de secară nesecerată.

— Of, făcu Sonia, cu același sunet răgușit, înfiorător. Oof !

Pe urmă, nu mai fu în stare nici să rostească și nici să se gîndească la nimic. Cobori iarăși în vilceaua jilavă și urcă poteca. Tractorul care stătuse atunci la marginea drumului era acum departe în cîmp. Steluța farurilor sale abia se zărea, dar se auzea bîzîitul slab al motorului.

Pe urmă se simți mai bine. Văzu deodată pătrunzătoarea frumoșe a lunii, și stelele care cădeau făcînd parcă un nou desen al cerului, și noaptea, și focurile îndepărtate de tabără care poate, numai în imaginația ei existau, și niște oameni buni în jurul acestor focuri, și începu să simtă forța calmă, obosită la ora aceea, a pămîntului. Se gîndea la ea, la faptul că este și ea totuși o femeie și că oricum ar arăta, are totuși o inimă, un suflet, și că fericit va fi acela care va înțelege asta. Of ! Neghiobul, neghiobul... Cîtă forță și cîte lucruri minunate simțea că ascunde într-însa, cît de ușoară și înverșunată se simțea, cu cîtă hotărîre pășea și cît de drăguță devenise cu siguranță în întuneric — singură, sub stelele căzătoare, arzînd în flăcări.

Curînd se ivi satul întunecat. Mulți dormeau la ora asta și numai în cîteva case ardea lumina. Dintr-o poartă țîșni un dulău bălan. Văzînd-o pe Sonia, cîinele se apropie de ea pe la spate, în goană, și fără să latre începu s-o miroase. „Tu !... încearcă numai să muști !” rosti Sonia în gînd, înăbușîndu-se de-o izbucnire de curaj răzbunător și întorcîndu-se cu fața spre el. Dar cîinele nu o mușcă, îi suflă doar de două ori pe picioare și pieri, fugînd, în întuneric. Sonia plecă mai departe și acum nu-i mai păsa de nimic.

în românește de MADELEINE FORTUNESCU

georg iukâcs

m

## marele octombrie 1917 și literatura contemporană \*)

1. — Juxtapunerea acestor două grupuri de cuvinte nu suscită decît unui număr restrîns de oameni o oarecare interferență organică. Totuși, e un adevăr de netăgăduit, deși abstract pentru experiența noastră, că nu există în epoca noastră ființă omenească al cărei mod de a trăi și gândi să nu fi fost, într-o măsură hotărîtoare, marcat de marele Octombrie și de consecințele sale; din însuși faptul acestei generalități, adevărul acesta e greu de sesizat asupra unui singur individ. Pe de altă parte, au luat naștere legende, favorabile sau nu, și care întunecă atît evenimentele simple cît și pe acelea, deosebit de complexe, ale acestor mari cotituri și ale anilor importanți, atît de bogați în schimbări, care le-au urmat. Așa se face că, în deosebi cei care nu au trăit această epocă, interpretează cu destulă greutate, din punctul de vedere al problemelor vieții actuale, interferențele recunoscute de rațiune.

În ceea ce mă privește, eu, care am trăit această epocă la început ca observator îndepărtat, mai tîrziu ca militant activ, deși modest, al acestei cotituri mondiale a istoriei, dacă încerc azi să readuc în memorie substanța și consecințele, și să pi-iri aceste rezultate în corelație cu pre-

zentul, atunci ajung la ideea că primul pas spre concretizarea acestui adevăr abstract este personalitatea lui Lenin, factorul central, capul conducător, personificarea evidentă a revoluției. Și, în mintea mea, într-un mod aproape miraculos, personajul lui se cristalizează în unitatea indisociabilă a unei voințe imense pentru radicalizarea nouă și a unui mînunchi de contradicții reale; aici, din întîlnirea lor, aflăm prodigioasa măreție umană a operei lui Lenin ca și bogăția extraordinară a problemelor pe care epoca sa le-a descoperit fiecăruia din noi.

Maxim Gorki a descris într-un mod deosebit de semnificativ activitatea fascinantă a lui Lenin — activitate care a constituit în același timp fascinația exercitată de Marea Revoluție — și a arătat de ce dublul ei aspect trezea în oamenii cel mai diverși cînd o ură nepotolită, cînd dragostea cea mai entuziastă. După cum spune Gorki, Lenin a știut „ca nimeni altul s-o împiedecă oamenii de a continua să trăiască ca mai înainte”. Să nu uităm însă că toate acestea s-au petrecut în 1917 și s-au răsfrînt și asupra unor oameni care nu trăiau în Rusia, în plin război mondial, război care a distrus idealurile și securitatea fictivă a ansamblului lumii burgheze din 1914. Fiecare a trebuit să-și pună atunci problema sensului sau lipsei de sens a vieții sale, și aceasta pînă și în viața lui intimă. Și ceea ce Gorki caracterizează tocmai ca alcătuirea esența activității lui Lenin, ca strălucirea actelor sale, a fost esența epocii însăși, a fost întrebarea pe care epoca o pune fiecărui individ în parte.

Această problemă sub aspectul ei exterior principal se manifestă în realitate ca problema violenței sau a nonviolenței; ea se manifestă ca recunoașterea sau contestarea dreptului universal de a influența atît în interior cît și la exterior viața oamenilor. Pentru Lenin, un răspuns pozitiv decurgea de la sine. El știa acest lucru și, ca un marxist consecvent ce era, a declarat că, atunci cînd omenirea distruge vechile forme de viață și începe a crea forme

\*) Extrase din revista „l'homme et la société”, revistă internațională de cercetări și sinteze sociologice, nr. 5 (iulie—august—septembrie) 1969.

substanțial noi, intervine totdeauna violența ca formă necesară și dinamică de înnoire. Nu ne propunem să vorbim aici despre latura istoricofilozofică a acestei alternative — realitatea istorică și socială ne-a dat de altminteri un răspuns, aducând desmințirea sa vocilor care se pronunțau, cu gravitate, împotriva, cum a fost cea a lui Gandhi. Această problemă nu a fost, de altminteri, pentru majoritatea contemporanilor, numai obiectiv istorică. Pentru cei a căror dezvoltare a ajuns la acea răscruce, s-a pus o întrebare de natură personală și intimă: cum să mă situez eu însumi, din punctul de vedere al sensului propriei mele existențe, față de această alternativă? Și tot aici Gorki a exprimat contradicția care se manifesta atunci, cu ajutorul unor citate fragmentare din Lenin. Unui poet care se plîngea de asprimea cotidianului revoluționar, Lenin i-a replicat, între altele— raportează un cronicar — prin această frază mirată și indignată: „Cu ajutorul cărei unități să măsurăm, într-o încăierare, numărul loviturilor necesare sau inutile?”. într-o altă conversație din aceeași epocă, Lenin povestește cât de mult îi plăcea „Appassionata” de Beethoven, dar nu și că ar fi dispus s-o asculte prea des. Și, după cum relatează Gorki, el ar fi adăugat cu destulă tristețe: „Îți vine să le spui câteva drăgălașe ineptii, mîngîindu-i totodată pe cap, aceluia care trăind într-un infern atîț de înspăimîntător, pot crea ceva „atîț de frumos”. Totuși, ar fi continuat el, „vom lovi fără milă, chiar dacă idealul nostru e să desființăm violența în relațiile cu oamenii”. în această confuzie aparentă a tendințelor și contradicțiilor există, bine înțeles, un fir conducător sigur, care acționează: marxismul. E de prisos să recurgem la cuvînte pentru a spune cât de important a fost pentru Lenin să apere un marxism nefalsificat, în timpul războiului, după declanșarea revoluției și în cursul anilor guvernării sovietice, Lenin încearcă, înainte de orice, să curețe această doctrină de toate falsificările vulgarizatoare, s-o interpreteze în forma ei adevărată și

s-o aplice în sensul ei real. Și dacă în opera sa „Statul și Revoluția” este prezentată o descriere filologică exactă a părerilor lui Marx despre acest ansamblu de probleme în conținutarea lor istorică, nu e nicicum o denaturare, ci într-adevăr un aspect, și nu din cele mai puțin importante, al problemei înseși. în mod practic, Uniunea Sovietică se prezintă ca realizarea finală a acestui sistem de gîndire. Dar același Lenin a descris situația teoretică în timpul introducerii N.E.P.-ului în raport cu problemele capitalismului de stat socialist în termenii următorii: „Marx nu s-a gîndit niciodată să abordeze cu un cuvînt măcar această problemă și el a murit fără să lase nici un singur citat, o singură dovadă peremptorie; iată de ce noi trebuie să vedem limpede prin noi înșine”, în fapt, Lenin nu a primit ca o realizare a teoriei lui Marx comunismul de război anterior și depășit mai tîrziu; acesta a fost — spune el — „necesar din pricina războiului și a devastării. El nu a fost o politică corespunzătoare sarcinilor economice ale clasei muncitoare și nici nu putea fi. A fost o măsură tranzitorie”.

O atare atitudine marxistă, după zeci de ani de deformări oportuniste și dogmatice, ca și de stagnări ale marxismului, a apărut atunci unui mare număr de oameni paradoxală la cel mai înalt grad. Și încă și azi ea ne apare la fel după zeci de ani de deformări dogmatice. Adevărul e că acest paradox sporește și mai mult dacă abordăm problema esențială a revoluției ruse. Lenin, marxist adevărat, a acționat tocmai în sensul contrar a ceea ce reclama prognoza, justă în principiiile ei, a teoriei lui Marx, și anume că revoluția proletară va izbucni și va învinge mai întîi în țările capitaliste cele mai dezvoltate și care lichidaseră consecințele înapoierii feudale. Or, Rusia se afla în 1917 într-o situație revoluționară dacă ne situăm, așa cum Lenin a remarcat pe bună dreptate, deopotrivă din punctul de vedere al factorului obiectiv cit și din punctul de vedere al factorului subiectiv. Mărea alter-

nativă — capitalism sau socialism — nu a fost impusă de Lenin sau de către partidul lui, ci în mod categoric de situația socială însăși. Iar Lenin a pătruns întotdeauna în mod absolut caracterul alternativ al istoriei : nu există situație fără ieșire, spunea el; altminteri spus nu exista nici o „necesitate” mecanicisto-fatalistă a evoluției. Evoluția este rezultatul activităților umane și nu numai a activităților individuale, dar și a activităților de clase și de mase; iată de ce, după părerea lui Lenin, o situație revoluționară ia naștere numai atunci când straturile inferioare „refuză să mai accepte vechea orînduire, iar straturile superioare nu mai pot să trăiască după modul vechi”. Războiul mondial imperialist a creat în Rusia o situație revoluționară de acest gen, iar marxiștii ruși au trebuit să reacționeze în mod practic în fața acestei alternative.

Au făcut lucrul acesta înainte de toate la inițiativa pasionată a lui Lenin și într-un mod contrar prognozelor lui Marx. Lenin s-a situat astfel în fruntea unei revoluții care, în sensul unui marxism riguros, a fost „neregulată”. Istoria i-a dat totuși dreptate, căci această revoluție a devenit, în răstimpul ultimei jumătăți de veac, una din determinantele omenirii. Să fi infirmat, totuși, Lenin, prin aceasta, validitatea teoriei lui Marx? Nicidecum. El a fost totdeauna conștient de ceea ce reprezenta revoluția rusă pentru activitatea omenirii, un fapt hotărîtor și fără îndoială pozitiv; dar el mai știa că această mare inițiativă, deși exercita o influență internațională fără precedent, urma totodată — și pentru o lungă perioadă — să încarneze acea inferioritate economică caracterizînd în epocă Rusia, spre deosebire de țările capitaliste industrializate, în aceste condiții, chiar dacă n-a pus niciodată, o singură clipă, la îndoială presupuzițiile teoretice ale lui Marx, Lenin a acționat pe bună dreptate în contradicție cu «le. Și iată de ce a putut, în 1920. Să scrie într-un mod pozitiv despre importanța internațională a revoluției ruse. Totuși, el adaugă : „Ar în-

semna să comitem o eroare nerespectînd faptul următor: în cazul cînd revoluția proletară ar triumfa fie chiar și numai într-o singură țară dezvoltată... Rusia ar deveni în curînd nu o pildă, ci iarăși o țară înapoiată (în sensul socialismului și al sistemului sovietic)”.

Reflecțiile de față nu pretind să redea un tablou complet, nici nu încearcă măcar s-o facă. Ne vom opri deci aci, amintind doar că Lenin, care a fost — lucrul e îndeobște cunoscut — teoreticianul unei riguroase discipline de partid, a declarat, tot în 1920, în legătură cu această disciplină și a controlului exercitat de ea : „Ea se realizează în condițiile unei conduceri politice juste; se realizează în condițiile unei strategii și ale unei tactici politice juste și cu condiția ca masele largi să fie convinse de justetea ei prin propria lor experiență”. În caz contrar, disciplina de partid se transformă, în mod automat, „în ficțiune, în formule, într-o caricatură”. Contradicția pe care o intuiesc mulți cititori contemporani exprimă totuși unitatea leninistă a disciplinei partidului comunist și a democrației proletare realizate.

Într-adevăr, tot ceea ce, în exemplele, precedente, ne apare superficial contradictoriu, nu este altceva decît un aspect particular al acestui proces foarte complex și unic de grandios. Tocmai fiindcă această unitate formează nucleul sau substanța, tocmai fiindcă contradicția exprimă numai universalitatea, capacitatea și dinamismul acestui proces, caracterul revoluției din 1917 și centrul ei spiritual, Lenin, trebuiau să acționeze într-un mod atît de irezistibil de fascinant — sau, după poziția de clasă a fiecăruia — într-un mod atît de respingător. Criza latentă a lumii vechi, pe care mulți o bănuiau venînd, într-o vreme cînd aceasta nu era încă zgîlțuită din temelii, ca un curent spiritual subteran, a izbucnit ca un uragan în viața cotidiană a oamenilor, punîndu-i în fața unei cataracte de alternative din cele mai diverse, cînd lumea veche era incapabilă să-și formuleze propriile ei întrebări, ci gingăvea

•numai și-și inventa mituri dictate de propriile-i dorinți. În fața ei se înalța pe atunci unitatea vieții și actelor unei țări, o unitate iradiantă și strălucind din toate părțile : aceea a Rusiei revoluționare. Nu e deci de mirare că orice opoziție conținând o cît de firavă scînteie de autenticitate a trebuit să se îndrepte în acest sens. Walter Jens, pe care nimeni nu-l poate bănuși de simpatii pro-comuniste, a putut scrie atunci: „La urma urmei, nimeni nu va pune la îndoielă că referința la Uniunea Sovietică a format, și nu într-o mică măsură, fizionomia artei anilor 20”.

2. — Dar arta ? începutul ei ne apare cît se poate de simplu. Suvorul de probleme indicate aci a făcut din Maiakovski tribunul liric al primului deceniu al revoluției. Dar, pentru teza noastră, exemplul poemului „Cei doisprezece” de Blok e poate mai caracteristic. Lumea ideilor revoluției era străină acestui eminent poet liric. Ceea ce l-a zguduit însă, ceea ce a conferit poemelor sale o dimensiune mondială a fost patosul problematicii unei umanități care a știut construi viziunea unei lumi noi și s-a arătat capabilă să lumineze cu întrebări adevărate și răspunsuri adevărate problemele omenesc insolubile ale lumii vechi. Că Blok exprimă o speranță și nu și realizarea ei integrală, caracterizează cel mai bine însușirea unică a acestui poet și face din poemul lui expresia durabilă a atmosferei acelei lumi.

Bine înțeles că vorbind de influența Marelui Octombrie asupra literaturii, nu ne putem limita la zilele și săptămînile imediat contemporane acestei cotituri. O literatură care vrea să-și păstreze o valoare mondială trebuie să dea imagini valabile ale ansamblului largului drum pe care și-a îndreptat pașii Marea Revoluție Socialistă, pe parcursul căruia a devenit idolul sau sperietoarea a milioane de oameni. Și aici

întîlnim totuși, la urma urmei, o situație contradictorie. Încă de la primul congres al Internaționalei comuniste, Lenin își arătase teama că dezvoltarea revoluției ar putea lua un ritm atît de rapid, încît conștiința omenească nu ar mai fi capabilă să-i ție pasul. Dacă acest avertisment rămînea fără o contrapondere, el nu putea satisface decît pe cei pentru care unicul criteriu e un satelism simplu, cu schimbări la suprafața evenimentelor — avangărzile artistice. Într-adevăr, împotriva tuturor acestor simplificări avangardiste, Lenin face din nou apel la marxism, la înrădăcinarea lui atît în schimbare cît și în continuitate, la marxismul care și-a cucerit importanța mondială și istorică precum și forța sa revoluționară, tocmai pentru că „și-a însușit și a reelaborat tot ceea ce era de preț din dezvoltarea de mai bine de două milenii de gîndire și cultură umane”. Și iarăși intervine o exigență contradictorie și eternă: a vedea noul în nouitatea lui substanțială, a nu rămîne în urma concreteții lui, totuși a nu pierde din vedere cel de al doilea aspect al fenomenului, care face din el un moment crucial din evoluția, omenirii.

Această epocă măreață a avut totodată și o mare literatură (ne ocupăm aici numai de literatură, dar nu putem omite a evoca arta cinematografică a vremii aceleia). Să recunoaștem că numărul marilor opere literare din acea epocă nu e foarte ridicat. Dar dacă vom compara Revoluția din Octombrie cu cea mai importantă cotitură anterioară, revoluția franceză, nu rămîne mai puțin demnă de menționat. În timpul revoluției franceze nu s-a creat o singură operă artistică scrisă pe care s-o putem compara, în ceea ce privește actualitatea și semnificația ei generală, unor cîntece populare cum a fost Carmagnola ; și abia numai cîteva zeci de ani mai tîrziu dimensiunea umană a acestor ani măreți s-a încarnat în Balzac și Stendhal

Dimpotrivă, prima perioadă a Revoluției ruse se poate mândri — voi indica numai câteva exemple notabile, nu o listă — cu „Egor Bulciiov”, „Klim Samghin”, „Pe Donul liniștit” și „Poemul pedagogic” al lui Makarenko. Aceste piscuri literare se înălțau din mijlocul unei mari bogății de opere bune care descriau, uneori jără o artă prea desăvârșită, dar dînd deseori dovadă de onestitate umană și artistică, această lume de alternative mereu actuale, în care nimeni nu mai putea continua să trăiască după vechiul tipic, ceea ce a avut deseori drept rezultat catastrofe tragice, și tot atît de des niște metamorfoze interioare ce făceau viața posibilă în condiții cu totul schimbate; și acest lucru s-a produs atît în rîndurile intelectualilor din marile orașe cît și în satele îndepărtate, atît în toiul luptelor sîngeroase din timpul revoluției și al contrarevoluției cît și în sălile de studiu izolate.

„Pe Donul liniștit” ni se revelă, într-un mod esențial, prin puternicul și invincibilul lui elan. E o epopee despre modul cum țărani de pe Don s-au acomodat cu vechea lume a țarismului, cu prăbușirea ei, și despre luptele pe viață și pe moarte între ceea ce era „vechi” și ceea ce se arăta a fi „nou”. Romanul arată bine cum alternativele lui Octombrie sînt valabile pentru fiecare ființă, cum, în chiar viețile intime pătrunde marea contradicție socială ce transformă într-un cîmp de bătălie pînă și sufletul fiecărui individ. E o epopee profund autentică, atît în ceea ce privește psihologia cît și destinele personajelor: eroii romanului sînt reflexele problemelor de clasă generale ca și ale alternativelor devenind destin pentru cei ce

acționează sau iau decizii. Șovăielile multor țărani în fața Revoluției sînt incarnate în personajul lui Grigori Melehov, în sufletul și în destinul căruia se înfruntă intens toate acele tendințe contradictorii ce trebuie pînă la urmă să admită realitatea unei schimbări inevitabile. „Vechiul” nu se va mai reîntoarce, dar „noul” nu există încă în întregime și trebuie abia construit.

Într-o modalitate deosebindu-se radical de acest larg universalism, tînărul Fadeev creează, în „Nouăsprezece”, destinul tînărului militant al revoluției, al unui bolșevic convins. Și tocmai fiindcă atari personaje devin pe bună dreptate problematice, ca o consecință a intervenției dogmaticilor — Fadeev-ul anilor următori a contribuit într-un mod considerabil ca lucrurile să se petreacă așa — trebuie să scoatem în evidență aceste rare succese. Tînărul Fadeev creează, ca pe o împlinire a unei evoluții personale, personajul unui comunist convins, îi descrie eroismul și, în sfîrșit, moartea. Acest eroism trebuie privit într-o strînsă relație cu epoca, își trage rădăcinile din proletariat și poartă totuși, într-un mod indelebil, pecetea personală a eroului. Tocmai prin modul cum caută, cu o rară conștiinciozitate, o ieșire concretă spre nobila cauză, neputînd totuși face altceva decît să se sacrifice eroic pentru ea, el devine simbolul moralei unei epoci eroice, al unei individualități a epocii ce s-a manifestat chiar și în afara granițelor Rusiei. Literatura revoluționară nu putea nemuri pe toți Levinii din Milnchen și Otto Corvinii din Budapesta ca personaje poetice, Levinsonul lui-Fadeev simbolizează aici o întregă perioadă.

Poemul eroic al lui Makarenko referitor la nașterea practică și spirituală a educației socialiste ne va da totuși imaginea cea mai minunată, cea mai pură și mai plină de miez a epocii. Fundalul poemului îl constituie adinea mizerie consecutivă războiului civil: câțiva copii au devenit niște vagabonzi și au comis chiar crime. Nu putem arăta, aici, decât în marile ei trăsături, metoda pedagogică a lui Makarenko și să atragem doar atenția asupra câtorva aspecte omenești noi. Makarenko indică drumul fără ieșire în care se înfundă acel individualism anarhic care ia naștere în mod obligatoriu în sufletul tinerilor reduși la unica lor forță, dacă vor să supraviețuiască fizic; dar el arată și cum se poate învinge acest individualism, cum solidaritatea cu comunitatea în care fiecare poate trăi și acționa concret și la alcătuirea căreia fiecare poate contribui prin propriile-i mijloace, dezvoltă o formă superioară a personalității. Numai din această relație între faptul social și cel individual, relație făurită într-un mod complex și acționând în mijlocul conflictelor, reiese individualitatea și libertatea oamenilor. Lumea lui Makarenko aduce în scenă copii care devin oameni numai când sînt constrînși să

ia o hotărîre în situații conflictuale, ceea ce poate duce la naufragiu, la catharsis sau la autocritică. Dar numai așa lumea se afirmă ca o lume a libertății reale: catharsisul e dirijat exclusiv înspre metamorfoza interioară, bază spirituală a comportamentului viitor; el e în același timp o declarație de război făcută compasiunii, concentrării asupra greșelilor trecute, frustrării spirituale, de orice natură ar fi; de război ce se ridică la gradul unei concepții asupra lumii practice.

Exemplele acestea nu sînt altceva decât niște exemple. Ele dovedesc totuși că literatura autentică creată de Marele Octombrie și care s-a inspirat din uriașa complexitate a problemelor introduse de revoluție în viața oamenilor a încercat, cu onestitate și succes, să transpună toate aspectele omenești ale acestei totalități într-o formă poetică. Și chiar dacă atunci n-au fost create imagini ale epocii atît de admirabile și de globale precum le găsim la un Dante sau Shakespeare, în „Comedia umană” sau în marile romane ale lui Tolstoi, nu rămîne mai puțin adevărat că această literatură reprezintă un răspuns demn la apelul lansat de Octombrie și de consecințele sale.

al. mihailoY



## apropieri distanțate

reflecții pe marginea unor tendințe  
în poezia sovietică actuală

Astăzi, după o jumătate de veac de istorie modernă, cuprindem cu privirea nu numai experiența revoluției, dar și cartea cu „mii de file” a literaturii noi. Cartea aceasta n-a fost scrisă încă pînă la capăt și continuarea ei nu are limite, deoarece însăși revoluția este inepuizabilă. În cartea literaturii socialiste și-a găsit reflectarea experiența formării sociale, etice și spirituale a omului nou.

Chiar și într-un articol cu spațiu atât de limitat ca acesta, scris pentru cititorii români, despre poezia sovietică din zilele noastre, se impune să aruncăm o privire înapoi.

În mersul revoluției se nășteau primele capodopere ale poeziei noi — „Cei doisprezece” de Blok, „Marș cu stîngul” de Maiakovski, pe ruinele universurilor abstracte nemăifîind în stare să reziste în fața navelor evenimentelor. Poezia răzbătea în străzi și în pieți publice, pătrundea în tranșeele soldaților. Eroii acestei poezii erau soldații și marinarii armatei roșii, poporul revoluționar. Același popor devenea cititorul ei. Transformările revoluționare în conștiința imenselor mase ale poporului, împărtășirea acestora la binefacerile culturii au dat în vileag absurditatea totală a încercărilor de a claustra poezia „în vidul toricellian” al snobismului orgolios, înfăptuirea unei lumi noi reclama prezența și participarea activă a unei poezii viabile, a unei poezii militante.

Marile zguduiri sociale, războaiele și revoluțiile, o dată cu ridicarea conștiinței de sine a popoarelor, dezvăluind natura subiectivă a premizelor individuale ale fenomenului de înnoire a artei, promovează artiști de formație revoluționară. În fruntea lor pășesc în poezia sovietică luptătorii-trubaduri Nikolai Tihonov și Nikolai Aseev, Ilya Selvinski și Vasili Kazin, Eduard Bagrițki și Vladimir Lugovskoi. Toți aceștia erau încă oameni foarte tineri și mulți dintre ei, cu arma în mînă, apărau cuceririle revoluției în anii războiului civil. De aceea și opera lor este pătrunsă de spiritul luptei și înnoirii vieții, e străbătută de un spirit novator.

Poezia revoluționară poartă în esența ei și premisele unei înnoiri a formei. Poezia „anilor 20” abundă în încercări de înnoire radicală a expresivității artistice, a limbajului ei imagistic.

Sub acest raport, deceniile al patrulea și al cincilea marchează, așa zice, o perioadă de încercări de reconsiderare și aprofundare. Poezia își lărgeste diapazonul tematic și de idei, respingînd unele experimente formale infructuoase din „anii 20”. Se manifestă un interes mai obiectiv față de tradiție. Dar acest proces n-a luat un caracter de generalizare pînă pe la începutul celui de al doilea război mondial.

Versurile și poemele din anii războiului, printre care se disting opere poetice de remarcabilă valoare ca r „Vasili Tiorkin” de Tvardovski și „Zoia” de Aligher, „Fiul” de Antokolski și „Kirov e cu noi” de Tihonov, „Meridianul Pulkovo” de Inber și „Drapelul brigăzii” de Kuleșov; lirica unor poeți ca Surkov, Simonov, Bergholț, Isakovski, Prokofiev — este pătrunsă de credința atotbiruitoare în viitor și de reverii, optimiste.

E admirabilă poezia aceasta din anii războiului, poezia bărbăției și durerii, a elanurilor înălțătoare și pasiunilor violente. Cu tot patosul avîntată spre biruința împotriva, dușmanului, poezia din anii aceștia de restrînsă a aflat cheile potrivite spre sufletul omului; coardele ei

sensibile vibrau deopotrivă, făcînd să răsune în versurile ei și chemările dragostei, și tînguirea tristeții, și nostalgia dorului, și exuberanța glumei; era o poezie cu valențe multiple, o poezie polifonă, ce izbutea totodată să discearnă esențialul.

Primii ani de după război erau, poate, cei mai nefavorabili pentru dezvoltarea literaturii sovietice. Ca urmare a unei formidabile încercări fizice și spirituale, pe care a trăit-o întregul popor, trebuia să survină o oarecare destindere, un echilibru sufletesc necesar pentru o nouă mobilizare a forțelor. Prin aceeași stare a trecut și literatura, creație a omului.

Dar sfîrșitul războiului nu însemna și epuizarea temei de război. Tradiția relevării înălțătoare a efortului patriotic plin de eroism al poporului își află dezvoltarea în „anii 50 și 60” mai ales în opera poezilor din generația combatanților de pe cîmpurile de luptă (A. Nedogonov, S. Gudzenko, M. Dudin, S. Orlov, S. Narovceatov, A. Mejirov, E. Vinokurov, K. Vașenkin și alții).

Poezia postbelică își trăgea seva nu numai din tragediile și patosul celui de al doilea război mondial. Ea aspira la o aprofundare a temei construcției pașnice și a vieții spirituale a poporului în noua etapă istorică. Alături de ciclurile de poeme axate pe tema luptei pentru pace, sau de cele care aprofundau tematica de război, apar și alte opere reflectînd problemele stringente ale contemporaneității. În miezul poeziei se încheagă și prind viață germeii unei noi „calități”, care se manifestă cu toată vigoarea prin mijlocul deceniului al șaselea.

E perioada cînd irumpe furtunos pe tărîmul poeziei o nouă generație de talente care, cu neastîmpărul lor tîneresc, zgomotos și sfidător atrag mase imense de cititori.

Restabilirea normelor democratice leniniste de viață socială, a stimulat procesul de creștere a conștiinței de sine în popor, săltînd brusc nivelul cerințelor spirituale ale acestuia. Masa de cititori din rîndurile tineretului, mult mai ne-

răbdătoare, căuta un contact direct cu poezii prin sălile de spectacole și chiar imensele palate de sport, dornică să afle răspuns la numeroase probleme acute ale contemporaneității. De la tribună răsună glasul poezilor de formație publicistică dînd tonul și cîștigîndu-și o mare popularitate.

Luările de atitudine în critică a acestor poeți au stîrnit aprecieri din cele mai contradictorii. Afirmările lor violent polemice, nesusținute de o profundă gîndire analitică și de o viziune clară a perspectivei istorice, provocau enervarea criticii. Nu mai puțin enervante păreau și declarațiile lor patetice care constituiau o sfidare a tradițiilor. Pe de altă parte impresionau și captivau combativitatea lor polemică, plină de ardoare și convingere împotriva a tot ceea ce frîna dezvoltarea socială, stînjenea înălțarea pe o treaptă etică și spirituală superioară, afirmarea personalității.

Cu deosebită acuitate se puneau problema raporturilor dintre generații. E de ajuns să ne aducem aminte că la extremele opuse ale acestor discuții răsuna trîșnant exclusivii, absolut incompatibili, „da” și „nu”, ca să ne dăm seama de gradul de tensiune a disputei provocat de excesele polemice ale părților, de ardoarea tinerească, dezinvoltura crudă a unora și rigorisul aspru al altora.

Ar fi totuși eronat să reducem raporturile dintre critică și poezii tineri, dintre „părinți și copii”, în lăuntru procesului literar ca atare, numai la existența acestei polemici. Este relevantă replica în versuri dată de Iaroslav Smeliakov în cadrul zgomotoaselor discuții literare din „anii 50—60”, remarcabilă prin lipsa oricărei durtăți polemice. Apare evident cum darul analitic sau poate chiar intuiția au permis adoptarea unei poziții înțelepte față de „băiețandrii” care turburau seninătatea academică a auditoriilor.

Atitudinea înțelegătoare și binevoitoare a unor poeți din generația vîrstnică față de tinerii lor colegi trebuia să joace, și a jucat, un rol

însemnat în consolidarea forțelor  
• literare.

Formarea generației scriitoricești 'din care face parte Evgheni Evtușenko, Andrei Voznesenki și alți poeți talentați a decurs în atmosfera încordată a situației politice din mijlocul deceniului al șaselea, după Congresul al XX-lea al partidului și sub influența nemijlocită a lucrărilor acestui Congres. Tinerii poeți în general au trecut cu cinste prin această încercare ; trebuie spus însă, că — la început, mai ales — unii dintre aceștia au fost cuprinși de o tendință criticistă și nihilistă retrospectivă. Abia pășind pe drumul lor de viață, bineînțeles că nu le-a fost ușor să aprecieze cu toată obiectivitatea situația istorică din cele două decenii precedente.

De altfel, pînă și unii oameni "maturi și cu experiență de multe ori se simțeau derutați în fața enigmelor istoriei cu substraturile lor morale, psihologice și sociale. Dialectica caracterului contradictoriu al dezvoltării din această etapă părea să supună unui examen maturitatea politică a societății, care urma curînd să treacă la înfăptuirea programului de construcție a comunismului.

Aceasta era situația în care s-a pomenit pleiada de poeți tineri din „anii 60”, nimerind sub focul încrucișat al criticii — dintr-o parte, incităată de caracterul senzațional al discuției despre ea — din alta și, în sfîrșit, întîmpinată cu entuziasm de tînărul auditoriu de cititori, din a treia.

Recent, Vădim Șefner, a caracterizat fenomenul astfel: „Cu vreo doisprezece ani în urmă nimeni nu și-ar fi închipuit că un grup de tineri poeți atît de repede și sigur ~va păși în poezia noastră și nu numai că își va consolida temeinic locul ocupat, dar și va modifica dispozitivul forțelor poetice. Bineînțeles, acești poeți au fost favorizați și de climatul existent. Dar nu e mai puțin adevărat că și ei au influențat la rîndul lor acest climat. Versurile lor pot fi apreciate în diferite feluri. Dar nimeni n-ar putea contesta faptul că tinerii

poeți constituind un fel de ferment, au suscitât interesul cititorilor pentru poezie în general”.

Șefner, poet de o fină sensibilitate, a resimțit desigur personal influența „purtătoare de ferment” a tinerilor. Nu rareori și înainte vreme au răsunat glasuri care recunoșteau că tinerii au spulberat de pe chipurile poezilor din generația vîrstnică aerul de condescendență senatorială, redeșteptînd în ei spiritul de emulație creatoare. Beneficiar general a fost întreaga poezie.

Astăzi, după alți ani, apare evident ce anume a fost valabil în talazul poetic al „anilor 60”, ce anume a constituit semnul poetic al epocii. Tot ce a fost împrumutat, speculativ, neartistic — a dispărut în uitare. S-au afirmat trainic și au rămas în poezie cei mai talentați. Mult timp, în virtutea inerției, li s-a spus „tineri”. De fapt, tineri sînt considerați începătorii. Dar acum nimeni n-ar considera tineri pe Evgheni Evtușenko sau pe Andrei Voznesenski.

Ei sînt poeți care definesc fizionomia poeziei sovietice contemporane. Ca și Ivan Draci, Justinas Marčiukavičius, Tamaz Ciladze și Otar Ciladze, Bella Ahmadulina, Vladimir Gordeicev, Gleb Gorbovski, Vitali Korotici, Oiar Vațietis, Grigore Vieru, Vladimir Țîbin, Oljas Suleimenov, Lina Kostenko, Vladimir Zinsov, Rimma Kazakova. Fiecare pe măsura talentului său, a valorii sale. Dacă adăugăm la aceasta încă vre-o zece-cincisprezece nume de poeți de aceeași vîrstă cu ei, e clar că fără toți aceștia nu s-ar putea concepe poezia multinațională de astăzi.

Valul poetic al deceniului 50—60 a încercat înnoirea radicală a întregii structuri a poeziei — printre altele — cu numeroase experimente formaliste. Un exemplu edificator îl constituie poezia lui Eduard Meljelaitis, contururile ei globale și cu vigurosul ei sistem de simboluri. Fiecare volum al său nou apărut e o incursiune în domenii neumblate, încercare de noi forme și structuri. Contagios de neobișnuit și modern este -Andrei Voznesenski, care iz-

butește să îmbie cele mai convenționale forme ale versului cu esența concretă a gândirii poetice. Rîtmul și construcția poetică la Voznesenski lărgesc cu mult ideea ce ne-am făurit-o despre posibilitatea de expresie prin mijloacele artei cuvîntului. În poezia ucrainiană surprinde noutatea operei lui Ivan Draci, izvorînd dintr-o profundă tradiție națională și contestînd totodată numeroase tradiții.

Spre mijlocul deceniului al șaselea a devenit limpede că experimentele formaliste, lipsite de suportul unui interes viu pentru cunoașterea vieții, a omului, au pierdut orice interes în ochii cititorului care începe să deosebească, independent, adevăratul spirit novator de încercările neizbutite.

În ultimii ani se poate observa că și formele tradiționale externe ale versului într-o serie de cazuri manifestau tendința spre mai multă libertate, degajare, ceea ce ducea uneori — în versurile poezilor slab înzestrați — la neglijențe, la degradarea formei.

Aceste două circumstanțe explică acel interes mai mare pentru tradiția clasică, care se manifestă în poezia sovietică și în primul rînd în poezia rusă.

Formele clasice atrag prin aceea că ele demonstrează caracterul stabil al valorilor estetice dobîndite prin experiența multor decenii și chiar secole. Vorbind sau scriînd despre stabilitate, despre universalitatea relativă a unor forme în artă și în special în poezie, noi avem totuși în vedere tradiția. Îmbogățirea, perfecționarea acestor forme corespunzătoare spiritului vremii constituie tocmai acea înnoire a tradiției.

Inovatorii radicali în domeniul formelor poetice, cum au fost Rimbaud, Hlebnikov, și-au dat seama de zădărnicia încercărilor de a renunța total la tradiții. E și explicabil, deoarece tradițiile sînt solul roditor; fără ele orice încercare de înnoire rămîne infructuoasă.

Cine se bucură în zilele noastre de atenția deosebită din partea cititorului ?

M-am referit deja la noul val poetic din „anii 50”, dar cu aceasta nu se epuizează conținutul poeziei de astăzi. Cine și-ar putea-o închipui fără să-și amintească de nume ca : A. Tvardovski și L. Martînov, P. Brovka și M. Tursun-Zade, E. Mejelaitis și K. Kuliev, A. Prokofiev și I. Smeliakov, R. Gamzatov și D. Kugultinov... Bine înțeles, enumerarea aceasta nici pe departe nu-i completă și poate apărea în diferite variante în funcție de preferințele cititorilor. Aș vrea numai să menționez că interesul cititorilor sovietici înregistrează un reviriment din ce în ce mai vizibil spre profunzime, spre măiestria armonioasă a verbului și, de bună seamă, acest lucru contribuie la creșterea interesului față de poezia clasică în general, fără de formele tradiționale sobre ale versului în special.

Încercînd să rezolve unele aspecte ale tradiției și inovației, critica noastră de repetate ori a ținut să atragă atenția că forma novatoare în artă comportă întotdeauna un anumit risc. Pe fundalul general al artei însă și forma tradițională este riscantă, tînuind în sine primejdia standardizării.

Oricare ar fi caracterul discuțiilor iscate, oricîte patimi s-ar dezlănțui în jurul novatorismului formal și a tradițiilor, toți aceia care susțin ideea artei realiste în cele din urmă converg spre esențialul indubitabil : forma trebuie să fie corespunzătoare, singura posibilă pentru conținutul dat.

Tradiționalul V. Solouhin a scris un volum întreg de stihuri în vers liber („Aș sorbi soarele”), iar mai multe poezii din volumul nu mai puțin tradiționalului Iașin („Desculț prin țărini”) de asemeni sînt scrise în vers liber ca și o bună parte a volumului „Muzica” de E. Vinokurov.

N-aș putea să afirm că tocmai această formă este cea mai potrivită structural personalității poetice a lui Solouhin sau Iașin, dar și unul și celălalt, iar într-o măsură și mai mare Vinokurov, s-au lovit de necesitatea unei exteriorizări în vers liber. Cele ce simțeau și îi

frământa, solicitându-i, o exteriorizare creatoare de data aceasta, nu se lăsa încadrat în mod firesc în versul tradițional, cerându-se turnat în alte forme de expresie. Poeții au apelat la versul liber.

În poezia rusă, ucraineană și bielorusă, versul liber n-a avut o circulație largă. Acum asistăm la desfășurarea unui proces de reconsiderare a formelor tradiționale de care se servesc mulți poeți de seamă, descoperind în ele posibilități de expresie mereu noi.

Experiența de creație a lui A. Tvardovski a constituit la noi obiectul unei analize stăruitoare și de repetate ori reluate tocmai sub aspectul continuării și dezvoltării tradițiilor.

Transformând eposul poetic-oral, el creează excelentele poeme epice și lirico-epice „Țara Muravia”, „Vasili Tiorkin”, „Casa de lângă drum”, pentruca apoi să surprindă critica cu poemul său „Din zare în zare”. Și iată că în ultimii ani noile sale cicluri lirice („Versuri dintr-un carnet de note”) vădesc limpede cum, excluzând orice afinități cu Nekrasov, Tvardovski se apropie de tradițiile pușkiniene și tiutceviene. O asemenea evoluție scapă sferei de acțiune a oricărei prejudecăți gramatice, se plămădește în firea poetului, e determinată de structura lui spirituală. E determinată desigur și de cerințele spirituale ale vremii, receptate întotdeauna de sensibilitatea marilor poeți.

Calitatea cea nouă în poezie nu se naște dintr-un efort al intelectului, nu este rezultatul unui experiment conceput rațional. Ea dospește în sufletul poetului și de multe ori nici el nu-și dă seama de acest lucru imediat. În domeniul teoriei și criticii Tvardovski a apărut destul de consecvent, în orice caz dealungul ultimelor două decenii, tradițiile clasice de năvala inovațiilor radicale.

„Versurile dintr-un carnet de note” n-ar trebui să constituie o surpriză pentru cititorul atent. Ele continuă tema interioară din aproape întreaga operă postbelică a lui Tvardovski. Eposul lui își are ră-

dăcinile înfipte în tradiția necrasoviană, reprezentând totodată un fenomen cu caracter nou. Pe parcursul de la „Țara Muravia” la „Vasili Tiorkin” și „Casa de lângă drum”, poetul a transformat eposul introducând un element liric din ce în ce mai vizibil ca să ajungă la genul liric al jurnalului de drum în poemul „Din zare în zare”.

Concomitent, în anii 50 el scrie și cicluri de poezii despre Siberia, despre natură, despre timp, în care începe să se deseneze o cotitură de la Necrasov la Pușkin, spre tradițiile lirice filozofice rusești. Se desenează încă destul de vag, mai curînd aș zice lent, în tendința spre meditație asupra problemelor complexe ale existenței, abordarea temelor general-umane, veșnice ale liricii.

E semnificativă în această privință remarca lui Tvardovski făcută pe la sfîrșitul deceniului al cincilea: „Dacă Pușkin ajunge la noi încă în vîrsta copilăriei, noi ajungem la el cu adevărat abia cu trecerea anilor”.

Meditația adîncă, concentrarea ei asupra unui ce foarte concret imprimă „Versurilor dintr-un carnet de note” ponderea unei cunoașteri adevărate. Experiența poetică scrutaătoare se resimte și în curgerea lentă, m-aș încumeta chiar să spun, blîndă a intonației, concordînd cu caracterul desfășurării temei lirice.

Nimeni nicoidată n-ar fi putut să-i reproșeze lui Tvardovski de a se fi luat după cititor. Tradițiile versului clasic i-au servit și ca etalon al armoniei, al frumosului care îl ajută să respecte „ținuta demnă a formei”, și, mai cu seamă, ca etalon de esențialitate, de profunzime a conținutului. Peisaje lirice pline de sens profund, reflecții triste și nicidecum simple asupra existenței umane formează ciclul: „Versuri dintr-un carnet de note”. Este o privire îndreptată spre forul său lăuntric, o introspecție profund scrutătoare.

În lirica filozofică a lui Alexandru Tvardovski s-au resimțit o vigoare nouă, forța și farmecul tradițiilor. „Versurile dintr-un carnet de note”

reamintesc o dată în plus că formele clasice ale poeziei ascund un potențial inepuizabil pentru oglindirea artistică a contemporaneității.

Rucijov, care preia de la Tvardovski versul narator, și-a făcut reapariția în fața cititorilor după o întrerupere de douăzeci de ani. Ciclul de versuri „Soarele-minune” a fost publicat cam la un deceniu și jumătate după ce fusese scris și dintr-o dată i-a adus reputația de poet profund și viguros. Cuvintele simple, obișnuite ale poetului, și-au recâștigat deodată sensul lor inițial. Poate pentru că răsunau atât de grav și de obișnuit, cititorul a simțit în spatele lor adevărul, dragostea, urîțul cumplit al singurătății, tragedia despărțirii, etc. Dimpotrivă, cuvîntul simplu despre dragoste din versurile lui Rucijov reamintește cât de prețioase sînt sinceritatea și simplitatea în exprimarea sentimentelor intime ale omului.

Rucijov — poetul epic, povestitor, s-a dezvăluit în poemul „Llubova”, poem al tinereții muncitorești, constituind un caz foarte rar de poem epic de fabulație, astăzi din ce în ce mai înghesuit de genurile lirice.

Vn autentic cavalier al versului clasic în poezia sovietică ar fi, după părerea mea, Arseni Tarkovski. În poezia dedicată Ahmatovei, Tarkovski are următoarele versuri: „Și această umbră am condus-o pe drumul/ Cel din urmă — spre ultimul lui prag./ Și două aripi din spatele acestei umbre/ Ca două raze s-au stins treptat”. Tarkovski vedea în opera Annei Ahmatova ultima întrupare vie a tradiției clasice a versului rus, a acelei tradiții căreia el îi rămîne credincios. (Notăm că Anna Ahmatova aprecia mult versurile lui Tarkovski).

Poetul este, după Tarkovski, un mediator în eterna dispută dintre natură și cuvînt, dintre ceea ce există, dar nu-și are denumirea, și acea menire a limbajului de a explica lumea. Actul de mediație reprezintă prin el însuși creația ca atare, pătrunderea esenței lucrurilor și fenomenelor care se constituie într-un model poetic al lumii. La Tarkovski această înțelegere con-

știentă a rolului de mediator este dramatică.

Ideea slujirii artei pînă la jertfirea de sine din partea omului își află la Tarkovski o întrupare pregnantă. Trăirea prin artă, iată adevărata ardere la care se condamnă artistul singur. Și, desigur, nu dintr-un „capriciu bizar” și nici în virtutea unei predestinări tragice, ci, prin însăși natura ei, aria cere cheltuire de sine și nervi.

Programul estetic al lui Arseni Tarkovski se întemeiază pe convingerea fermă că poezia leagă trecutul de viitor. De aceea el e atât de exigent față de limba poeziei sale, de aceea caută formele stabile ale expresiei poetice. Privirea lui este mereu îndreptată „spre sursele naturale ale poeziei, spre fondul ei popular, care în arta poeziei se manifestă prin respectarea exactă, plină de grijă și devoțiune, a legilor vii ale limbii”.

În versurile lui Tarkovski se întrevede o experiență trudnică, chinuitoare; poetul e într-o continuă dispută cu sine însuși, dar întotdeauna el rămîne mereu contemporan. Tocmai în aceasta, probabil, rezidă secretul esențial al farmecului poeziei lui Tarkovski, în faptul că, deși tradițională în mijloacele ei de expresie, ea este în același timp o poezie modernă prin gândire, prin viziune. Ea răspunde suflului vremii noastre prin tendința de a pătrunde cele mai complexe probleme ale existenței umane, prin atenția acordată „magiei cuvîntului”.

Către mijlocul deceniului nostru am întîlnit cu consecvență în paginile presei literare numele lui Vladimir Sokolov. Volumele sale de versuri „Suita zilelor” și „Ani diferiți” s-au bucurat de un larg ecou, devenind cărți preferate ale tineretului iubitor de poezie.

Ades chiar și oameni cu gusturi și înclinații diferite sînt unanimi în a-i recunoaște un talent remarcabil și puritatea sentimentelor.

Sokolov se află în plină maturitate (împlinește în curînd patruzeci de ani). Succesul său se datorează într-o măsură considerabilă faptului

că rămîne credincios eului său și tradițiilor apropiate structurii sale sufletești. Versurile lui se disting prin concentrare interioară, meditație, introspecție. Poetul nu-și ascunde preferințele, evocînd în acest sens două nume : Nekrasov și Fet.

Estetica verbului simplu, „obișnuit”, își recîștigă drepturile de cetățenie în poezia contemporană rusă. Ea își află temei atunci cînd poetul își propune să se mențină exclusiv în sfera adevărului și armoniei.

Sokolov a atins acea treaptă a creației cînd poate să nu se teamă chiar de „cuvintele banale”: tăria convingerii redă acestor cuvinte sensul lor inițial, înprospătîndu-le.

Încrederea în valoarea cuvintelor „simple” este mărturisită astăzi și de poeții din generația mai tînă, printre care amintim pe Stanislav Kuniaev și Alexandr Kușner, pe Nicolai Rubțov și Nina Karoliova, pe Boris Primerov...

Cuvintele simple, gîndurile simple, vechi încă de la începuturile poeziei, încep să surprindă prin neobișnuita prospețime a ineditului lor. Ca și cum poetul ar redescoperi totul în jur. Iată un exemplu din Stanislav Kuniaev : „și totuși cîndva într-un sat kalujan/Am văzut ogoarele și drumul./Și totuși cîndva pe bătătura cea caldă/Începusem să-nvăț a umbla/Și nu știam de ce există nori./Mă spălam cu apa ploii și cu zăpadă.../și nu știam că pămîntul e mare./și umblam cu pași de om fericit!” Aici este, desigur, expresia unui sentiment mai complex decît nostalgia vîrstei fericite a copilăriei lipsite de griji. Poet matur, ce scrutează trăsăturile lumii de astăzi, căutînd să o înțeleagă, Kuniaev nici nu-și imaginează o altă viață. El ar dori să înțeleagă și să simtă această lume în așa fel încît să aibă dreptul de a spune în cuvinte de „înalță banalitate”, ca Vladimir Sokolov : „Aș

vrea un lung șir de ani/în țara mea dragă să trăiesc/Să iubesc apele ei luminoase/ și apele ei întunecoase să le iubesc”.

Încercînd (fie și cu aproximație) să explice secretul acestor rînduri din poezia lui Sokolov, Kuniaev afirmă că el rezidă în puterea „cuvîntului sincer”, la propriu și la figurat. Foarte adevărat. Estetica simplității se bazează pe adevăr și pe experiența ineditului. Literaturizarea, alambicarea emoției sînt contraindicate. Pentru a emoționa pe cititor poetul trebuie să fie el însuși emoționat.

Cunoscutul scriitor sovietic și teoretician al versului I. Tineanov scria că Blok „preferă versurile tradiționale, chiar și imaginile uzate, deoarece ele păstrează vechea emoționalitate : reinnoită, aceasta impresionează mai puternic decît imaginea nouă, întrucît noutatea, de obicei, distrage atenția deplasîndu-i centrul de greutate înspre concret”.

Nu trebuie desigur să absolutizăm aceste cuvinte ci să procedăm cu prudență. Raportate la un anumit caz ele sînt exacte și oferă o justificare estetică „înaltei banalități”. Dar Blok însuși (mai ales el !) atribuia o importanță excepțională exprimării estetice a ideii. Într-unul din caietele jurnalului său din 1918 el notează, întrebîndu-se: „Care este secretul lui Renan ? De ce nu sînt banale «banalitățile» lui” ? și răspunde : „în artă ; în limbă și muzică”.

Aceasta nu înseamnă însă că poetul trebuie să trăiască numai din descoperirea a ceea ce nu este cunoscut de nimeni. Larisa Vasilieva mărturisește într-una de primele sale poezii, cu o spontaneitate care subjugă : „...am descoperit tot ce a fost de multe ori, tot ceea ce descoperiseră alții înaintea mea mai demult, ceea ce alții uitau apoi în căutări departe...” Descoperirea poetică stă ascunsă în capacitatea de

simfire a poetului, în personalitatea lui, în setea lui nepotolită de a cunoaște viața.

In ochii acestor poeți, principalul este substanța însăși a poeziei. Cuvintele obișnuite s-au dovedit a fi pe deplin apte pentru ca Vladimir Sokolov să poată exprima lucrări importante în poezie, exercitând o influență decisivă asupra generației următoare de poeți.

Există o afinitate între Sokolov și Kuniaev. Acest lucru este evident după apariția noului volum al lui Kuniaev. Acum el se simte mai degajat față de tradiție, dar poetul evoluează spre o mai mare sobrietate a formei și spre o cumpănire a cuvîntului.

Fiecare dintre cărțile lui Kuniaev marchează o treaptă în conștiința creatoare a poetului. O dată cu apariția cărții a treia, „Viscolește în oraș”, devine evident că Stanislav Kuniaev este un poet de fină gândire și sensibilitate, stăpin pe forța cuvîntului.

Deși cam haotic, debutul lui Kuniaev era tributar concomitent mai multor poeți, destul de deosebiți ca structură, printre care Martinov și Sluțki. Nu i-a fost strein nici experimentul formal. La Kuniaev cel de astăzi, modificarea aparent aproape imperceptibilă a versului tradițional se manifestă în felul de poetizare a lexicului contemporan. Prozaismele uneori supărătoare nu mai apar în număr atît de mare. Kuniaev introduce în context o oarecare doză de ironie, care dă o justificare acestor prozaisme. Cu trecerea anilor, Kuniaev devine tot mai serios, mai apropiat de Sokolov, de tradiția clasică, înfrîngînd năzuința vanitoasă spre noutăți formale și izbutind să fie original

prin acuitatea inteligenței și a spiritului de observație.

Celor doi poeți le este proprie acum aceeași manieră meditativă, amîndoi sînt interiorizați fără a fi ermetici, concentrați în viziunea lor și totodată cu o largă perspectivă. Kuniaev, ce-i drept, este mai deschis înțelegerii altora. Și fiecare dintre ei are o sferă a lui de observație, o biografie interioară proprie și un univers de imagini propriu.

Poezia rusă și sovietică contemporană, în general, oferă destule motive de reflecție asupra tradiției clasice în răsfrîngerea ei individuală în opera cutărui sau cutărui poet. E suficient să menționăm încă vreo cîteva nume : Vasili Teodorov, Varlam Șalancov, Alexanăr Mejinov, Serghei Narovceatov, Nicolai Sidorenko, Bella Ahmadulina. Alexandr Kușnes, Nicolae Rubțov...

Toți acești poeți se deosebesc între ei nu numai prin vîrstă sau talent, dar și printr-o atitudine nuanțată față de tradiție.

Experiența poeziei contemporane sovietice atestă faptul incontestabil că formele tradiționale, chiar cele mai riguroase, ascund infinite posibilități de expresie și se dovedesc a fi un etalon estetic destul de elevat pentru arta contemporană a cuvîntului. Iată de ce și Maiakovski, și Aseev, și Selvinski, precum și alți poeți, nicidecum tradiționali, nu ignorau tradițiile. Inovațiile formale cele mai îndrăznețe izvorăsc din elementele nedezvoltate ale formelor tradiționale. Iar noutatea conținutului modernizează cele mai tradiționale forme.

(trad. N. D. Gane)

## demostene botez



## memorii\*)

### g. ibraileanu

Era în luna mai. O după amiază cu soare. Ici și colo peste garduri, printre ostrețe, ieșeau crenguțe înflorite, cu flori albe bătute și dese, de parcă niște copăcei ghiduși așteptau să treacă cineva să le ofere acest dar. Dar la ora aceea — să fi fost ora 4 după amiază — străzii3 eiau aproape goale. în strada Romană, tocmai de sus, de la capătul ei, i?și însă cineva. Portița curții lungi, înverzită de iarbă prospătă, se trinti singură la loc, în urma celui ce ieșise. Era un om nici scund, nici înalt, îmbrăcat modest, în picioare cu niște ghete cu gumilastic, așa cum nu se mai văd acum, cu o pălărie neagră cu boruri mari, dată puțin pe spate, și, ca o precauție exagerată, cu o pelerină aruncată pe umeri. Fața lui era aproape toată acoperită de barbă, din care ieșeau doar umerii obrazilor, nasul, ochii și o dungă de frunte umbrită de pălărie. înfățișarea, în totalitatea ei era hirsută, zburlită, dar ochii mari, căprui, scăpărau de-o bunătate rară. Pe trotuar, se opri o clipă și privi în jos strada pustie ca și cum ar fi fost nehotărît încotro să apuce. își.luă bastonul de cireș, pe după braț, și porni la vale. Mergea săltat, cum numai pe ciobani i-am mai văzut mergînd. De-a lungul străzii, departe, se ridica pînă în cer dealul Repedea, ici și colo cu boloane albe, — merii în floare, — cu grădini, cu pădurici de-un verde crud, cu vre-o citeva case albe acoperite cu olane roșii, care dădeau peisajului un aspect de pictură, iar subt acest masiv, lașul din vale, pitulat spre Nicolina și Socola, rămînea abia bănuît, doar cu multe clopotniți răzbătînd prin lumina soarelui.

Omul singuratic înainta încet, săltînd, cu capul ridicat pentru ca să vadă cit mai departe. Genele îi băteau des, — fluturi speriați de lumină. în singurătatea și liniștea ei, priveliștea avea ceva clasic care aducea aminte de colinele italiene din preajma Florenței. Trecătorul trebuie să fi fost plin de încîntarea peisajului, căci de la o vreme, captivat de frumusețea lui, începu să fredoneze un fragment din Pastorală lui Beethoven.

Prin portul, prin ținuta lui oa și prin curiozitatea plină de încântare cu care privea, părea să nu fie de-aici. Avea un aer de sfială și mersul lui săltăreț, care ar fi voit să fie agresiv, nu era decît un fel de a" se apăra, de a-și infringe sfiala.

Sfială față de cine? .Căci pe stradă, pînă-n vale, nu se zărea nimeni. Sfială în fața naturii deslănțuite, a violenței ei, a luminii; față de izbucnirea sfidătoare dimprejur, care ataca parcă acest om chinuit de insomnii, nu prea deprins cu lumina și aerul proaspăt al dimi-

\*) fragmente din volumul în curs de apariție la E.P.L.

neților. El se sculase la ora lui obișnuită, adică, doar cu un ceas mai înainte și, ca totdeauna, simțea viața asta în lumină prea violentă.

Dar frumusețea acelei zile copleșea sentimentul ascuns de sfială, și el se lăsa liber bucuriei de a trăi, ceea ce nu i se întâmpla decât rare ori. Livresc prin obișnuința de a trăi îndeosebi în lumea imaginației altora, rinduită în cărți ca în niște case cu grădină, spectacolul acelei zile de mai îl surprindea, ca și cum, ieșind din vise și insomnii cu gânduri neverosimile, ar fi intrat de o dată de la marginea curții sale într-o minunată țară din Sud, pe care acum o vedea pentru întâia oară.

Era singur. Ar fi putut crede că toată frumusețea acelei zile de primăvară este numai pentru el. Călca pe strada vechiului Iași, ca pe-o stampă din istoria lui. Dar această ultimă imagine aduse în el iarăși și iarăși, dar pentru întâia oară în ziua aceea, sentimentul trecerii, al trecutului. Genele clipiră des, obosite parcă, gata să se culce; și chipul lui se întunecă de parcă umbra unui nor ar fi acoperit mica lui ființă. Farmecul nespus, rar, simțit de câteva ori în plimbările din jurul mănăstirii Văratec, se rupea. Visarea și iluzia se topiră. Nici copacii cu florile bătute, albe, nu mai erau decât o amăgire, o iluzie deșartă care nu-i mai putea înșela luciditatea. Farmecul pieri ca un sunet ușor, delicat, de-abia auzit. În fond, simțem un mușgai pe o planetă bătrână care, din când în când își mai aduce aminte de tinerețe... ca în ziua aceea.

Trase pălăria mai pe frunte, vroind parcă să nu mai vadă nimic, să nu-l mai ispitească slăbiciunile. Începu să meargă mai repede; pasul îi era mai săltat. În apropiere de piața Unirii întâlni oameni. Îl enervau. I se păreau insuportabil de stupizi și de inconștienți. Dar un sentiment de compromis alunga mizantropia, care nu fusese decât o reacție rapidă, trecătoare, instinctivă. Și-l copleși un sentiment de milă, din care, din mândrie, se excludea. Găsi că e un act de onoare să suporti cu tărie condiția umană, chiar când conștiința ei te torturează. De undeva, dintr-un adânc insondabil îi veni în minte, fără nici o legătură aparentă sau voită, o strofă din *Glossa* lui Eminescu. Nu era una din poeziile lui preferate. Atunci, de ce își amintise de ea tocmai acum? Asociațiile interioare sînt indescifrabile. De altfel, tot ce-i trecea prin minte, toate stările lui sufletești, toată viața lui interioară nu aveau nimic a face cu momentul acela din viața lui, cu ceea ce făcea atunci.

Acum, printre trecătorii de pe stradă, gândurile lui erau mereu hărțuite, abătute. În singurătatea lui se strecurau, perindîndu-se, o mulțime de intruși. Nici unul nu deșteptă în el un ecou, dar totuși însumau o prezență, un fel de martori oculari ai gândurilor lui, o indiscreție vulgară, și asta îl făcea să se închidă în sine mai ermetic și încerca să nu mai gîndească. Începu a privi în jur cu un interes voit: oameni, case, vitrine, negustori în ușile deschise, trăsuri, copii, fără ca să lege de ei vre-un gând oarecare. Se notarisă parcă să ia realitatea așa cum este, fără nici un comentariu. Descoperirea i se păru comodă dar umilitoare, nedemnă de el, ca o atitudine a unui obiect față de un alt obiect vecin.

În piața Unirii se opri să se uite la vitrina anticăriei Barasch. Văzu, printre cărțile aruncate la întâmplare „Thais” a lui Anatole France. Zîmbi singur, de parcă în vitrină ar fi zărit un bun prieten. Nu intră.. De câte ori intra, răminea acolo ore întregi foietînd volume vechi,, bucuros ca un copil. În ziua aceea nu avea timp pentru asta. Avea treabă. Primise un manuscris de la Mihai Sadoveanu și-i ardea buzunarul. Și apoi, te bucuri de o carte pe care poți s-o cumperi, dar suferi pentru altele altele, înzecit de multe, pe care le-ai vrea și nu ai cu ce le lua. Își aduse aminte cum, o dată, în tinerețe și-a dat ultimul ban pe-o carte și apoi citeva zile n-a avut ce mânca. I se păru și asta-o bucurie. Dar acum nici pe asta nu o mai putea simți la fel ca atunci.

Dar Thai's îi reveni în minte și o lume de filozofi îl înconjură. fiecare cu sistemul lui de gândire, toate ademenitoare, nici unul care să-i aducă o certitudine, o alinare, o ieșire... Inteligența lui Anatole-France se ridică deodată în fața lui, stăpinitoare dar adorabilă. Făcu îndată colțul spre strada Cuza-Vodă și văzu strada plină: în mijloc era personalul și animalele pe care cercul instalat ca totdeauna în hală, le plimba pentru reclamă prin tot orașul. În frunte, un clovn purta o> pancartă pe care era scris cu litere mari: „Cercul Fratellini” (măcar că nu era Fratellini). în urma lui, un negru ducea de capătul unei frin-ghii subțiri, firesc, ca și cum ar fi tras un ciine ciobănesc, o girafă.. Pășea larg, legănat. Părea nespus de plictisită: buza de jos, cărnoasă,, cu peri lungi și rari îi atârna, demoralizată. Urma un uriaș, cu torsul gol, brăzdat de-a curmezișul de-o panglică colorată și purtind în mină un lanț cu verigi groase. Era rupătorul de lanțuri, numărul de senzație. Pieptul, umerii, spatele erau încărcate de mușchi adunați în proeminențe sferice, ca niște aplicațiuni nefirești. Omul ce coborise de-acasă se opri la marginea trotuarului și, înconjurat de mulțimea de gură-cască, privi atent atletul fenomenal. Asta-l interesă mai mult decit orice. Asta,, și o maimuță cu gesturi caricaturale, ca o imitație de om. Aceștia erau pentru el vestigiile începuturilor omului, trepte ale evoluției lui. Și întrezări trecerea de la maimuță, la atletul-minune, la Anatole France. Era o preocupare a lui mai veche, care-i da multă tristețe și dezolare, care acum se materializa prin elemente vii și concrete, în fața ochilor lui. Caravana cercului, cu elefanți, cu cai, cu călărețe și gimnaști, își continua mersul lent ca de șarpe boa sătul, înconjurată de copii și haimanale care rideau vulgar și arătau cu degetul, dar omul coborât de pe strada Romană porni în cealaltă parte, pe lângă zidurile clădirii,, furișându-se prin imbulzeală, cu pași grăbiți de om speriat.

întîmplarea: Anatole France în vitrina lui Barasch și procesiunea, hibridă a cercului, care expunea tot felul de deformațiuni și grozăvii, atletul rupător de lanțuri, îi aduse aminte de ideea prietenului său care, din niște fotografii așezate alături, alcătuiseră un grup unde, la mijloc era un antropoid, în dreapta silueta doamnei Recamier, grațios întinsă, pe o sofa, iar în stînga chipul lui Anatole France.

Și asta era concretizarea în imagini simbolice a preocupării sale,, în așa măsură încît în odaia lui atârna un desen ce reprezenta colțul, unui zid de casă: din partea dreaptă venea liniștit un om, iar de după colț îl aștepta o gorilă cu un ciomag în mină. Ideea era, desigur, alta, dar înrudire între cele două grupuri era. Cea dintîi, mai în stilul plin. de fină ironie al lui Anatole France care, cu siguranță, fusese inspi-ratorul.

Asociațiile de idei pe aceste teme nu mai continuară, căci omul intră imediat pe stînga, într-un gang negru, ca un tunel de cale ferată, care da într-o curte murdară, și de-acolo, printr-un antret, ca de pod,, în redacția „Vieții românești”; căci omul acela nu era altul decît Ibrăileanu, pe drumul lui zilnic de-acasă la redacție. Camera lungă în care nu se afla nimeni, i se păru deodată un refugiu ideal. Aici nu se auzea nici un zgomot al străzii. Poate că bilciul cu mersul lui lent, tîrit parcă, și trecuse. Nu mai ajungeau aici decît ecourile gîndu-rilor lui. Avu o senzație de plăcută relaxare. își atârna pelerina în cuier,, ca o aripă mare și neagră de pasăre de Apocalips, scoase din buzunar și puse pe masă pachetelul cu manuscrisul lui Sadoveanu și, o dată, așezat pe scaun, rămase nemișcat cu pălăria în cap, privind în gol. Cele întîmplare îi ștersese nerăbdarea de a citi manuscrisul. Preocupările din stradă, care nu erau decît vechi frămîntări ale minții lui, anihilau orice entuziasm, orice interes pentru omenescul cotidian. își simți capul ca împresurat de un roi de albine iritat, care-l ataca din toate părțile.

încercă să se concentreze, dar parcă mii de senzații îi împrăstiau gândurile și parcă auzea vuietul, ca de apă repede de munte, care îi vijăia în urechi, și avu câteva clipe impresia că se desagreghează. Singurătatea și tăcerea pe care le găsisse acolo îi plăcuseră, dar iată că ele îl devorau pînă la anularea conștiinței că trăiește. Cînd am intrat, Topârceanu și cu mine, Ibrăileanu ne privi ca pe niște salvatori. Ochii lui se luminară, fața-i deveni zîmbitoare. își regăsi de îndată verva. După ce ne istorisi întâmplarea din stradă, prezentîndu-ne-o ca pe o exemplificare caricaturală a viziunilor lui Anatole France, pe care vulgaritatea spectacolului l-ar fi uluit, consacrarăm seara lui Anatole France, prelungînd-o fără să știm cînd mai tîrziu ca altă dată. Asta însă nu înseamnă de loc că tema s-a epuizat atunci. Nici atunci, nici în anul acela, căci ea revenea des cu orice prilej. Era și epoca în care fama lui Anatole France urca sus pe firmamentul lumii, și apoi el era pe dedeparte cel mai preferat scriitor al lui Ibrăileanu. Preferat, — e puțin spus, Ibrăileanu simțea în Anatole France o intrupare a inteligenței supreme, a lucidității, a creației artistice, iar în ce privește concepția despre lume, despre viață, despre om, despre condiția umană, se identifica total cu el. Dacă concepția scepticului Jerome Coignard e aproape de concepția lui France, apoi Ibrăileanu urmează în lanț aceeași identitate. De altfel, cine a citit „Privind viața” a constatat de îndată aceasta. Așa fiind, Ibrăileanu îl admira pe France fără nici o rezervă, — o admirație în care nu era numai un entuziasm facil și instinctiv, ci reflexul unei aderări complete în gîndire, răsplata omească a unei delectări superioare în care intervenea cea mai lucidă rațiune.

Am trăit în multe seri adevărate colocvii Anatole France, ca la un fel de curs universitar rezervat în exclusivitate acestui scriitor. Tolstoi se bucura de admirație, iar Turgheniev de afecțiunea, de căldura sentimentelor lui. Tolstoi putea fi mai mare, un creator de viață neîntrecut, Turgheniev mai delicat, mai „divin”, dar nici unul nu întrupa, în judecata lui Ibrăileanu, ca Anatole France, un complex de concepții care să corespundă mai desăvîrșit concepțiilor lui Ibrăileanu. Acesta, dacă ar fi fost un romancier, sânt sigur că așa ar fi voit să fie. îl cucerea îndeosebi inteligența lui Anatole France, jocul cu ideile, concepția despre viață și lume, primatul ideilor. Personaje, fapte, idei, totul în scrierile lui Anatole France exprimă concepții ample, generale, adânci despre lume.

Discuția nu deschidea la orizont nici o zare de lumină, de optimiștii, dar o primeau cu toții cu un fel de bravură a rațiunii. Iar cînd cineva, — și în special Ibrăileanu, — cita cîte un pasaj, jocul ideilor scînteia atît de viu și de surprinzător, că întunecata seriozitate a discuției se termina cu un, zîmbet de fericire, cu acea satisfacție pe care numai marea artă, și înfruntarea cu ironia condiției umane, o pot da.

Ibrăileanu citise și recitise cu atîta patimă și atenție întreaga operă a lui Anatole France încît parcă găsisse în ea o lume pe care el o cunoscuse personal, și întâmplări pe care le trăise el însuși și le cunoștea perfect. Uneori se întîmpla ca cineva dintre noi să fi citit mai recent vreunul din romanele asupra căruia se concentrase discuția și deci, cu iluzia de a fi stăpîn pe sine, încerca să înfrunte memoria lui Ibrăileanu asupra personajelor și faptelor sau ideilor din acea carte. Dar Ibrăileanu cunoștea atît de amănunțit fiecare om din întreaga operă france-iană, toate împrejurările de fapt și ideile ca și modalitățile de expresie, încît ne uimea pe toți. Pînă și personajele secundare, cele mai neînsemnate îi erau familiare. El nu numai că citise, dar și trăia opera lui France laolaltă cu toată populația cărților lui. Asta apare evident chiar în cele câteva pagini pe care le-a scris la moartea lui Anatole France, cu toate că demonstrația ce rezulta din

scris era numai o mică parte din ceea ce cuprindea o discuție de câteva ore, câteva zile în șir. în nopțile lui de insomnie îi veneau noi idei, noi argumente pentru susținerea unei anumite păreri și a doua zi le completa pe cele din ajun. Nici o dată, în nici un studiu, oricât de dezvoltat, despre nici o operă, nu au apărut atâtea referințe asupra atitor personaje ca în acest mic studiu.

Ibrăileanu citea mult, și citea luindu-și note, pe marginea cărților sau pe mici foi de hîrtie. El mai avea și darul și experiența de a prinde caracteristicile personajelor și avea și o foarte bună memorie, în mintea lui romanele nu rănrineau vagi, iar personajele ca într-o ceață. Ele își continuau viața lor în memorie.

Cînd locuia în Fundacul Buzdugan. îmi aduc aminte că în odaia mare din dreapta intrării, unde-și. avea biroul, lîngă ușorul ușii, răzimat de perete, era un teanc de cărți înalt de vre-un metru și jumătate. Erau cărțile citite, dintre ale căror file ieșeau foile pe care-și notase observațiile sale.

Uneori ele i-au servit pentru a scrie cronici sau articole asupra acelor cărți, dar cele mai multe, au rămas acolo, nefolosite... ca o mărturie pe care nu a apucat s-o spună. în scrierile lui folosea și ideile pe care le formula în discuțiile din redacție. De multe ori, în articolele sale, auzeam parcă vocea lui. cînd, într-o altă formă, improvizată, formula aceleași idei. Cea mai mare parte din opera lui am auzit-o astfel cu anticipație în stadiul ei de gestație. Cînd îl citeam, aproape nici una din ideile lui nu-mi erau străine. Le citeam, și parcă le auzeam. Numai că în ceea ce a scris apare numai o mică parte din ceea ce a rostit. Spontaneitatea lui era mai elocventă. Opera lui scrisă poate da însă o idee asupra substanței și caracterului celor discutate în redacție, — mai exact : celor spuse în fermecătoarele lui monologuri, pe care nu am să le uit niciodată. Ideile se succedau amețitor ! „Ceea ce interesează mai ales și ceea ce redă France este aspectul intelectual al personajelor sale, — atitudinea lor față de lume, concepția lor despre viață” ba, chiar oarecum în stilul lui France : „această concepție despre lume, pe care o are orice om, de la tăietorul de lemne pînă la Kant, l-a interesat mai mult ca orice pe Anatole France.”

Altă dată, cineva, mi se pare Te-pîrceanu, a tăgăduit că Anatole France ar fi un creator de viață, susțînd că e livresc și că multe din scrierile lui au un iz doct de bibliotecă, de rafturi închise de cărți. Ah ! Cît l-a putut indigna pe Ibrăileanu această observație ! A dezlăntuit atunci o vervă nebună pentru a-l combate ; a extras din memorie ca dintr-o mulțime de cunoștințe comune, o serie întregă de tipuri vii, punîndu-i în frunte pe Sylvestre Ronnard și pe Jerome Coignard, oameni pe care nu poți să-i uiți niciodată, cum nu poți uita o personalitate pe care ai avut prilejul s-o cunoști. Ibrăileanu n-a uitat atunci nici figura negustorului din Girgenti, nici pe bona celui dintîi, și a înșirat iarăși, ca și cum le-ar fi adus de mină pe ușă, și le^ar fi prezentat în carne și oase, o serie de tipuri de femei și bărbați, ba chiar și de copii scoase din „Le livre de mon ami” și din „Petit Pierre”, accentuînd asupra faptului că Anatole France a intuit perfect concepția despre lume a copilului, „metafizica omului de patru ani”.

Cu toate că acestea erau spuse spontan, se simțea cit de colo că erau rodul unei meditații îndelungi, al unei analize adînci a mecanismului de gîndire și creație france-iene, al unei perfecte cunoașteri a omului de care se simțea foarte apropiat. Unele dintre reflecțiile cu caracter mai general inspirate din concepțiile despre lume, viață și om ale lui France le găsim formulate și în „Privind viața”, unde domnește climatul „anatole-france-ian”,- un climat al unei insule alese, populată de intelectuali de o mare luciditate.

Afinitatea dintre France și Ibrăileanu face să ne îndoim, de pildă, dacă unele texte și idei cum sînt cele ce urmează aparțin unuia sau celuilalt : „*Nu e clar pentru oricine gîndește puțin, că istoricul de peste cincizeci de mii de ani va considera toată istoria omenirii de pînă astăzi ca o porțiune din preistoria omenirii ?*” Mi se pare că numai neglijența stilului, sau lipsa totală de stil, caracteristice uneori scrisului lui Ibrăileanu, le deosebește. Dar fondul ideii este identic amîndorura. În acei ani, patru, cinci ore pe zi mi le petreceam la tribunal, acel bilci al minciunilor și meschinăriilor omenesti, pledînd eu însumi sau asistînd la zeci de procese diferite în care apăreau mii de patimi și interese, și de-acolo, din acel lung spectacol demonstrativ, mă îndreptam spre redacția „*Vietii românești*” și intram direct în discuțiile asupra concepțiilor lui France.

Am trăit apoi între 1916—1918 ca sublocotenent într-o baterie de artilerie, primul război mondial, începînd chiar de la Turtucaia, m-am oprit cu trenul în văi în care se concentrau trupe de infanterie, acolo, în Dobrogea, dincolo de lacul de la Cochirleni, am văzut oameni căzînd în jurul meu, sus, pe platoul Turtucaiei, și apoi jos în port, și am văzut mulți înecîndu-se în apele Dunării în care se aruncau de spaimă, inconștienți, fără să știe să înoate.

Aveam astfel o lungă experiență de viață, concentrată în cîțiva ani, atunci cînd Ibrăileanu, în redacție, vorbind despre Anatole France și civilizație, despre care a și scris, spunea cu o claritate cutremurătoare : „*Cînd încă diferendele importante dintre oameni sînt pentru mincare, cînd aceste diferende se soluționează prinucidere, cînd milioane de oameni sînt instruiți oficial cum să ucidă mai bine, și ocupația asta e înconjurată de cel mai mare prestigiu, nu sîntem oare încă în perioada primitivă a omenirii ? Trăiau, în fond, altfel pieile roșii ?*”

De aceea poate că eram mai sensibil ca alții la asemenea întrebări și mai înclinat să primesc filosofia și concepția lui Anatole France, pe care, cu toată tristețea și desnădejdea ce o aduceau în mine, le-am și primit și mi-au fost călăuză lucidă în viață, deși aveam ca și Ibrăileanu o chemare spre lumea afectivă, — din această înfruntare refugiîndu-mă în mod fatal, în ironie.

Nu trebuie să se deducă de-aici că și Ibrăileanu era influențat de Anatole France. Ei sînt fundamental apropiați prin sistemul lor de gîndire, prin luciditate, prin inteligență și concepții. Cu o deosebire destul de importantă... Anatole France nu face nici o concesie sentimentelor, pe cînd Ibrăileanu, în măsura în care servește inteligența și este un raționalist și un lucid, este totodată și un sentimental, — un sentimental refulat. În fond acest pesimist iubea viața cu ardoare, cu ardoarea refulatului, a unui timid, a unui reținut din totdeauna. Aceasta este explicația faptului că omul acesta, soț și tată fără de prihană, are în culegerea sa de aforisme din „*Trăind viața*” aproape numai reflecții și observații asupra femeii, ca și cum ar fi urmărit din umbră mii de femei cu o vajnică dar dezinteresată patimă de observator, dintr-un fel de interes pur științific.

De pe poziția lui de timid, de refulat, aproape de cast, reflecțiile lui asupra „*femeii*” nu puteau fi decît acre și necruțătoare, și totuși de o mare delicatețe sufletească. Toată structura sufletească a lui Ibrăileanu s-ar putea reconstitui fără greș dacă cineva ar analiza fondul sufletesc și psihologic al acestor reflecții asupra femeii din „*Privind viața*”.

De multe ori reieșea clar, din cele ce spunea, un regret dureros, o melancolie sfișietoare, fiindcă nu și-a trăit adolescența oonstrînsă de firea lui, de sfiala lui față de femeie, atunci cînd se afla în fața ei. Își dădea seama că pierduse ceva de-o mare bogăție de ecouri, ceva ireversibil. Acest ireversibil îl irita și-i ostenea gîndurile retrospectiv.

De multe ori îmi spunea : „Trăiește, Demostene, iubește, acum cit ești tânăr, că în curînd va fi prea tîrziu, prea tîrziu pentru totdeauna. Ceea ce acum e sublim, mai tîrziu e ridicol și aniar”. Il amuza dar îi era și drag Topîrceanu fiindcă avea reputația de a face multe cuceriri, de a nu-și pierde tinerețea. Făcea glume uneori pe contul aventurilor acestea, dar era vădit că le aprobă cu plăcere și că în inima lui străbătea același regret că trăise altfel. Era poate, în adînc, și un fel de gelozie abstractă.

- Din același proces psihologic izvora și interesul lui, în aparență nepotrivit cu seriozitatea fizionomiei, pentru cele mai neînsemnate întîmplări petrecute în oraș. Ne îndemna mereu să-i spunem noutăți, ca orice provincial ; divorțuri, aventuri, scandaluri, care-l amuzau foarte mult. Asta venea și din izolarea lui de lume, pe care o suporta cu deliciul intelectualului ce se simte cel mai bine în orgia ideilor sale și șlefuirea lor, dar cu tristețea de a pierde pentru totdeauna o fațetă a vieții ce nu-i era dat să o trăiască. Cu auto-ironie, ne îndemna : „hai, mai spuneți-mi niște mahalagisme”. Tragedia interioară din care izvora, această dorință puțin potrivită cu delicatețea și discreția lui, nu dădea cuvintelor nici o nuanță de vulgaritate. Colecta parcă documente ale vieții care i se refuza. Documentare gratuită, pentru sine. Nu-l interesa numai tot ce-i privea pe cunoscuți, ci orice asemenea fapt în sine, ca o ilustrare mai mult a concepției lui despre oameni și stadiul de civilizație al oamenilor ; preistoria.

Uneori îmi inchipuiam că lungile expuneri pe care le făcea în redacție față cu prietenii revistei erau un mijloc pentru a-și verifica opiniile, pentru a spulbera neîncrederea și nesiguranța pe care le avea în ele, din cauza modestiei. Căci de multe ori scria articole, cronici, eseuri, pe care le ținea ascunse un timp pentru ca numai apoi să ni le citească, iar citeodată, și după aceea, să ezite să le publice. Asta se întîmpla și cu opere mai esențiale, cum este romanul „Adela”, pe care după ce l-a scris în secret, l-a ținut ascuns mult timp, și abia mai tîrziu a început să-l citească cite unui amic. Publicarea lui apoi a fost o problemă și mai grea, cu ezitări și reveniri numeroase, pe care singur, și într-un sens și în altul, și le justifica perfect cu un mare lux de argumente.

Avea îndoieli uneori chiar și numai pentru faptul de a avea preocupări literare ; se întreba dacă a citi și a te interesa de poezie nu-i ceva, poate, prea puțin serios pentru mentalitatea curentă a oamenilor. Și am impresia că nu era departe de adevăr. El și-a închinat toată viața, o viață grea, chinuită și de lipsuri, și de gînduri, și de obsesii și de boală, fenomenului literar. A făcut-o serios, cu multă conștiinciozitate și cinste, și prețuia, literatura mai presus de orice, la fel ca și muzica.. Era convins de superioritatea ei ca preocupare omenească. Și totuși, probabil că uneori, terorizat de mentalitatea societății și a judecăților ei, luciditatea lui i-a făcut reproșuri. O fi simțit și din partea altora, sfâdiți cu cultura, o nedumerire curios manifestată, căci altfel nu s-ar fi gîndit să formuleze în „Privind viața” următoarele :

*„Cînd ai cincizeci de ani și, în loc să fii grav și pozitiv, citești poezii, arăți entuziasm pentru muzică, te extaziezi în fața naturii, poți inspira oarecare simpatie, dar nu vei avea prestigiu și considerație, vei servi ca obiect de distracție, vei provoca despre tine, în fața ia, discuții"glu-mețe, întocmai cum ți se întîmpla cînd erai de cinci ani”.*

Cu atît mai mult acest complex, — paradoxal pentru siguranța gîndirii sale și a scării de valori, — i se punea cînd a fost vorba, nu să citească romane, ci să scrie el însuși un roman, și încă un roman atît de personal, atît de autobiografic, în care era angajat nu numai el. Problema de conștiință pe care și-o punea depășea complexul știut, punînd în discuție o latură mult mai delicată, rriai ales pentru un

suflet deosebit ca al său. Teama de a servi ca obiect de distracție și a provoca discuții glumețe avea mult mai multe temeuri în fața oamenilor îndeobște vulgari.

Manuscrisul a fost ținut mult timp în sertare, a fost citit și recitit, supus propriei sale judecăți, apoi a diverșilor prieteni. A trebuit ca acest roman să fie într-adevăr de o mare delicateță sufletească, să pună o problemă omenească încărcată de o mare tragedie, să încadreze totul într-o atmosferă de înaltă poezie, și să reprezinte un roman unic în literatura românească pentru ca pînă și cei mai cinici și mai vulgari dintre acei care cunoșteau partea biografică să nu se încumete la discuții glumețe, ci să se lase prinși de farmecul autentic al frumuseții.

Vorbind despre „Ape de primăvară”, Ibrăileanu spunea că în acest roman Turgheniev s-a zugrăvit pe sine însuși. Și asta o deducea din accentele de tristețe din primul și ultimul capitol — mărturie indirectă neîndoielnică asupra subiectivității romanului. Cu aceasta Ibrăileanu ne dă cheia identității lui Codrescu din *Adela*, roman în care asemenea accente de tristețe, cu aceleași izvoare, mărturisesc și subiectivitatea acestui roman, dacă mai era nevoie de o dovadă.

Sanin din „Ape de primăvară” avea 50 de ani, vîrsta lui Turgheniev, la scrierea romanului. Ibrăileanu, mergînd cu deducțiile mai departe, ajunge la concluzia că tristețea lui Sanin e propria nostalgie după trecut a lui Turgheniev. Parcă în *Adela* problema vîrstei, și nostalgia ei după trecut, nu e cea a lui Ibrăileanu exprimată verbal în redacție, foarte transparent, deși sub aspectul unor considerațiuni generale?

Trăind intens, aceeași stare sufletească, atît de preocupat încît a simțit nevoia să o pună într-un roman, Ibrăileanu s-a apropiat și mai mult de Turgheniev, nu numai printr-o predispoziție temperamentală similară, dar și prin trăirea amîndurora a aceluiași sentiment, provocat de același complex sufletesc. De aceea Turgheniev a fost scriitorul preferat al lui Ibrăileanu, mai presus chiar decît marele Tolstoi. Cu cită comprehensiune și cu cită căldură frățească vorbea Ibrăileanu, despre „omul cu ochi albaștri” care, spre declinul vieții (cum sa credea Codrescu — citiți Ibrăileanu —), chinuit de boli adevărate sau imaginare (cine nu știe cit de chinuit a fost Ibrăileanu, mai cu seamă de cele imaginare !) a simțit un adînc regret după anii tinereții sale ! Era însăși tristețea lui, în tristețea lui Sanin, adică a lui Turgheniev. Se știe cită atracție au unul pentru celălalt, doi oameni care suferă de aceeași boală, și cit de prietenește își analizează simptomele bolii comune, chiar dacă abia se cunosc. Compasiunea noastră este mult mai mare, chiar și față de străini, dacă au aceleași suferințe ca și noi.

Sentimentul acesta dureros al trecerii ireversibile a anilor tinereții era unul din sentimentele care au determinat accentul structurii sufletești a lui Ibrăileanu, E ceea ce a chinuit mai mult insomniile, gândurile și viața lui.

Ibrăileanu avea o extraordinară memorie de cititor. Detaliile mărunte nu-i scăpau, cu toate împrejurările lor, atunci cînd găsea în ele o semnificație corespunzătoare unui sentiment al său sau sugerat numai de autor. Printre asemenea scene, el analiza cu tandreță și înduioșare, printre altele, scena în care Gemma, stînd pe-o bancă în grădină, alege cireșe pentru dulceață. Scena i-a rămas fiindcă era semnificativă pentru complexul său sufletesc, căci ea, în roman, redă gingășia eroinei de 19 ani și e totodată un semn de comprehensiune a fetei, al puterii lui Sanin-Turgheniev — Ibrăileanu de a simți la o vîrstă înaintată fiorul iubirii de la 20 de ani, cea și a lui Codrescu din „Adela”. Tristețea obsesivă a tinereții care a trecut și voința disperată de a o recupera străbătea mereu la Ibrăileanu ori de cite ori am stat de vorbă cu el.

Noaptea târziu, după plecarea din casa lui, unde-l lăsam pradă uner insomnii plină de probleme și neliniști, mă urmăreau mult timp vorbele lui, și în mine creștea, în liniștea și singurătatea nopții o mare compasiune, pentru el, pentru mine, parcă pentru toți oamenii din univers.

Dînd o arie mai largă acestui sentiment tiranic, de trecere, de vremelnicie, din romanul lui Turgheniev, care este chiar al său propriu, Ibrăileanu mergea mai departe, la imposibilitatea fericirii.

Ori de cîte ori venea vorba, sau o aducea el, despre Turgheniev.. Ibrăileanu vorbea ore întregi despre fetele din romanele lui ; Gemma, Vera, Lisa, Tatiana, cu atît simpatie și căldură, de parcă ar fi fost în viața lui îndrăgostit de toate. Desfășura în fața noastră calitățile lor sufletești admirabile, spiritul lor de sacrificiu, puritatea lor. Știa să le deosebească pe fiecare, după chip, după port, după gingășie, după vorbire, după toată atmosfera de tinerețe care o înconjura pe fiecare. Sublinia delicatetea lui Turgheniev în prezentarea lor.

Îl ascultam și întrezăream și în asta un ecou al său, al tinereții pierdute, dar nu am cutezat niciodată, oricît de prietenești ne erau convorbirile, să-i mărturisesc această bănuială a mea.

În anul 1915 făceam serviciul militar la regimentul 4 Artilerie, în Roman, orașul adolescenței lui Ibrăileanu, de care îl legau amintirile cele mai dragi dar și cele mai sfișietoare. Cînd scăpăm pe-o zi-două.. fugeam la Iași unde neapărat rămîneam cît mai mult cu Ibrăileanu.. Atunci, într-o seară, acasă le el, după redacție, a început să-mi pună diverse întrebări cu privire la viața de la Roman și la aspectul orașului. Mi-a cerut detalii despre cum arăta grădina publică, vorbindu-mi de plimbările și aventurile lui nevinovate pe-acolo ; m-a întrebat dacă mai cîntă fanfara militară (mai cînta !) și m-a mai întrebat dacă, pe strada principală, imediat în apropierea grădinii publice am observat și știu cum mai arată casa din colț, cu etaj și cu balconaș de fier. După pasiunea și interesul cu care voia să afle totul, am înțeles ușor că acolo locuise fata pe care o iubise și că spre el se înălțau privirile unui tînăr care se plimba pe trotuarul din față, încolo și înapoi, neîndrăznind să arunce o privire în sus. Vara, în unele nopți cu lună, trebuia să fi fost neînchipuit de frumos ! întîmplător cunoșteam casa, căci locuia acolo în gazdă un coleg al meu, și totuși nu i-am putut da toate detaliile cerute, mai ales că nu intrasem niciodată în camera din colț.

Dezamăgit de ignoranța mea, Ibrăileanu se întunecă. Fața lui o clipă trecută parcă în bătaia unei lumini interioare, se întrista la loc,, dar acum de-o tristețe, mai dureroasă, crispată. Conform procedurii sale, începu să facă glume, dar și ele erau amare și sunau trist.

Mai târziu, am citit următorul pasaj scris de el, la sfîrșitul articolului său despre romanul „Ape de primăvară” al lui Turgheniev. îl reproduc în întregime căci mi se pare teribil de semnificativ. Puneți-l în legătură cu interogatoriul ce mi l-a luat despre Roman, grădina publică și casa cu balcon la etaj.

Iată pasajul :

„Și cum se isprăvește acest roman ! După 30 de ani, Sanin se duce la Frankfurt (orașul Roman al vieții sale), acolo unde a părăsit-o pe Gemma pentru totdeauna. Nu mai rămăsese nimic ! Nici casa, nici strada, nici *grădina publică* (s.n.) unde-și spusese întiile vorbe de dragoste, nici amintirea măcar despre oamenii de-atunci !...” Ga să ai toată impresia pe care această poemă-roman e în stare să o dea cuiva, trebuie să fi trecut de amiaza vieții (oum era trecut Ibrăileanu), Un tînăr va pricepe perfect iubirea de la începutul romanului. Tristețea de la sfîrșit, n-o va pricepe bine decît acela care se uită înapoi și de departe, spre anii tinereții.

Subiectul unui roman, accentul pe a\*numite sentimente nu sînt întîmplătoare. Cu deosebire în asemenea romane subiective, subiectul

a tot crescut pînă ce a umplut toate preocupările sufletești, toată ființa interioară, iar accentul este determinat de structura sufletească a autorului, de concepția lui despre viață, de locul pe care el îl atribuie dragostei și implicațiilor ei.

Tandrețea autorului „Adelei” pentru autorul „Apelor de primăvară” vine dintr-o lege a naturii.

Cînd am citit acest pasaj, am avut impresia că am comis o indiscreție. Dar Ibrăileanu fusese complice la ea.

Și-atunci, și acum îmi pun întrebarea : ce domina în Ibrăileanu — luciditatea ori sentimentul ? Anatole France sau Ivan Turgheniev ?

Și una și alta, într-o sfișietoare confruntare în unul și același om. Împărțind domeniile convenite fiecăreia din aceste predispoziții, ei suferă de conflictul dintre ele, oriunde aveau totuși să se întâlnească. Din contactul meu zilnic cu el, de-a lungul a douăzeci de ani, din conversații zilnice și între patru ochi, cite 4—5 ore pe zi, din cunoașterea scrierilor sale, eu cred că nu greșesc spunînd că Ibrăileanu era un sentimental, un poet al vieții și că luciditatea îl stăpînea numai în împrejurări în care erau angajate doar situații generale fără implicații subiective. Accentele lui lirice sînt prea autentice, puternice și frecvente.

în deobște, oamenii simt unul la altul această trăsătură, și poate că aceasta explică și faptul că atîția scriitori s-au atașat de el din ziua cînd au stat de vorbă pentru întîia oară. Această disponibilitate de comunicație ese un semn, mi se pare, sigur. Lucizii sînt mai reci, mai ghimpoși, mai bănuitori, mai singuratici, mai puțin accesibili.

Pe Anatole France îl admira, pe Turgheniev îl iubea.

Trebuie să adaug imediat că acest joc instabil între luciditate și lirism a variat cu vîrsta și că, în anii în care l-am cunoscut, prin 1913, adică atunci cînd avea 52 de ani, cînd deci era mai tînăr, era mai stăpînit de neliniști care țineau de sensibilitatea lui sufletească și că, mai tîrziu, cînd în loc de ipohondrie era copleșit de boli reale de care-și dădea seama, luciditatea lui necruțătoare i-a pus în față adevărul material crud al condiției umane.

Cu toată judecata lui foarte clară și logică, Ibrăileanu era frămîntat de indoilei în probleme spirituale mari, capitale, precum este aceea pe care, pe-atunci, și-o puneau frecvent intelectualii avansați : dacă există sau nu Dumnezeu. Și-atunci, ca și acum, ipoteza afirmativă mi se pare puerilă. Ibrăileanu era marxist, materialist deci. Într-o bună judecată el nu trebuia să aibă nici o îndoială în această privință. El însuși îmi argumenta ore întregi, ironizînd concepția unui Dumnezeu bătrîn, cu barbă albă, ca un fel de moș-crăciun permanent și mai puțin darnic, pentru ca, la sfîrșit, cînd rațional ajungea la concluzia inexistenței lui Dumnezeu, chiar în ipoteza cea mai filosofică a unei forțe organice de orînduire a lumii sau a unei forțe interioare, să-mi spună interogativ : „Dar dacă totuși există, Demostene ?” Și aș putea spune că, desnădăjduit și chinuit cum era, vedeam în ochii lui, la această ipoteză imposibilă, o licărire de speranță și de liniște. Amîndoi citisem „Jean Barois” al lui Roger Martin du Gard, Ibrăileanu admira convingerea lui hotărîtă în ateism, și-i plăcea cum a rezolvat, în ce-l privește, problema raporturilor lui cu universul. îl amuza chiar ironiile cu care învățăceii lui îl persiflau, deși el era de partea celui ce capitulase.

Și în cazul lui Jean Barois înregistrăm un caz ciudat de similitudine care, la Ibrăileanu s-a rezolvat tot printr-o slăbiciune, printr-o cedare în fața grozăviei morții. Căci, acel obsedant „dar dacă totuși există ?” este ceea ce l-a determinat pe acest ateu să ceară ca la înmormîntarea sa să i se facă slujbă religioasă. Fusese mai tare decît Jean Barois ; rezistase mai mult, dar nu pînă la capătul-capătului.

La înmormîntarea lui, s-a văzut într-adevăr, un preot firav, într-un costum sobru, citind dintr-o carte de rugăciuni. Ritualul a fost simplu,

dar totuși a fost. Mulți dintre cei care l-au cunoscut au fost contrariați și, poate și-au închipuit că este amestecată în asta familia. Nu. Era amestecată numai acea îndoială : „Dar dacă totuși există” ?

Calitățile mari, excepționale, nu i-au creiat lui Ibrăileanu o viață fericită (fericirea pentru asemenea oameni e o noțiune abstractă ; doar de dicționar ; o noțiune imposibilă), nici chiar una de satisfacții. Singura lui satisfacție a însemnat doar revista „Viața românească”, posibilitatea de a-i fi dedicat toată viața, până ce boala l-a biruit. A fost un chinuit. Nu prin alții. Prin propria lui structură, în unele privințe slabă, în altele contradictorie. Slabă prin continua spaimă în fața vieții, prin temperament. Ar fi voit mereu și conștient ca inteligența și sensibilitatea să-i fie eliberate de lupta lor în același om, să le simtă independente ca două entități universale, detașate obiectiv de el, de ființa lui trupească. Trup și suflet se torturau reciproc. în această dedublare, concluziile sceptice ale rațiunii asupra condiției umane, asupra existenței fizice cu toate mizeriile ei și cu oroarea finală, inexorabilă, care l-au obsadat toată viața, îl făceau să sufere, prin neacceptarea lor, prin indușoșarea sensibilității care le agrava.

De aici, teama plină de angoase tulburătoare, mereu prezentă până la obsesie, care se manifesta în paza exagerată a sănătății trupului. A suferit, tainic și nedumerit, toată viața, de propria lui materializare, într-un trup de care ar fi voit să scape, estetic și cerebral, dacă ar fi putut să rămână spiritul singur și independent. Fatalitatea dispariției spiritului îl exaspera, îl revolta, ca o crimă. În însemnările lui putem citi : „Cineva spunea : *Corpul meu nu sînt eu, e el. Uneori el mă lasă să gîndesc, să lucrez. Alteori nu mă lasă*”.

Acel cineva e însuși Ibrăileanu. L-a obsadat propriu-i corp ca o rană permanentă și incurabilă, ca ceva străin de spirit.

în fața acestei dezorientări interioare, se refugia în literatură ca într-o altă lume. că într-o uitare de sine. Căuta în ea și delectarea senină, de altitudine, a inteligenței, dar și refugiul într-o lume a sentimentelor. Chipurile de fete din romanele lui Turgheniev ca și Natașa lui Tolstoi i-au fost dragi și vorbea despre ele cu o extraordinară emoție, ca și cum ar fi fost vorba despre niște femei cunoscute. Iubea nespus arta dumnezeiască de a creia.

Ascetic izolat, — până la inspirarea acelui epitet de „Brahmaputra” (fără sens) pus de Topîrceanu, el urmărea cu pasiune evenimentele politice și sociale, participa la viața colectivă și-i plăcea să le discute cu un pătrunzător simț de analiză, în lumina ideilor marxiste de care era dominată concepția sa social-politică. Urmărea în ziare tot ce se întîmpla în lume, cu acea sete cu care ai urmări pe-o hartă mersul unei lupte la care nu poți lua parte, deși ai dori-o din toate puterile.

în felul acesta, retras pe insula lui cu prietenii și lecturile sale literare, trăia toată rumoarea vieții dimprejur, cunoscînd-o cu preciziunea cu care se cunoaște o materie printr-o analiză de laborator.

Era un democrat aprig. Discuta problemele sociale cu aprindere și cu o energie nebănuită la el. în ultimii săi ani, urmărea pasionat realizările sovietice.

Aproape că nu-l mai interesa decît asta, de dragul ideii și al nobleței ei umane și morale. în ultimele luni, cînd era internat la spitalul Diaconesele de pe strada Ștefan cel Mare, cînd mă duceam la el, îmi cerea să-i aduc „Journal de Moscou”. Mi-aduc aminte ce entuziasmat era, ca de o mare epopee, cînd a citit că s-au construit 2000 de kilometri de cale ferată în Uzbekistan : „Două mii de kilometri ! Știi ce înseamnă asta ? Și unde ? !” Desigur că lucrarea era de proporții impresionante, dar entuziasmul lui le sporea parcă. Le dădea dimensiuni cos-

mice. Și de-aici, prevederi grandioase pentru viitorul Uniunii Sovietice, în care vedea salvarea morală a omenirii, spălarea ei de păcatele exploatării.

Ca orice om lucid și încercat, nu ignora minciunile oamenilor, nici ipocrizia, nici răutatea lor, de multe ori gratuită, dar nu era un mizantrop cum și-au închipuit unii. Marea lui bucurie era să stea de vorbă cu prietenii. Când te vedea intrând i se lumina fața și ochii lui frumoși zîmbeau. Prietenii însemnau pentru el contactul cu lumea exterioară. Iar ei veneau la el cu plăcere. Asistau la o mare paradă de idei, la tot ce meditase în lungile lui nopți de insomnie, la tot ce iscodise creierul lui neliniștit și fecund. A iubit oamenii, și-a iubit mai cu seamă amicii, li plăcea mult să stea de vorbă cu ei. Avea poate atunci iluzia și bucuria de a se simți integrat în viață și vedea că o poate gusta fără primejdii.

Un semn al sentimentelor lui față de om era extrema sa delicateță. Nu o delicateță formală, protocolară, rece și obositoare, ci una firească, de stimă pentru om, dublată de inteligență, de bunătate și comprehensiune. Vedea în această atitudine mărturia unei mari bogății de calități. Spunea despre această rară însușire: „Delicateța este calitatea supremă și cea mai rară a sufletului omenesc. Ea le presupune pe toate celelalte: inteligența, bunătatea, altruismul, generozitatea, discreția, mărinimia”.

Cu această deosebită calitate, cu inteligența și cultura sa, cu francheța privirii și cuvîntului, cu pasiunea sa pentru idei, ca de adolescent care crede că el le-a descoperit pentru întâia oară, cu căldura lui sufletească, cu darul de a se adapta era un cauzeur fermecător. Acei care au stat de vorbă cu el măcar o oră au păstrat pentru totdeauna amintirea unei încîntări. Era mereu avid să găsească un om receptiv la sistemul său de gîndire, cu care să poată discuta sau în fața căruia măcar să monologheze cu încredere. Cunoștea nespuse de multe lucruri, și gîndea mult.

Împărtășea adesea considerațiuni despre scriitori și opere și istorisea cu o pasiune plină de evocări și imagini amintiri din tinerețe; liceul din Roman, Școala normală superioară de la Iași, excursiile pe la minăstirile din Moldova. Vorbea cu melancolie și mare căldură despre colegii Ionescu-Rion, dispărut foarte tînăr, pentru a cărui inteligență avea o mare admirație, — așa spune chiar respect; despre D. D. Pătrășcanu ca student și despre Neculai Savin, un alt coleg, care fusese apoi șeful pedagogilor de la Liceul Internat, un om modest, înfrînt de viață. În serile în care vorbea de ei întinerea parcă. Urmăream ochii lui care se fixau undeva, imprecis, în căutarea realităților dragi pe care le evoca. Avea ceva atît de candid, de emoționat și de emoționant! Erau orele paradisului pierdut. Ciudat mi se pare că, deși își consacra toată admirația lui Anatole France și o tandră dragoste lui Turgheniev, îl punea cu mult mai presus de acesta pe Tolstoi. Poate că, instinctiv, pentru a nu-și molesta simpatiile, vorbea mai rar despre Tolstoi. Suferea poate constatînd superioritatea acestuia față de autorii săi cei mai dragi.

Poate că această atitudine afectivă venea de-acolo că cei doi erau mai accesibili, mai aproape de dimensiunile omenești, mai aproape de el, pe cînd Tolstoi era prea mare, mai presus de oricare, cu dimensiuni necunoscute în universul nostru mic. „Nimeni altul, — spunea el, — n-a tratat viața de la înălțimea lui Tolstoi. Există oare de-a lungul vremurilor, — exclama el, — un poet mai mare decît Lev Nicolaevici? Nici aspirația către cer a lui Dante, nici poezia tragică a vremelniceii lucrurilor omenești a lui Shakespeare, nici înfrățirea, prin geniu, cu toată existența, a lui Goethe, nu valorează mai mult decît opera lui

Tolstoi, această creație imensă, bogată, calmă ca eternitatea și totuși mai vie decât viața"...

Această incursiune prin literatura universală, cu precizie calificări specifice, era dovada că se gândise mult la majestatea operei lui Tolstoi, că o pusese în judecata lui intimă alături de tot ce a creat mai înalt geniul omenirii. O părere gândită îndelung, de aceea și apare în opera lui scrisă.

Dar iarăși, consemnând câteva din ideile și valorile discutate atunci ore întregi, simt din nou că este cu neputință de cuprins totul pentru a învia atmosfera discuțiilor, pasiunea fierbinte pentru ele, — un adevărat desfriu de idei. Cu neputință de evocat și tonul vocii lui Ibrăileanu și gesturile mâinilor lui, și privirile...

Uneori, în zile de depresiune sufletească, urmărit de obsesii și ipohondrie, Ibrăileanu devenea caustic de parcă ar fi avut în față un dușman implacabil pe care voia să-l înfrunte. Vorbea atunci în aforisme, în formule lapidare, li plăceau atunci gluma, humorul, satira, controversa violentă, invectivele. Devenea un polemist, așa cum îl știrn din scurtele lui note de la *Miscellanea* semnate Nicanor & Comp.

Redacția nu avea fixate anumite zile de ședință. Dar nu se poate vorbi nici de redacție, în înțelesul de azi al cuvântului, și nici de ședințe, termen cam sever pentru ceea ce era în realitate, căci, în fond, era vorba de niște întruniri prietenești, benevole, la care numai din când în când era vorba de treburi redacționale. Dacă un cenaclu este, — așa cum spune dicționarul, — reuniunea unui grup de scriitori sau de artiști care fac, în mod organizat, un schimb de păreri privitoare la operele lor și discută în comun probleme de literatură și artă, atunci întrunirile așa zis „redacționale” ale „Vieții românești” de la Iași, din acel timp, aveau mai degrabă caracterul de cenaclu, deși mi s-ar părea mai exact spus „salon” căci, deși fără salon, fără ceai și fără literate din lumea mare, felul cum se desfășurau discuțiile în aceste întruniri semănau mai degrabă cu conversațiile din saloanele literare ale secolelor șaisprezece, șaptesprezece.

În acest salon (sărăcăcios foarte), gazda era totdeauna Ibrăileanu, căci el venea cel dintâi la redacție, pe la ora 4 după amiază. Până la sosirea primului neinvitat, își orînduia în sertar, manuscrisele; citea cite unul, făcea corespondență, revedea colile de revistă ale numărului viitor. În fond, asta era singura parte care avea vreo legătură cu redacția. Treburile acestea le făcea singur, parcă în ascuns și numai rareori avea conciliabile cu Topîrceanu sau Sevastos. Uneori găsea cite o greșeală mai catastrofală în una din colile trase. Atunci se supăra foarte tare și își împingea cu degetul arătător pălăria pe ceafă. Bătea apoi într-un gemușor tăiat în peretele din dreapta, care dădea direct în tipografie. Ca în cadrul unui tablou apărea atunci în chenarul ferestruicii Constantinescu, șeful atelierului. După o scurtă discuție se ajungea la concluzia să se mai tragă încă o dată coala aceea. Răbdarea lui Constantinescu era pusă la grea încercare mai cu seamă când primea de la Ibrăileanu o corectură în șpalt, a unuia din articolele lui. Nici acum nu înțeleg cum se descurca Constantinescu și zețarii în toată chinezeria aia, care arăta ca o problemă și geometrică și matematică. Se obișnuiseră însă cu toții. Asta era regula, deși nu o confirma nici o excepție. Ibrăileanu, despre care se spunea că nu avea stil, lucra foarte mult la manuscrisele lui, ceea ce înseamnă că-și dădea toată silința să-1 aibă. Îl încurcau însă în realizarea acestei dorințe ideile. Când făcea corectura, îi veneau noi și noi idei; uneori un exemplu\* alteori chiar o imagine clarificatoare. Corecturile lui nenumărate nu priveau atît stilul cit ideile,

asocierea lor, fondul articolului. Cu, sau fără stil, tot ce scria era foarte clar și simplu exprimat, chiar și atunci când ceea ce avea de exprimat era ceva deosebit de subtil. Se temea ca nu cumva stilul, grija pentru stil să-i știrbească ideia, s-o deformeze, să-i răpească claritatea.

Ibrăileanu nu avea însă prea mult răgaz să lucreze în redacție, căci prietenii, știindu-l acolo, nelipsit, de la ora patru, se și înființau, intrau unul după altul, uneori mai des, alteori la intervale mai rare. Și cine intra, chiar dacă venise cu gândul să treacă numai sau să stea numai o jumătate de oră, rămânea până la sfârșit, adică până la 8—9 seara când plecau cu toții. Nimeni nu se îndura să plece înainte, era iremediabil prins în mrejele acaparatoare ale discuției, fie că-l interesa ce spun ceilalți, fie că avea el de spus ceva și aștepta momentul. Până la ora opt seara grupul din redacție creștea astfel până la zece-cincisprezece amici.

Cel ce sosea primul, dacă Ibrăileanu tocmai citea de unul singur vre-un manuscris interesant, vre-o năvelă de-a lui Caragiale sau Sadoveanu, numai cât îl auzea spunând — „Ascultă !” — și continua lectura cu glas tare, extaziindu-se la pasajele pe care le socotea deosebit de frumoase. Avea o mare predispoziție și putere de a se entuziasma de o frumoasă bucată literară. Asta era de altfel singura bucurie a vieții sale, neîntunecată de obsesii și tristeți. Când prietenii se înmulțeau în jurul mesei și el termina lectura, începea să discute năvela respectivă, specificul autorului, lucrările lui din trecut, amintiri legate de el. Fără nimic profesoral, didactic, ci doar ca o vorbă despre un prieten. Lipsa oricărui protocol, a oricărei gravități caracteriza de obicei toate aceste discuții, ale căror idei, Ibrăileanu le transcria apoi în articolele sale. Discuțiile acelea mi se par astăzi a fi fost pentru el un fel de laborator viu al cronicilor sale literare. Verificarea opiniilor sale după părerile amicilor de față era un mijloc de a-l întări în încrederea sa, de a scrie. Am spus deja cât de mult îl chinuiau îndoielile asupra lui însuși, în caracterizările pe care le făcea Ibrăileanu, asupra personajelor, acestea căpătau viață, ca niște oameni aveau pe care i-ar fi cunoscut mai de mult, iar amintirile căpătau un parfum nedefinit de melancolie și regret care pornea din acea dragoste infinită pe care el, — care era în fond un romantic, — o simțea pentru tot ce „a fost”.

Cîteodată aceste evocări ajungeau, printr-o îndepărtată legătură la amintirile din viața lui din tinerețe și astfel se schimba și obiectul discuției și felul ei.

Părerile lui despre scriitori, analiza operei lor, erau exprimate cu multă vervă și spontaneitate, cu o mare bogăție de asociații de idei, cum niciodată nu a izbutit să o facă în scris. Mai târziu mi-am dat seama că scria greu, că operația materială a scrierii era pentru el o piedică ce întârzia torentul ideilor ce trebuiau exprimate, și că materializarea aceasta în scris a ideilor îl intimidă, îi creia o stare de neîncredere, conștiința unei prea mari răspunderi.

Dacă, nu știu cum, pe ascuns, ca să nu știe, s-ar fi stenografiat ori s-ar fi înregistrat la un magnetofon tot ce a spus el în fiecare zi, din 1906 până în 1930, adică în cei 24 de ani cât a fost nelipsit de la revistă, s-ar fi adunat o operă monumentală de un mare interes și originalitate. Aceasta ar fi întrecut poate opera lui scrisă în care, dintr-un fel de sfiială, nu a consemnat tot ce gândea.

Discuțiile începute în redacție continuau și după plecare, pe stradă: pe „Cuza Vodă”, pe „Lăpușneanu” și la deal spre „Copou”. În drum, grupul se rărea cu cei care ajungeau în apropierea casei lor. Ieșenii se deprinseseră să vadă în fiecare seară un grup compact de oameni mergînd ca după o întrunire, încet, discutînd, gesticulînd și oprindu-se deseori ca să facă cerc în jurul unuia cu barbă care vorbea mai aprins.

Trecătorii începuseră a-i cunoaște de departe și-i ocoleau dîndu-se jos de pe trotuar ca să le facă loc. Pînă la poarta casei lui Ibrăileanu nu rmai rămîneau decît eu, care stăteam la vre-o sută de metri. El locuia pe-atunci în strada „Romană”, sus de tot, în dreptul străzii „Asaki”. Era o casă veche, lungă și scundă, ca intrată în pămînt, cu o curte foarte mare, în față, acoperită cu troscot și iarbă. Geamurile cu gergevele aproape putrezite, la care nu existau nici storuri, nici perdele, erau mari și joase. Se vedea înăuntru și mobilă și oameni, ca într-o vitrină. Dar, din cauza luminii becului din stradă, se vedea tot atît de bine și în afară. Odaia era mare și servea de sufragerie. în mijloc se afla o masă mare rotundă. Stînd de vorbă în jurul ei, vedeam numai decît noul venit care, de la porțița de ostrețe, pornea să facă excursia pînă în casă. îl cunoșteam totdeauna de departe după siluetă, după mers, după pălărie ; de cum auzeam țăcănind clanța porțiței. Pe acest lung traseu nu se bătătorise o cărare, cum s-ar crede, ci era așternută o punte lungă de cîte două scînduri alăturate puse cap la cap. Cine venea n-avea nevoie să sune sau să bată la ușă, că se auzea întii scîrțîitul lung al porțiței și după aceea pașii tropăind pe puntea de scînduri, de îndată ce punea piciorul pe ea. Pașii răsunau regulat, din ce în ce mai aproape. Nimeni nu călca pe iarbă. I s-ar fi părut că vine pe furiș. Cei din casă, sosiți mai înainte, priveau pe fereastră mersul de unul singur al noului venit. Și în odaie se auzea : Sadoveanu, Topârceanu, Carp, Bogdan... Cel care intra se integra grupului dinlăuntru și iar se auzea clanța sărînd, porțița scîrțîind, și pașii pe poteca de scînduri. Vara tîrziu, cînd ieșeam și traversam curtea de-a lungul, în grup, stelele sclipeau deasupra, mii, de mi se părea că pășesc printre constelații. Uneori scoteam scaunele afară, pe fereastră. Spre dimineață, cînd ne ridicam, iarba era sură de rouă. Atunci, tînăr fiind, credeam că toți sîntem nemuritori, că viața aceea atît de frumoasă va dura la nesfîrșit. Acum, pe locul acela s-a deschis o stradelă, s-au clădit niște vile moderne, care și ele îmi par vechi. Parcă nimic nu ar fi fost. Casa aceea, odaia în care ne adunam, omul acela fermecător, subț a cărui vrajă am stat atîția, au mai rămas doar în amintirea cîtorva. **Mi** se pare chiar că numai în amintirea mea, și mă cutremur. Numai stelele care ne petreceau după miezul nopții vor rămîne aceleași. Și încă !... Nu știu de ce, dar zidăriile, casele mi se par, prin masivitatea lor, în stare să reziste ; o realitate fără pieire, o garanție de păstrare intactă a amintirilor, în ele, în pereții lor. Și, iată, nu mai este nimic din ce-mi era familiar. încerc un sentiment greu de trecere, de singurătate totală, într-o lume streină în care nu mai cunosc nimic.

Oare, după noi, nu se vor aduna nicăieri, toate aceste comori de viață și tot ce am trăit atunci ? ! Se vor irosi în pulbere și uitare ? !

în dosul casei era o grădină aproape tot atît de mare, care, în realitate se prezenta ca un fel de maidan sălbatic cu un colț de pădure, unde copaci, ierburi și buruieni creșteau în voie, nestingheriți de nimeni, înspre această „grădină” în care nu călca nimeni niciodată, și nici o vietate domestică nu se încumeta să pășească dădea geamul de la dormitor, încadrată astfel de ograda imensă și grădina sălbatică, locuința aceasta, prima în care l-am știut, oferea toate garanțiile unei liniști depline la orice oră din zi și din noapte. Nu se auzea nici zgomotul din stradă, — de altfel o stradă foarte liniștită, — și nici nu bănuiai că ar putea fi și vecini primprejur.

Ibrăileanu, după cum se știe, — lucra noaptea și dormea ziua, din zori pînă pe la ora 3 după amiază. Acesta era orarul lui obișnuit. Toți prietenii știau acest lucru și nimeni nu-l deranja la ore nepotrivite, care pentru oricine altul ar fi fost normale. Seara, pe la orele zece, începeau să se adune în jurul mesei rotunde din sufragerie, ca la o filială la domiciliu a redacției „Vietii românești”, prietenii ce locuiau prin

apropiere și discuțiile începeau iarăși ca să țină pînă pe la ora două-trei noaptea, cînd Ibrăileanu rămas singur, avea să petreacă clipele cele mai grele de neliniști și angoase. încerca să adoarmă, nu putea, se scula să scrie, pînă ce, în sfîrșit, cădea istovit pentru cîteva @re. Era dornic de singurătate, liniște și tăcere, și totuși ele îl înspăimîntau cel mai tare.

Marcel Proust la fel, lucra noaptea și dormea ziua. După moartea lui, revista „La Nouvelle revue francaise” i-a închinat un număr comemorativ la care au colaborat cei mai străluciți scriitori și oameni de cultură din acel timp. S-au publicat firește și diverse date asupra ciudățeniei vieții lui de a face din zi noapte și din noapte zi, dar nici unul dintre prietenii lui Ibrăileanu n-a făcut cu acest prilej vreo aluzie la asta. I-am împrumutat lui Ibrăileanu acest număr al revistei, căci Proust, ca „fenomen” literar, foarte straniu pe-atunci, îl interesa mult. De altfel, asupra operei scriitorului francez și a caracterului ei a și scris acel strălucit articol „Creație și analiză” care constituie, după mine, un studiu asupra concepției literare a lui Proust, cum nu s-au scris multe nici în țara lui. Ibrăileanu a citit volumul și l-a și adnotat pe marginea paginilor. Acolo unde se menționa discreția prietenilor lui Proust în ce privește faptul că făcuse din zi noapte, Ibrăileanu a scris pe margine : „La noi, nu ! La noi te cirii !” Dar cei care îl ciriau s-au împuținat cu timpul ; anormalul, prin obișnuință, a început să capete în ochii tuturor caracter de normal.

Cum spuneam, locuința mea era foarte apropiată de casa lui Ibrăileanu. într-o dimineață, Văd de-odată o coloană învălmășită de fum negru ridicîndu-se înspre Copoii, în dosul locuinței mele. Am alergat la capătul străzii să văd ce este. Ardea casa lui Ibrăileanu ! Se aprinsese de la clădirea în prelungire în care era instalată o școală profesională ce umpluse tot podul cu bumbac. Ardea vijelios. Limbi de foc străpungeau uneori norul de fum și dispăreau învoiburîndu-se. Am alergat într-acolo. Mobilele lui Ibrăileanu erau deja scoase și duse departe, în curtea largă din față, sub un tei bătrîn. Le cunoșteam foarte bine, dar acum, aici, aruncate la voia întâmplării, afară, în spațiul larg, mi se păreau mizere și nenorocite. Așteptau cu o răbdare încremenită. Ce mult știu mobilele să aștepte, întotdeauna ! Ibrăileanu era singur, așezat pe canapeaua cunoscută din sufragerie, fumînd țigară după țigară, cu o aparență de spectator calm, dar cu un tremur interior, cu o vibrație a întregii lui ființe, ușor de simțit. Cînd mă văzu, îndreptă privirile spre focul care mistuia totul cu un fel de furie sălbatică și-mi spuse : „Ei, îți place, Demostene ?” Ochii lui mari mi se părură și mai mari. Se zbăteau genele ca niște fluturi de noapte speriați bătînd des din aripi. Simțeam cum se mistuie toată obișnuința și modesta comoditate a vieții sale, cum se nasc pentru el noi probleme practice, la care nu-mi închipuam cum va putea găsi vre-o soluție și cît de profund 'alarmată era toată ființa lui, cu toată această bravadă „anatole-franciană”. Xvlai tîrziu m-am gîndit însă că poate îl interesa cu adevărat prin grandios și fantastic acel incendiu atît de hain. După asta a fost adăpostit temporar într-o clădire mică din fundul curții Liceului Internat în care funcționa infirmeria. Cînd l-am văzut acolo întîia oară părea speriat, complet derutat. Geamurile erau așezate mai sus ca de obicei, așa că nu puteai vedea afară decît un pătrat de cer pe care se agitau virfurile citorva copaci. Totul avea un aer de închisoare și de ispășire. Camera era aproape goală. Cele cîteva mobile absolut necesare, păreau și ele rătăcite. Cînd pășeai, dușumeaua suna a pustiu. Ibrăileanu parcă aștepta mereu să se întimple ceva. Cu toate că una din ciudățeniile lui era teama de incendiu, — din care cauză turna apă în scrumiere și îneca, acolo mucurile de țigări, — părea că această catastrofă îl surprinsese. El personal cred că nu a avut atunci în minte nici o soluție pentru

a curma acest provizorat. Privirile lui rătăcite, în gol, mărturiseau că se lăsase la voia întâmplării și că aștepta o ieșire, de undeva, din cer.

Dar și în această derută era preocupat de revistă. Acolo, în una din zile mi-a spus că primise o scrisoare de la Ralea, de la Paris, în care îi răspundea la propunerea ce-i făcuse de a accepta conducerea „Vieții românești”. Acceptase ! Ibrăileanu era foarte fericit.

Alături de camera lui se afla „salonul” în care erau internați elevii bolnavi. E ușor de închipuit ce însemna această situație pentru un vechi ipohondru ca el. Apoi, bolnavii aceștia, nu prea erau bolnavi. Internările lor coincideau cu zilele de extemporal, de teze la diverse materii. Medicul, Domnul doctor Miiller era un neamț bătrîn, care vorbea prost românește, dar înțelegea destul pentru a-și da seama de adevărata stare a „bolnavilor” lui care descoperiseră prin folosirea termometrelor, că frecarea produce căldură, ceea ce observai prin ridicarea mercurului. Numai că uneori exagerau și ajungeau la 41—42 de grade. Așa fiind, după plecarea doctorului, începea un haz și o gălăgie care nu corespundea de loc liniștii de care ziua-noaptea vecinul lor avea nevoie.

Toate acestea i-au dat lui Ibrăileanu o stare febrilă care, pentru mine, explică nerăbdarea cu care vroia ca Ralea să se întoarcă mai repede. Din toată infirmeria, plină de elevi bolnavi, cu adevărat bolnav era numai Ibrăileanu.

Nu știu cine s-a ocupat și i-a găsit o casă în strada Cproi. Normal ar fi fost ca aici să se instaleze temeinic. Dar impresia de provizorat a stărui și aici. Pe rafturile de scindură negeluită ce închipuiau biblioteca, cărțile erau aruncate la întâmplare. Dar dintre paginile multora din ele ieșeau în sus foi de hirtie cu însemnări. Pe jos nu era așternut nici un covor, biroul rămăsese în mijlocul odăii, izolat. Ibrăileanu era un om sărac. Dar în locuința din strada Romană casa părea mai îmbrăcată, atmosfera mai caldă, încăperile mai locuite, și această modestie redusă la cel mai riguros strict necesar nu sărea în ochi ca aici.

Se vede totuși că el avea, instinctiv, siguranța că nu va rămîne mult în locul acela.

Nici n-a rămas. Dar, nu cum s-ar crede, fiindcă ar fi ars și casa asta cum arse cealaltă și de două ori redacția, ci fiindcă, cumpărată de un renumit chirurg, acesta a dărîmat-o ca să-și construiască o casă nouă. Aici în strada Coroi, vara obișnuiam să scoatem scaunele afară, în dosul casei, unde, ca și dincolo, era un loc năpădit de buruieni, ca să stăm de vorbă la aer. Odată, stînd așa afară, Ibrăileanu a descoperit printre buruienile înalte și încilcite urmele crăpate ca de bătrînețe ale unui trotuar care trecuse cîndva pe-acolo, probabil pe-o aleie, și-mi spuse, arătîndu-mi-l : „Vezi tu, trotuarul de acolo ? Ducea prin parcul casei de colo, — vecină, — care-i casa lui Pogor, unde-și ținea ședințele Junimea. Pe trotuarul ăsta a călcat Eminescu !” Era foarte emoționat de orice constituia o mărturie a vieții lui Eminescu, — trăirea lui, — atît de inexplicabilă i se părea apariția acestui geniu.

De-aici s-a mutat deci iarăși. De data asta, în fundacul Buzdugan, într-o casă scundă, izolată, cu grădină roată împrejur, cu o grădină adevărată, cu pomi și iarbă. Fundacul, care avea un capăt de stradă mai îngustă, se termina în poarta largă de la grădina casei lui. Din poartă se vedea ușa de la intrare, care era la capătul casei, și care avea un fel de platformă deschisă, unde, uneori, Ibrăileanu obișnuia să stea pe-un „chaise-longue”, înfășurat în pelerină, cu privirile pierdute printre copaci. Cînd stătea acolo, îl vedeai din stradă : o pată neagră pe-un fond alb. De teamă să nu fie nevoit să se mai mute din pricina proprietarului, casa asta și-o cumpărase pe credit. -Aici, din nou totul era aranjat statornic, și am simțit deplin atmosfera caldă a unei locuințe

tihnite. Pe pereți apăruseră, chiar mai mult ca nicăieri aiurea, reproduceri de tablouri celebre, nelipsitul pitecantropus, și multe fotografii cu grupuri de prieteni, făcute vara, pe la minăstirile din Moldova.

Acolo a locuit până când, bolnav, a fost adus la București și internat la Spitalul „Diaconesele” din strada Ștefan cel Mare.

Cea mai apropiată de casa lui era casa în care locuia Ionel Teodoreanu. Vecinătatea aceasta a înlesnit între ei, inclusiv Lily, soția lui Ionel, o foarte strînsă prietenie. Eu, din ce în ce mai prins de avocatură, începusem să-l vizitez mai rar. Cu Ionel și Lily, Ibrăileanu își petrecea nopți întregi, în grădină, sub copaci. Erau doi parteneri admirabili pentru el : deștepți, cultivați, originali, cu vervă și imaginație. Am impresia că atunci i-au dăruit cele mai fericite zile ale bătrînetli sale. Nu-mi pot închipui cum de s-a lipsit apoi de prezența lor. De multe ori Lily se ducea să citească singură în grădină, în același loc. Parcă ar fi stat de strajă. În fața geamului de la dormitorul lui Ibrăileanu, trotuarul îngust care ducea la ușa din dos era baricadat cu niște cutii de lemn și suluri de sîrmă ghimpată pentru ca nimeni să nu treacă bocănind pe-acolo în timpul zilei, cînd el dormea.

Ar fi o mare pierdere pentru portretul spiritual al lui Ibrăileanu dacă Lily Teodoreanu, care este și o foarte fină scriitoare, nu și-ar scrie amintirile acelei prietenii.

În această casă nu am fost decît în odaia mică din fund, — ultima, — care servea de sufragerie și în care Ibrăileanu întirzia așteptîndu-și prietenii de noapte. Poate fiindcă aici l-am văzut mai mult timp singur, nelipsit, pe același jilț cu un șal pe umeri, fumînd țigară după țigară după ce, mai întîi cu flacăra chibritului le pîrlea cartonul, ca să-l desinfecteze, am mai limpede în memorie prezența lui. Cred că această epocă a fost cea mai critică pentru ipohondria sa. Aici minerele de la ușa erau înfășurate în vată îmbibată cu alcool, aici l-am văzut trecînd prin flacăra luminării farfuriile și tacimurile și udîndu-și mereu mîinile cu spirt.

Vedeam tot acest penibil ritual, săvîrșit cu un fel de gravitate sacerdotală și nu-mi dădeam seama de toată tragedia interioară pe care o demasca. Este drept însă că niciodată nu am făcut haz de toate acestea. Tot în acel timp s-a agravat și boala lui adevărată.

\*

Faptul că Ibrăileanu își trăia viața izolat, duce la deducții greșite asupra firii sale. Poate părea paradoxal, dar acest izolat nu era, cum am spus, un mizantrop. Izolarea lui izvora din spaima contactului cu viața și brutalitățile ei, și nicidecum din faptul că ar fi disprețuit omul. Pe acesta îl accepta așa cum era, cu luciditate, cum apare în seria de cugetări publicate în „Privind viața”. Dar și atunci îi găsea scuze : „Dacă generosul și obiectivul elefant și nu isterica și libidinoasa mai-muță ar fi avut creierul mai dezvoltat, ce admirabil ar fi fost omul ? !”.

El însuși, într-o altă cugetare, face o distincție pitoresc formulată a pesimiștilor : „Pesimistul mizantrop spune oamenilor : «Gorilelor, cît sînteți de stupide». Pesimistul idealist le spune : «Fraților, cît sîntem de nenorociți».

Ibrăileanu a fost un pesimist idealist. El spunea oamenilor : „Fraților cît sîntem de nenorociți !” N-a spus decît despre foarte puțini oameni : „Gorile, cît sînteți de stupide !”, deși în viața lui, chiar atît de izolată cum a fost, nu i-a lipsit, pentru a adăuga la pesimismul său, și o doză de mizantropie. Poate că și aceea chiar, cu un sentiment de frate compătimitor, dacă aceste două noțiuni s-ar împăca. Nu era nicidecum indiferent la tot ce se întîmpla, la viața societății din timpul său, și nici insensibil la bucuriile vieții. Poate că tocmai această izolare,

îi făcea să iubească și mai mult darurile naturii și ale vieții, care îi erau atât de crud refuzate. Iubea cu pasiune viața, natura și muzica. Avea pe fața lui un fel de extaz interior, ce se temea să se exteriorizeze, ca să nu le vulgarizeze frumusețea. Nu se extazia în fața celor mai mărețe peisaje ale naturii. Răminea în fața lor nemișcat, gânditor, dar cu o privire atât de concentrată, că-l simțea cum vrea să prindă totul, să înregistreze totul, ca să aibă mereu cu el imaginea aceea, ca o mărturie splendidă a fenomenului vieții. Iubea deopotrivă și «grandoare» naturii și cele mai delicate ale ei trăiri.

Odată am ieșit cu el, cu mașina, sus, la Breaza, dincolo de așezarea Școlii Normale, de unde, de pe creasta dealului se deschide o vedere largă spre celălalt versant, spre Apus, peste coline ce se succed una după alta pînă într-o nedeslușire alburie ca o ceață, pînă departe, în cer. Ne-am oprit acolo și am rămas multă vreme. Era o seară de vară liniștită, cu o tăcere mută în care se simțea doar rotația pămîntului. Nu era altcineva nimeni. Aproape, se întindeau podgorii adormite, care-și întregeau alchimia de soare, lumină și căldură în boabele de struguri. Mai tîrziu, cînd soarele în apus s-a lăsat pe orizont ca un mare glob de lumină roșie, a început a se vedea, în fund de tot, profilul Ceahlăului cu Panaghia lui care se contura minunat pe cristalinul curat al cerului. Cît timp am rămas acolo, Ibrăileanu l-a privit neconținut. Avea pentru Ceahlău un adevărat cult, care nu se mărginea numai la admirație. Aveam impresia că în mintea lui străvechii strămoși își creiaseră un mediu mitologic și că, altădată, în altă eră, Ibrăileanu ar fi putut inchipui din Ceahlău un zeu, dacă nu l-ar fi dominat în sentimentul acesta și o mare doză de patriotism. Ceahlăul îi era drag ca un monument al poporului nostru, al pămîntului nostru. Acest patriotism, atât de legat de Ceahlău, ca de un simbol etern, a fost de fapt baza inițiativei sale de a scoate și scrie aproape singur ziarul „Momentul”, atunci cînd prin tratatul impus de Germania în urma armistițiului separat de la Buftea, strămutîndu-se hotarele munților Carpați, ni s-au luat crestele lor, și printre ele, Ceahlăul. A scris atunci în acest ziar articole cutremurătoare cu privire la acest doliu național.

Fusese, în tinerețe, de multe ori, pe culmile lui și își umpluse ochii cu priveliștea infinită ce se desfășura de-acolo.

Nedeslipindu-și privirea de pe Ceahlău, îmi spuse, ca și cum ar fi continuat o idee: „— Știi că de pe Ceahlău se vede, cînd e senin, pînă la Galați?” Pînă atunci nu știam nici măcar că din Iași se poate vedea atât de bine, — ca un balaur culcat, spinarea neclintită a Ceahlăului. Am întîrziat mult acolo. Ibrăileanu nu se îndura să se despartă de acea priveliște. Dar ea începu să se vadă tot mai slab, se șterse ca într-o ceață, cerul deveni sever-cenușiu, și numai cînd se întunecă și cînd Ceahlăul parcă se retrăgea să se culce, îmi spuse să plecăm, în drum, pînă acasă, tăcu. Era poate felul lui de a-și rosti rugăciunea acestui zeu de piatră.

Iubea într-adevăr, mai omeneste parcă, fenomenele mai mărunte, abia sesizabile ale naturii, pentru care avea o mare sensibilitate. Odată, la mînăstirea Agapia, tot așa, într-o seară, am ieșit din satul mărunt al chiliilor, pe un drum aproape neumblat, pe albia largă, dezordonată a riului Agapia. După cum era timpul, ploios sau secetos, cursul lui se ramifica, se multiplica pe matca plată, scăpată din strînsoarea cheilor muntoase, sau se restringea la două-trei fire de apă, lăsînd să se usuce celelalte fâgașuri.

Era în Iulie, și firișoarele de apă sclipitoare ale pîriului erau subțiri și întîrziu strecurîndu-se printre pietre, și mai mari și mai mici, cu mici cascade și bulboane, săpate de șuvoaiele repezi și pline din primăvară. Ne-am așezat pe două pietroaie, cu fața spre deschizătura muntelui, de unde vuia pîriul. Ibrăileanu stătea nemișcat, și

asculta. II încînta nespus șoșotitul apei, cu nuanțe variate și armonioase, cînd mai pline, cînd ca un gilgiit, cînd mai subțiri, uneori cu tonalități de violoncel, alteori cu note prelungite și subțiri de vioară.

„Așa e Pastorală lui Beethoven”, îmi spuse, la un moment, Ibrăileanu. A vroit parcă să-mi dea o indicație pentru a-i putea urmări gîndurile. Și i le-am urmărit în urechi cu reminiscențe din Pastorală. Dar, curios, această comparație cu o creație muzicală, făcută de un om în afara naturii, nu strica, nu artificializa deloc cîntul dulce al pîriului, dimpotrivă, parcă îl punea pe note ca să-l putem rememora.

După aceea, întorși la Iași, Ibrăileanu punea deseori, seara, la patefon, discul cu Pastorală lui Beethoven pe care o asculta cu o vădită delectare. Asocia în această audiție și dragostea pentru natură și cea pentru muzică. La unele fraze muzicale, îmi reamintea scurt: „Ca la Agapia! Ți-aduci aminte?”.

Simfonia aceasta a asociat în sufletul lui Ibrăileanu, muzica și cu moartea. Superlativul frumuseții cu efemeritatea ei; viața în ce are mai sublim, și în tăcerea ei, în regatul de după ea, moartea.

De-aceea poate a cerut ca la înmormintarea lui să se cînte Pastorală.

Starea sănătății lui Ibrăileanu se înrăutățise, cerea îngrijiri permanente. Eu mă mutasem la București. Nu-l mai văzusem demult. A trebuit să fie adus la București pentru îngrijire medicală într-un spital. Am fost vestit de ziua sosirii.

Și, într-o dimineată, m-am dus în gara de Nord. Din trenul de Iași, pe fereastra vagonului de dormit, cu geamul lăsat în jos, a fost scoasă încet targa pe care era întins Ibrăileanu, îmbrăcat cu aceleași haine pe care i le cunoșteam de zeci de ani. Targa a fost așezată jos, pe peron. Impresionat, Ibrăileanu își stăpînea emoția. Vroia s-o sfideze cu o observație de-o ironie neagră: „Ce m-ați adus aici, Demostene? Acum e de murit? Nu vezi legionarii?...”

Pe peron, bărbați, femei, copii, orășeni sau săteni, călători sau veniți să conducă sau să întîmpine pe cineva cle-ai lor, se opreau în treacă și se uitau la cel de pe targa, cu un aer de curiozitate și de compasiune. Unii se apropiau atît de tare de parcă ar fi voit să pună mina pe el. Pe Ibrăileanu îl ofensa vădit această curiozitate care avea ceva insolit și primitiv în violența ei. Își întorcea fața spre vagonul de alături, de parcă ar fi vroit să se ferească. Avea oroare să fie și obiect de curiozitate, și subiect de compătimire. Avea un vădit sentiment de jenă și de umilință și, curios, și unul de compătimire față de cei care-l priveau atît de insistent. Avea într-un grad nemaipomenit pudoarea suferinței și a umilinții fizice pe care o dă boala. A suferi, a fi bolnav era, după el, o chestiune personală, intimă, și exhibiția acestei stări, oricît de impusă de împrejurări, i se părea un act lipsit de decență, de cea mai elementară discreție la cei care-l priveau, iar din parte-i socotea suferința lui drept un act de împietare asupra bucuriei vieții altora și parcă o muștrare necuvenită pentru sănătatea lor.

— „Cine-i? Cine-i?” întrebă o femeie, vîrîndu-se între noi.

Ibrăileanu a auzit-o. Mustața lui neîngrijită se mișcă puțin. Era mai palid decît îl știam și mai slăbit. Și barba și părul îi erau mai stufoase ca niciodată. Se vedea bine că acum nu-l mai interesa chiar nimic. Ar fi voit numai să se termine odată. întîrziiau să se dea jos din vagon bagajele și, poate, pentru că în asemenea împrejurări, nimeni nu se gîndește să ia o inițiativă.

L-am internat la spitalul „Diaconesele” de pe strada Ștefan cel Mare, într-o cameră spațioasă, pusă la dispoziția lui. Văd și acum camera aceea luminoasă, aranjamentul paturilor, mobila, scaunele de lîngă patul în care stătea întins Ibrăileanu, gata să primească amicii ce veneau să-l vadă. Acolo m-am dus și eu zilnic, tot timpul cit a fost inter-

nat, și mă regăseam la căpătâiul lui cu Paul Zarifopol, care era și el nelipsit. Din articolele lui despre Maupassant mi l-am închipuit un om rece. Dar atunci, acolo, era foarte afectat de starea lui Ibrăileanu, și-i ținea de urît, în singurătatea camerei de spital, ou o mare înțelegere și căldură. Ieșeam uneori împreună, îngrijorați de starea prietenului nostru. Stima se amesteca cu dragostea. Nimic din omul rigid pe care mi-l închipuiam.

Vremea a trecut așa, fără să-mi dau seama, — săptămână după săptămână. Și într-o bună zi scaunul lui Zarifopol a rămas pentru totdeauna gol. Murise subit, înaintea celui căruia îi ușura ultimele zile. Poate că cine știe ce prevestire a unei soarte comune îl apropiase atât de mult de Ibrăileanu.

Boala acestuia cerea din ce în ce mai imperios îngrijiri și tratamente de fiecare ceas, costisitoare, și o supraveghere de zi și noapte. Ochii mari, căprui, migdalați ai lui Ibrăileanu, înspăimîntați probabil de viziuni cumplite, își zbăteau genele tot mai des, de data aceasta cu mișcări de fluturi răniți, gata să piară. Îngrijirea cerea tot mai mulți bani și nu vedeam de unde îi vom putea găsi. Prietenii erau și ei, toți, fără avere, și tot ce se putea face, făcuseră.

Unde să ne adresăm ? încotro să îndreptăm un apel ?

Poate că disperarea mi-a dat singura ieșire, m-a îndreptat spre singurul om care avea și înțelegere și posibilități, — un prieten al lui Ibrăileanu, de demult: Octavian Goga. Ideia numai și m-a intimidat, îl întâlнисem numai de câteva ori în redacția „Vieții românești”.

Venea pe la Iași mai ales pentru treburi politice privitoare la Ardeal și la lupta ardelenilor, de care Stere se ocupa intens. îl știam bineînțeles ca poet ; îi știam poezii întregi, ca toți tinerii de atunci, pe dinafară. După cum reiese din colecția „Vieții românești” de la începuturile ei, Goga era unul din colaboratorii regulați. în Ardeal se trimiteau multe exemplare. Revista avea permanent și o cronică a Ardealului, în grupul „Vieții românești”, luptătorii ardeleni aveau prieteni de nădejde, iar în Constantin Stere un sfătuitor încercat și plin de energie și pasiune. Și pentru una și pentru alta ; și pentru problemele politice, și pentru legăturile literare, Goga venea des la Iași, iar aici stătea mai mult la redacție, la Stere sau la Ibrăileanu acasă, decît la hotel. Inteligența și afectivitatea atît de caldă a lui Ibrăileanu au stabilit cu timpul o mare prietenie între el și Goga. De altfel, structura sufletească a poetului, care emana simpatie cum emană soarele lumină, îl făceau de îndată, de la prima întîlnire, apropiat de orice om. Dar diferență de vîrstă și de însemnătate mă făcea să-l privesc cu o oarecare sfială, așa oum se întîmpla pe atunci deseori între scriitorii de generații diferite. Și totuși felul lui deschis de a fi cu oricine făcea să mă simt de îndată nestingherit în fața lui. Era unul dintre puținii oameni care știa să se simtă bine și degajat cu oricine, ceea ce făcea ca și oricine să se simtă în voie cu el.

Îl știam apoi mai bine din cele ce-mi povestise Păstorel Teodoreanu, care era șeful lui de cabinet, de la care am putut afla multe fapte de-ale „șefului” care adevereau omenia lui, pe care mi-o imaginam mai mult după semne exterioare, după ceea ce scria, după privirile lui calde.

În timpul cînd Ibrăileanu era la spital, Goga era prim-ministru. Asta m-a reținut puțin. Dar eram sigur că refuz sau indiferență nu poate întîmpina cererea mea. Am trecut deci peste orice ezitări. Nici nu aveam dreptul să fac altfel. Am pus mina pe telefon și am spus poetului Goga, nu primului ministru, despre ce este vorba. Ah ! Cu cită căldură mi-a primit glasul ! Cînd i-am spus de ce l-am deranjat, i-am simțit vocea vibrînd de emoție. În aceeași zi, numai după două ore i-a trimis lui Ibrăileanu banii necesari pentru a-i mai prelungi

viața, pentru ca el să se stingă avînd o grijă și o umilință mai puțin. Cum au putut oare, de atunci, să dispară și Ibrăileanu și Goga ? !

## Pastorala

Odată, de mult, acum vreo 30 de ani, am intrat în sala cinematografului Scala. Era întuneric beznă de parcă aș fi intrat într-o mină. Cineva, cu o lampă de buzunar a tăiat o fișie de lumină, și m-a instalat, în jur, câteva umbre s-au agitat nedeslușit, și apoi s-au fixat, nemîșcate.

Era un film (slab) cu viața lui Beethoven. Tot timpul, adaptate cu aproximație la împrejurări, se cînta din compozițiile lui. Cînd m-am așezat și am început să intru în atmosferă — după ce câteva clipe am fost ca un străin intrat într-o lume din care nu cunoșteam pe nimeni, — o orchestră nevăzută cînta Pastorala. Notele ieșeau din necunoscut, din întuneric, valuri de armonie creșteau și se retrăgeau ca să revină din nou cu mici variațiuni, cu o notă de mătase împletită în plus, cu o trezire vioaie de înger care a venit, cu prelungiri line de violoncel.

Totul îmi era cunoscut. în fiecare clipă așteptam nota care vine, șipotul apelor și bucuria naturii. Mă simțeam astfel prin locuri cunoscute și familiare și auzeam subtilele cîntări ale naturii, rămase în minte dintr-o îndepărtată trăire aevea.

Da... cît de cunoscute îmi erau fiecare val de muzică, locul și înțelesul fiecărei note, așa cum le-am auzit de atîtea ori în casa lui Ibrăileanu din fundacul Buzdugan. La fel... notele, variațiunile, repetițiile, aceleași, aceleași. Și am realizat de-odată că Ibrăileanu nu mai este. El era acum un strat de cenușă într-o urnă. Trebuie că a fost în clipa aceea o legătură pe care eu n-am putut-o pricepe, între cenușa lui Ibrăileanu și Pastorala care se cînta fără să se știe de către cine, de niște umbre care nici ele nu se vedeau, de niște fantome nebănuite din lumea lui. îmi plăcea atmosfera aceea în semiîntuneric, ou umbre nevăzute și cu un mister căruia nu vroiam să-i dau nici o explicațiune științifică.

Și au venit aducerile aminte : odăița din strada Buzdugan ; sufrageria, o masă rotundă cu mușama pe ea ; un divan, un bufet; o soba de teracotă, un jilț în care ședea „domnul Ibrăileanu” cu un șal pe umeri ; pe pereți, fotografii cu grupuri și peisaje de la minăstirile Neamț și Văratec ; și un patefon la care poetul Birgăoanu punea plăcile cu Pastorala lui Beethoven.

N-a fost prieten de-al lui Ibrăileanu căruia să nu i-o fi cîntat. Parcă vroia să-l inițieze într-o religie, într-o mistică, într-o mare taină, a universului și a vieții, în ceva nedeslegat, ca moartea și ca natura. Parcă-l văd cu barba aproape albă, neîngrijită și aspră, cu fruntea lui superbă, și cu ochii vii și ageri, care descopereau parcă în Pastorală sclipiri de soare pe o apă cristalină de munte. Mîntea lui urmăreai

simfonia cu o bucurie, cu o satisfacție nestăpănită ; parcă cineva nevăzut îl releva lui însuși. Cu un fel de simplitate copilărească conducea orchestra (și aceea și atunci nevăzută) — cu mâna lui fină și aristocratică.

N-am văzut niciodată un om atât de straniu transformat de muzică. Cred că au fost timpuri când Ibrăileanu a iubit viața și i-a simțit frumusețea numai pentru și prin această Pastorală. Uneori, hărțuit de boală, poate n-ar mai fi vroit să trăiască decît pentru a mai auzi încă o dată Pastorală.

N-am să știu niciodată ce evocări de lumină se deșteptau în el. O singură dată numai mi-a adus aminte, la un pasaj ; „știi, așa face apa Agapiei când se strecoară printre pietre”. Atunci, o singură dată am avut un semn al lumii oare se îngina în sufletul lui cu muzica Pastorelei și am putut ghici cum curg în amintiri, priveliști și viață din trecutul lui, din vacanța petrecută împreună la minăstirea Agapia.

Patefonul acela, plăcile cu Simfonia a 6-a a lui Beethoven atât de fragile, ele trebuie să mai fie pe undeva, — chiar acelea, — Ibrăileanu însă nu mai este.

Ultima oară am auzit-o la Crematoriu, la incinerarea lui.

Și-acum, în sala de cinematograf, în obscuritatea, de nu se știe unde, din necunoscut, aceeași muzică : Pastorală...

Am avut impresia că sînt înconjurat de fantome și de un mister sonor, greu de tristeți și de tăceri. O clipă am avut o senzație de groază. Mă simțeam parcă ireal, furat de vrăjile celeilalte lumi, unde ochii lui Ibrăileanu bat încă des din pleoape, vii și nostalgice, și unde trebuie să fie și umbra lui Beethoven...

Și am ieșit repede din cinematograf... să aud clacsoane și tramvaie. Am fugit de mine.

Dar amintirea acelei zile de Martie, cînd a fost incinerat Ibrăileanu e organic în mine, și n-am putut s-o smulg. Și m-a urmărit. Am văzut ca într-o apă clară care ondula, tremurînd, vibrînd, așa cum vezi printre lacrimi, cupola înaltă a crematoriului, catafalcul între plante exotice, sicriul, profilul știut și el, un pupitru îngust și înalt, și în fața lui un om grav, scund, uscat, îmbrăcat în negru, citind dintr-o carte.

Pe urmă curgerea Pastorelei. Lăsarea catafalcului ca într-un cataclism de parcă pămîntul s-ar fi deschis și nimic... nimic. Melodia Pastorelei unduia mai departe, singură. Afară, pe colina înaltă, aer tare de primăvară, mirosind a pămînt.

Am simțit în gură un gust lînced de cenușă. Ardea cea mai frumoasă parte din viața mea, adolescența și poezia ei.

Am simțit atunci că a dispărut o epocă.

Din clipa aceea, Ibrăileanu a intrat în „Trecut”. Și cu el, o lume întreagă, o mentalitate întreagă, un univers de ireal și real într-o simbioză contradictorie. A învăluit și chipul lui și amintirile noastre, acel vâl fermecat și plin de melancolie al trecutului pe care el îl evoca totdeauna cu atîta emoție.

Cine nu l-a auzit pe Ibrăileanu vorbind despre trecut, n-a înțeles marile lui resurse sufletești și emotive, nici cât de mult se pot apropia prin el, om de om : și nici cât de înțelegători și de buni pot deveni, așa, cu obrazul lipit de eternitate, de ceea ce a fost și nu va mai fi niciodată. Totul împregnat de existența fricii de moarte. Ce joc înalt deasupra abisului celor două mistere !

De-atunci, în nici o seară, în nici o noapte, pînă la sfîrșitul acestei lumi, nu ne va mai fi cu puțință să stăm de vorbă cu „domnul Ibrăileanu”, să-i auzim glasul.

Teama și grija lui nu l-au putut păzi într-atît încît să treacă peste legile legate de om. N-au putut păstra spiritul lui desprins de trupul omenesc care l-a chinuit, de care nna putut scăpa și oare-l va pierde cu totul.

Acum, cînd taina și blestemul s-au deslegat, trupul îi este cenușă, iar spiritul a rămas pur, cu pecetea teroarei de odinioară în romanul „Adela” și în culegerea, de aforisme „Privind viața”. Dar unde-i farmecul vorbirii și privirilor lui ?.. Cum de nu a fost cu puțință de captat acel spirit pur, eliberat de corp, cu toată bogăția și puterea lui de creație ?!..

Cînd s-a stins Ibrăileanu, s-a stins p minunată viziune a universului, un mare interpret al universului ; s-a pierdut opera unui mare compozitor al simfoniei sensurilor vieții și ale morții. In acel jurnal de notații interioare care-i „Privind viața” a scris :

**„Sînt oameni pentru care viața e insuportabilă iar acceptarea morții imposibilă”**. Oameni între două lumi, ca într-un loc al nimănui, între tranșee.

„Sînt oameni” — el în primul rînd. Ani întregi de lentă stingere, în chinuri, n-a putut să accepte moartea. Ah ! Cum mi-o spunea ! Noaptea, cînd întunericul vroia parcă să tîinuască totul. Nici o minte de pe lumea asta n-ar putea să conceapă tragedia pe care-a trăit-o el în clipa morții. Nimeni nu va ști niciodată care a putut fi ultima formulă de acceptare și de împăcare. Poate că pînă la sfîrșit acceptare nici n-a fost ; poate că istovirea fizică a slăbit gîndul și a ușurat lupta. Dar nopți în șir, pînă în ultima clipă, a vorbit singur, pentru sine. îl știu : era în asta suprema înduioșare de sine, suprema milă de sine, supremul monolog pentru sine.. Poate, ininteligibila mărturisire a deslegării tainice care-l chinuise toată viața. Nimeni nu va ști niciodată.

# millii dragomir

*inedite*



## noaptea vânătorilor\*

Ogarii lănțuiți cu liane și zgărzi  
tremură-n nări miros pătruns de zimbru  
e o răcoare verde de ghindă și de cimbru  
șerpuindu-se-n corturi printre lăncii și gărzi.

O blîndă lumină se desface din piatră  
apele lunii spală cornul împărătesc  
copacii somnoroși se răsucesc  
în scoarțe minerale reci de piatră.

Și-n noaptea picurînd ca boarea din glugi  
focul paznic mocnește bucle moi de-aur vechi  
șoimi cu singe pe ghiare dorm în cușcă perechi  
și în somn bat aripa cu blazare de regi.

1 — VI — 1942 — Br<sup>^</sup>

## elegii

Oraș al tristeții, pe zidurile tale  
Cineva a scris, cu lanțuri de iederă Singurătate  
am învățat să umblu și să mă rog  
pe străzile tale, catedrale solemne, uitate.

Înaltele după amieze coborau pocale  
cu zîmbetele prietenoase ale morților,  
pretutindeni, pretutindeni tristețea plutește,  
în apele amare din stejarul porților.

Oraș trist, desfăcutele panglici de fum  
desvăluie obrazul zilei noroase,  
cînd străzile adună oamenii  
în cadrele cenușii din case.

Br. 26 — VII — 1941

## viață

Amorțirea singelui în anotimp  
cu flăcări ascuțite pe luciul zăpezii  
e sanctificarea prevestită de ierburile  
călcate de noi cu toamna.

Te vei privi schimbat în rotirile zilei  
statua havuzului crăpată de mușchi  
va destrăma cu visele paserilor călătoare  
tinerețea trecută pe tăiș știrb.

La răscrucea fiecărui an înfigem cite-o eșarfă  
misionarii rămân îngindurați și uimiți  
își trimit primejdiile lângă noi.  
JE viața, vinul acesta trezit care-l bem...

14 april - 1942

## plecare

Un vânt rece, printre cuvinte  
și ochii răvășiți de ultima privire ;  
ce nesigur pleci spre moarte  
când simți, sub casca fierbinte,  
că rămii, cu țara, departe.

O, sub centironul strâns peste șold  
nămolurile se sbat să-nflorească, —  
când îți țiuie-n tîmplă o goană, imbold,  
buza surîde rigidă, de iască.

Am trecut de spasmul mâinilor fluturînd  
și o limpede lipsă de tine te-absoarbe.  
Coloana se-ndreaptă spre stelele oarbe,  
ne-adîncim în beznă, cîntînd.

Și lângă răcoarea lucioasă a fierului  
gîndim încruntați, neprivind înapoi,  
întoarcere nu-i, decît cu paserile cerului,  
care zboară, țipînd, pentru noi.

17. V — 1943

## interior

Printre straniile alge ale visului  
mă resfir într-o senzație de singe  
regăsindu-mă în uitarea timpului  
ca mireasma pietrei încălzite de ploaie.

Cu nepăsarea vegetației tinere  
mă legăn peste ruinele trupului și sus  
în clopotnița anilor douăzeci și patru  
sanctificat de viață îmi zimbesc ingerește.

Nicicînd visul nu este mai apropiat  
ea în desişul suferinței cicatrizate  
sînt mai aproape de mine și parcă  
îl odihnesc în ochi pe Omul-Dumnezeu.

Focșani 6.V — 1943

## numele vieții

În harta singelui,  
lingă fluviul adine al Despărțirii-de-noi  
este o nouă capitală :  
Tschurubatsch.

Ce nume ciudat al vieții, Prietenia  
Poate trecem spre cer,  
în lumina odihnită a nepăsării,  
vocile pămîntului nu se mai aud,, —  
poate este o altă viață, Prietenia.

Dacă am ști să cîntăm,  
această liniște dementă s-ar rarefia,  
sarea lacrimilor ar fi psalmul lui David  
și-am pieri ca frunzele, tăcînd.

Bar este-n noi un vînt răsvrătit,  
îndepărtîndu-ne.

Mă-nchin în fața unei singure cruci :  
putrezește în Tschurubatsch.

14.IV — 1943

marin bucur



## retrospective în sociologia literară românească

Sociologia literară românească a urmat calea firească de alcătuire și de definire a propriei sale fizionomii, derivând fie din critica „științifică” gheristă, fie din sociologia culturii și filozofiei, cultivată strălucit în perioada interbelică.

Filogeneții criticului care, prin destin, împarte cu Maiorescu o posteritate nesigură ce consimte fără remușcări a-și schimba obiectele de cult, mă pot bănuși de un act camuflat de iconoclastie, neștiind că nu împărtășesc cituși de puțin sistemul monoteistic în cultură. Sociologia literaturii se confundă pentru unii dintre noi, din cauza abuzului ce s-a făcut cu primul termen, cu o categorie de studii pedestre, periferice actului critic și judecății de valoare literară. De la absolutizarea unei metode, se trece, în acest caz, la o altă extremă, la fel de categorică. Dar, cum se știe, o extremă naște o alta !

Scopul lucrării de față nu este să polemizeze cu nimeni. Voim numai să rememorăm câteva date cardinale ce constituie pentru noi fundamentul istoric intern al unei discipline umanistice cu autoritate în mișcarea de idei contemporană. Întrucât ne-am ocupat mai înainte, tot în această revistă, de unele aspecte generale ale sociologiei literare franceze, am găsit necesar acum să procedăm la o sumară retrospectivă a acestei discipline estetice și să vedem formele pe care ea le-a luat în contextul culturii noastre.

Lăsind critica lui Gherea în seama unei cercetări sociologice speciale, care dintr-o anume pudoare nu s-a făcut decît atunci cînd a trebuit să fie negată ca disciplină în sine, ca și cum aceasta ar însemna mai puțin decît critica estetică, am urmărit să arăt acele prezențe active și stimulative ale conștiinței noastre critice care au marcat tradiția valoroasă a unei discipline ce se crede că a apărut o dată cu noi. Firește, cum este învederat din capul locului evităm, forțați de cadrul tematic anunțat, celelalte componente ale personalității fiecăruia dintre autorii studiați, căutînd să evidențiem numai ceea ce a contribuit la crearea originală, în spiritul culturii românești, a disciplinei sociologiei literare.

Categoric, înainte de apariția *Contemporanului*, nu se poate vorbi de o critică sociologică. Nu apăruse conceptul de sociologie, nu exista în acest sens o orientare ideologică adecvată. Aplicarea în spațiul literaturii a sociologiei implica o poziție pozitivistă deosebită, pe care atunci numai curentul ideologic al *Contemporanului* o putea promova. Sociologia literaturii noastre apare în formele specifice de atunci ca o nouă știință, bazată pe teoriile materialiste filozofice și științifice. Critica literară se exercită ca un act de sociologie, în primul rînd politică. Toată creația artistică este subordonată deschis acestui criteriu. În cercul lui C. Dobrogeanu-Gherea, Raicu Ionescu-Rion se afirmă ca un imbatibil sociolog literar, pentru care arta nu interesează decît ca o formă activă de dirijare și de orientare socială, în funcție de anume interese de clasă. Societățile umane pretind sau nu anume producții literare. Interesele ideologice nu sînt pretenții vane și rugămînți de bunăvoință adresate artiștilor de către comunitățile sociale cărora ei le aparțin. Arta se afirmă în relație directă cu timpul ei social :

*„Arta, și mai ales arta plină de pesimism trîndav, are mare trecere în faza actuală a societății noastre. Societatea noastră trece printr-o criză morală foarte grea: lipsa de înință, de idealuri însuflețitoare e*

*bătătoare la ochi. In această stare de lucruri datorita unui om este de a împiedica pe cât cu putință lășirea acestei boale, iar nu de a o așifa".* (Raicu Ionescu-Rion, „Intim”. in *Scrieri*. Ed. Științifică, Buc. 1964. Ed. Florica Neagoe, p. 232).

Era epoca marxistă a începuturilor lui *fi*. Ibrăileanu, C. Stere și Raicu-Rion. Militantismul social era marea evanghelie estetică a criticii pătrunși de doctrina materialistă. Considerațiile asupra valorii artistice în sine vor intra arareori în discuție, pentru că operele sînt bune sau rele în funcție de apartenența sau non-apartenența lor la idealurile claselor asuprite. Conceptul de „artă pură” era, de aceea, un concept valabil în alte circumstanțe istorice și în alte cadrane sociale, dar aberant atunci cînd epoca în schimbare chema la o altă credință estetică.

*„Astăzi timpurile acelea au trecut; cu gustul artistic al. unei clase — și mai ales al celei stăpînitore — nu se mai poate întreține o artă”* (Ibidem, p. 240).

*Universalitatea* artei nu șterge barierele dintre clase. Arta aparține și nu se judecă decît în perimetrul claselor, — formulă prea tranșantă a criticului, dar posibilă în conjunctura polemicii aprinse. Raicu Ionescu-Rion este un excelent polemist sociolog. Artistul este strict al clasei sale. Teoria artistului-albină a tuturor florilor este contestată violent și dur: *„Căci chiar dacă te știi albină, nu vei culege miere decît din sentimentele clasei tale, din năzuințele ei. Orice scrii intră în calupul clasei tale; lira ta e deja pusă fatalmente în serviciul unei clase: a clasei din care faci parte”*. (Ibidem, p. 241).

Aceeași teorie a momentului social îl ducea pe Raicu Ionescu-Rion la lansarea unei alte prezumții. Arta epică posibilă pentru atunci era arta socială („roman social” etc.):

*„Arta modernă trebuie să devină artă socială, adică trebuie să se lase de a cînta atît de mult psihologia restrînsă individuală, egoistă, și să coboare ochii asupra vieții reale sociale, unde sunt drame mai singeroase și mișcătoare, sentimente*

*mai înalte, mai adinei și mai agitate decît cele pe care le-ar putea ține în pieptul său un artist-muscă.”* (Ibidem, p. 244).

Psihologia nu este în măsură să clarifice singură resorturile unor stări sufletești deosebite, trecute și în literatură ca *stări artistice*. Rion se referă la pesimismul lui Lenau și Eminescu. Deși nu este prea clar formulat, Rion propune pentru cercetarea cauzelor care au provocat fenomenul cîteva „calități” oare trebuie urmărite într-o unitate: *„1. să fie sociologică, întrucît ea trebuie să se aplice nu la indivizi izolați, ci la oameni în genere”*. (Ibidem, p. 329). în rest nu ne interesează.

Ca și contemporanul nostru venerat Lucien Goldmann, Raicu Rion făcea atunci unele corelații directe ale literaturii cu modul de producție. Individualismul, optimismul = cu începutul orînduirii burgheze, pesimismul = cu faza în care se vede că nimic nu e posibil să se realizeze.

După Rion, relația-cheie a epocii moderne era relația individ-societate, ca o relație de neconcordanță. Acesta este începutul tuturor mișcărilor, clătînarilor și prăbușirilor. După aceasta urmează alte relații și influențe sociale, *„relația dintre individ și clasă, dintre individ și mediul lui cultural, educativ etc.”*

Al. Claudiu spunea odată că H. Sanielevici, în eseul său *O privire asupra istoriei filozofiei contemporane*, despre care el se ocupa în *Cercetări filozofice și sociologice* (1935), reușea să aducă *„prima afirmare a concepției sociologice în istoria filozofiei făcute în cultura românească”*.

într-adevăr, în *O privire asupra istoriei filozofiei moderne*, Sanielevici ajunge la concluzia că sistemele de gîndire *„cristalizează anume tendințe fundamentale ale unei societăți sau ale unei clase”* (p. 141), cu alte cuvinte că structurile sociale determină în planul creației structuri adecvate.

„Le domaine de la sociologie” era un domeniu integral, al relațiilor unităților sociale, al acțiunilor com-

'binate, al interferențelor. (Herbert Spencer, *Principes de Sociologie*, traduits de l'anglais par M. E. Cazelles, 4-eme ed. Paris, 1886).

Sanielevici are o metodă clar sociologică, de detectare a surselor ideologice ale creației și de explicare a ei prin determinanții sociali de grup, clasă, ș.a. Șt. O. Iosif a crescut într-o atmosferă ardeleană „și în acele împrejurări sănătoase, cari au dat naștere unei întregi literaturi cu caractere clasice”. Comediile lui Caragiale se bazează pe o relație neconcordanță între fondul aproape oriental al societății noastre și forma occidentalizantă. În legătură cu scrierile de început ale lui Sadoveanu, Sanielevici făcea considerații sociologice, prea puțin apropiate de literatură, nebuloase și delirant pozitivistice.

Cele mai multe dintre articolele lui Sanielevici sînt nu de critică literară, ci de sociologie politică și în subsidiar literară. Valorile artistice sînt valori sociale, efectul marilor mecanisme umane. În *Pesimismul sec. al XIX-lea și optimismul sec. al XX-lea — Cu prilejul apariției romanului Colas Breugnon*, stările literare ale *bolii secolului* care produsese cîteva capodopere, erau stări sociale. Sanielevici cercetează așadar *răul secolului* social. Care erau clasele suferinde și de ce sufereau de-au deșteptat o întregă literatură în sprijinul lor? H. Sanielevici nu trebuie să facă critică literară pentru aceasta. El caută să explice starea socială a secolului care a condus la această formă de alienare a individului artist. S-au produs niște dezacorduri dureroase în echilibrul uman, cum nu se mai întîmplaseră în nici un secol anterior secolului al XIX-lea. Vechilor tiranii le-au luat locul o tiranie a relațiilor și a banului. „*Lupta pentru existență, concurența*, principiul fundamental al organizării capitaliste, — iată ce-a enervat lumea orășenească a secolului trecut, oțelind pe cei tari, dar deprinzind și descurajînd pe cei mai mulți”.

Că H. Sanielevici face și mult amatorism științific, aceasta este știut. Teoriile antropologice aplicate

la literatură au pricinuit acel procent ridicat de susceptibilitate în privința adevăratei valori intelectuale a criticului. H. Sanielevici este însă un frenetic lucid, un aruncător de idei și un militant al lor. Pentru el, de exemplu, pesimismul este o structură specifică secolului al XIX-lea, secolul dezechilibrului, determinat de înfrîngerea revoluției franceze. Secolului XX, el îi prevedea, după primul război mondial, ca structură, ca dominantă *optimismul*, întrucît acesta era secolul dezrobirii. H. Sanielevici nu încurcă convingerile sale și, mai ales, nu le maschează. El spune ferm că romanul *Colas Breugnon* este anti-podul lui *Werther* și al lui *Rolla*: opera optimistă care anunță secolul nostru. Aceasta pentru că Romain Rolland era „*produsul ridicării economice a clasei muncitoare și al pătrunderii culturii în această clasă, sufletește sănătoasă*” (p. 110). Lui Sanielevici concordau, dintre infra și suprastructură i se pare o realitate legică („*lege de producere a școlilor literare*”). Anumite tipuri și organisme sociale produc inevitabil și strict anume corespondențe artistice.

„În orice societate păturile active și mulțumite produc în artă și literatură un curent *clasic*, cele inactive, un curent *romantic*, iar cele active dar nemulțumite, un curent *realist*”. (*Clasicismul de fier*, p. 121). Numai, însă, că acest triptic de situații este aplicat pentru orice vîrstă istorică. Orice organizare socială este susceptibilă de a cunoaște cele trei manifestări: clasicism, romanticism (văzut ca o formă a trîndăviei și alta ca o formă a disperării), realism. Orice mișcare literară este caracterizată prea dur de Sanielevici, nu și prin ceea ce ar fi putut fi prin sine, prin specificul dezvoltării literaturii, ci numai prin impulsul ei exterior:

„*Naturalismul* sau *realismul* este forma de luptă a micii burghezii sprijinite de proletariat” (*Ibidem*, p. 132).

*Clasicismul de fier* este o metaforă, neinspirată, replică la formulele deja consumate „epoca de aur” și „epoca de argint” a unor lite-

rături. Noul clasicism — expresie a echilibrului stabilit în societate de către proletariat, — nu va semăna în conținut cu nici o altă formă a clasicismului istoric. Acesta este **clasicismul de fier**.

„Clasicismul este școala literară a timpurilor de armonie și solidaritate socială”. Or, epopeea și drama sint **genurile societății**: se descrie societatea, și se cîntă, se declamă, se reprezintă în fața societății — la ospețe, la teatru, pe cîmpul de luptă” (p. 143).

Epocile sociale au o anume producție spirituală. Nimic nu iese din hazardul creației. Orice epocă de dezechilibru produce două curente: unul romantic (romantismul trîndăviei clasei asupritoare și romantismul disperării celor nemulțumiți din alte clase) și curentul realist, critic.

Sanielevici nu vrea să fie decît un ideolog și un critic materialist care se oprește numai la aspectul sociologic și al culturii și al literaturii.

Istoria literaturii după Sanielevici este „o ramură a sociologiei (**Școli și genuri literare**, p. 139). Ce îl supără pe critic este lipsa de tabel Mendeleev a fenomenelor literare.

„O clasificare perfectă a unei categorii de fenomene nu se poate face decît în strînsă legătură cu legea producerii lor” (p. 140).

Totul este perfect delimitabil și perfect demonstrabil sub raportul determinației sale și al specificului, întrucît nicăieri ca în istoria literaturii nu se vede cum lupta de clasă urzește țesătura istoriei și cum ideologia literară exprimă interesele unei clase. Clasificarea în literatură trebuie făcută pe genuri și școli. Genurile sint proprii anumitor școli, cum școlile sint proprii anumitor clase sociale.

H. Sanielevici vorbea chiar de o posibilă „lege de producere a școlilor literare” (**clasicismul de fier**), după cadranul evoluției sociale, al formelor și structurilor infra corelate istoric. Iată structurile sociale și corespondentele lor suprastructurale artistice: „un **clasicism epic medieval, în vremile eroice ale boierimii române, înainte și după des-**

**călicare; un romantism liric medieval, în timpurile de umilire și trîndăvie ale aceleiași clase sociale; se va constata lipsa unui clasicism aristocratic produs al monarhei absolute; se va trece apoi de-a dreptul la realismul epocii de la 1848, corespunzător realismului enciclopediștilor — după cum romantismului mic burghez al lui Rousseau, Abbe Prevost și Bernardin de Saint-Pierre îi corespunde romantismul unora din operele lui Bolintineanu și Grigore Alexandrescu, chinuți de melancolica presimțire că egalitatea vine «dar nu pentru căței»...; după clasicismul pastelurilor produs de o burghezie rurală triumfătoare, romantismul nemulțumirilor boierimii și ale micii burghezii” etc. (**Noi studii critice**. Socec et Co., București, 1920, p. VI).**

Studiile lui Sanielevici sint strălucite ca impromptuuri de causerie socială, politică, științifică, cu o facilitate a ideii neîntîlnită des. Cercetarea socială și sociologică a vieții îl pune pe critic în fața unei posibile panorame literare ce ar rezulta ulterior. Procesul de revoluționizare înăuntrul relațiilor economice îl conduce la aprecieri asupra literaturii ce va urma inevitabil acestui curs. H. Sanielevici pronos-tica **Literatura viitorului**, pentru vreme posterioară primului război mondial, după criteriile și indiciile socialului și economicului, ca mediu neprielnic romantismului și naturalismului societății burgheze.

Intr-un post-scriptum, Sanielevici a vorbit de condiția de clasă a scriitorului nu prin apartenență, care poate fi un **datum** biologic, destin etc., ci prin adevărul lui conștientă, cu alte cuvinte un scriitor nu este biologic solidar cu o clasă, ci conștient, prin viață.

începuturile lui Garabet Ibrăileanu se integrau manifestărilor ideologice de esență materialistă a mișcării sociale proletare din a doua jumătate a secolului trecut. Al. Piru a arătat întinderea culturii ideologice pre și pro-marxiste a criticului, formația sa intelectuală în oare preponderența pare să fi avut-o o anume vocație de teoretician poli-

tic, cum o va dovedi opera sa de poporanist, operă de sociologie politică. Teoria specificului național este derivată din contextul doctrinar social-politic al culturii noastre și al convingerilor sale politice care vor apărea mereu în prim plan, alături de beletristică în paginile *Vieții românești*. Este clar că poziția estetică a lui Ibrăileanu este o poziție politică. Faza de început a afirmării lui Ibrăileanu, după cum a definit-o Al. Piru, este o fază marxistă, adică o fază evidentă de sociologie și de filozofie politică. Literatura și arta sînt un corespondent activ, de reflectare a societății. Prin cercetarea literară, Ibrăileanu face o operă de meditație sociologică și politică, continuîndu-l pe Gherea. Conceptul materialist asupra artei orientează firesc cercetarea spre realitățile sociale și implică fenomenul social, îl coroborează. Analiza numelor în literatură este o impecabilă demonstrație de estetică sociologică, a paralelismelor active dintre semnificațiile primare și cele artistice.

Estetica sociologică a lui Guyau a inspirat începuturile criticului Ibrăileanu, la fel cum veghease decenii de-a rîndul la călăuzirea estetică a doctrinarilor *Contemporanului*. Este, poate, una dintre acele norocoase opere care luminează unele epoci, devenind adevărații lor făclieri. Pentru noi spune prea puțin acest teoretician sociolog din secolul trecut, apropiindu-ni-l prin referințele de istorie literară. Guyau a fost, însă, pentru criticii materialişti români, un maestru. *Faptul literar și social* pe care îl teoretizează Guyau este un bun elementar și fundamental al sociologiei noastre literare. El, cum se știe, nu aparține numai lui Guyau ci lui Durkheim și sociologilor germani. Teoreticienii români, începînd cu cei de la *Contemporanul*, îl iau prin filiera lui Guyau. El vedea în sociologie un fel de disciplină *maitresse* a științelor umane, în care morala și estetica conlucrează deopotrivă. Există în secolul al XIX-lea un puternic sentiment de socializare a ființei umane și de descoperire a ceea ce este social, în raporturile

și în complexele de conviețuire a seminției noastre. „*Concepția de artă, ca toate celelalte concepții, trebuie să facă parte din ce în ce mai mult din solidaritatea umană, din comunicarea mutuală a conștiințelor, din simpatia fizică și mentală care fac ca viața individuală și cea colectivă să tindă a se contopi, a se fonda*” (M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, deuxième édition. Paris. Felix Alean, editeur, 1889, p. XLIV).

Este interesant pentru orientarea întregii structuri a esteticii sociologice a lui Guyau, care va fi însușită precum litera sacră de către teoreticienii noștri, că primul capitol din estetica sa sociologică se referă la noțiunea de „*solidaritate socială, principiul emoției estetice cel mai complex*”. Arta apare și comunică sub steaua unei coparticipări umane : „*solidaritatea socială și simpatia universală vin să ne apară ca principiul emoției estetice cea mai complexă și cea mai elevată*” (*Ibidem*, p. 13). Nu numai actul creației, dar și acela al recepției este un act social. Deducțiile sînt surprinzătoare pentru modernitatea, și noutatea cugetării estetice a lui Guyau. „*Interesul pe care îl acordăm unei opere de artă este urmașea unei asociații care se stabilește între noi, artist și personajele operei ; este o societate nouă cu care se unesc afecțiunile, plăcerile și greutățile, întreaga soartă*”.

Destinul operei de artă este hărăzit să fie social. Suprema realizare a artei, conchidea M. Guyau, este „*de produire une émotion esthétique d'un caractère social*” (*Ibidem*, p. 21). Suprema operă literară rămâne să fie mereu „*la plus sociale, celle qui represente le plus completement la société meme ou l'artiste a vecu, la société d'oii il est descendu, la société qu'il annonce dans l'avenir se realisera peut-etre*”. (*Ibidem*, p. 33). Prin geniu se obține acea aspirație de idealitate socială. Factorul psihologic și cel sociologic pătrund într-o proporție neobișnuită în literatura epică, în isteriografia literară. Chiar în privința romanului *modern*, pentru atunci, — care putea fi altul decît romanul lui Zola, — lui Guyau

i se părea că el este „*un gen esențialmente psihologic și sociologic*”. El era opera-sinteză a vremurilor noi de la sfârșitul secolului trecut; aceasta și datorită capacității de a integra în compoziția sa daturile sociologice: „*c'est une exposition simplifiée et frappante des lois sociologiques*”.

Și în teoria stilului — o chestiune socială, la urma urmelor, întrucât se scrie pentru a se citi de către o categorie socială, de o clasă, pentru a comunica unei lumi și a concorda cu natura interioară a unei opere —, Guyau aplica, neofensator pentru esteți, teoria sociologică a „sociabilității” poetice. Așa cum nota editorul său, Alfred Fouillee, Guyau a dat pentru artă, pentru literatură în primul rând, studiul sociologic fondat teoretic și coerent. Sociologia clasică, a religiei și a filozofiei, orientau cercetarea literaturii într-o direcție materialistă.; Guyau propunea o estetică nouă, a sociologiei artei, a artei în funcție de destinul ei epistemologic.

Primul capitol al tezei de doctorat și apoi al volumului de sine stătător al lui Ibrăileanu, trecând peste această digresiune, — *Opera literară a d-lui yiahuță* — este o introducere de teoretizare sociologică privind problema paralelismului și a determinismului social, al selecției valorilor, într-un cuvânt al dialecticii vieții literare în funcție de dinamica socială. G. Ibrăileanu nuantează definițiile prea categorice „ale școlii din prima generație a lui Gherea, introducând în discuție și termeni care fac din actul creator nu numai un receptacol al vieții sociale obiective, dar și un difuzor independent de autoritate și cu puterea de-a acționa de la sine. Adică actul social literar este scos de sub autoritatea dependentă a contextului social și privit prin puterea sa autonomă de a acționa asupra creației (temperament etc.). G. Ibrăileanu reurge și la datele psihologiei, fără a nega, ci dimpotrivă, dând un conținut mai plauzibil raporturilor dintre scriitor și societate, *faptelor lor literare*. „Epicile” literaturii române erau de inspirație sociologică, crite-

riile erau sociologico-istorice. Prima „epocă” literară din secolul al XIX-lea (Conachi, Beldiman, Dimachi în Moldova, Văcăreștii dincoace etc.) aveau scriitori din clasă boierească. „*Ei reprezintă sentimentele unei vremi, ale vremii vechi și sentimentele unei clase*”. Scriitorii celei de a doua faze (pașoptiste) „*nu mai sînt boieri. Acum învață carte și cei de jos*”. Epoca a treia (a clasicilor, și a lui Vlahuță) apare „*după crearea autonomiei statului, a limbii literare și a literaturii, [cînd] începe perioada de organizare: organizarea Statului, care dă naștere unei critici sociale amare, reprezentată prin partidele nouă și organizarea, dacă se poate spune astfel, a literaturii, care se manifestă prin spiritul critic al scriitorilor, aplicat la concepția propriei lor opere și prin apariția adevăratei critici literare, datorite d-lui Maiorescu*” (Ibidem, p. 35—36). Întreagă explicație a apariției spiritului pesimist, a dezamăgirii și a pierderii idealului, este extrasă din aprecierile sociologice-istorice: creșterea exploatarei datorită pătrunderii formelor de civilizație burgheze, apariția intelectualilor proletari (definiție împămîntenită de Gherea). Toate analizele personajelor lui Vlahuță sînt sociologice, deduse și explicate în contextul claselor cărora le aparțin (Sociologismul estetic al lui Gherea. Ibrăileanu și Stere, arătat de Valeriu Ciobanu în *Poporanismul. Geneză, evoluție, ideologie*. București, 1946. Cu această ocazie s-a remarcat pentru prima dată la noi contribuția sociologiei la crearea unei estetici materialiste). Lăsăm la o parte exagerările de ordin valoric pe care Ibrăileanu le moștenește de la o generație ce crezuse în Vlahuță ca într-un astru, de unde și uimitoarele azi comparații ale acestuia cu Leopardi și Eminescu.

*Spiritul critic în cultura românească* este cea mai inteligentă și creatoare operă în spiritul doctrinei sale sociologic-estetice. Operă fără precedent, singulară prin fizionomia ei în cultura românească. Dar aici Ibrăileanu nu face altceva decît o sinteză a concepțiilor sale pe tema

*Literatura și arta și societatea.* Cum T. Maiorescu scrisese *Istoria contemporană a României* de pe poziția conservatorismului său rațional, G. Ibrăileanu scrie o istorie a doctrinelor politice, a ideologiilor influente, confluențe, neintegrate ori copiate (fiind și el adeptul „formelor fără fond”) în funcție de barometrul social al epocilor. Cartea nu este de estetică ori de teorie literară. Unora li se pare că ea nu avea legătură cu arta decît tangențial și a nu interesa decît ca panoramic ideologic al culturii românești. În fond, *Spiritul critic* este o componentă sau mai bine zis o derivată a teoriei specificului național, poporanist, preluat și îmbogățit de la pașoptiști. G. Călinescu zicea că această operă încintătoare prin debitul ideilor și prin speculație a provocat o influență covârșitoare asupra sociologiei, dar nu numai asupra sociologiei exterioare literaturii, ci în primul rînd asupra criticii de orientare sociologică. *Spiritul critic în cultura românească* a fost, poate, cartea cu cea mai deplină autoritate în materie de ideologie politică, socială și estetică la un loc, urmîndu-i sintezele în spirit modern ale lui Eugen Lovinescu din *Istoria civilizației române*. G. Ibrăileanu, am spus, nu face operă de critică literară și nici de estetică, ci o operă de sociologie a proceselor care au format un echilibru intern al culturii noastre în secolul al XIX-lea prin dialectica și suplînirea de spirit, prin *temperamente zonale*; spiritul receptor, mobil, dinamic al muntenilor, spiritul opoziționist, reflexiv-static, al moldovenilor. Totul în contextul necesității istorice a momentelor sociale interne, în funcție de imperatiivele claselor care cădeau din primul rang al istoriei și al acelor care luptau să le ia locul. Schimbarea cadrelor istorice și economice duce automat la schimbarea locului de inspirație. Ceea ce fusese odată actualitate stringentă pentru artist, acum aparținea trecutului. Literatura urmează cursul mobil al istoriei sociale :

„Reformele sociale și politice, datorită războiului, dacă se înfăptuiesc cinstit, fac să dispară țăranul-suferință, țăranul-rob, țăranul nedreptățit etc.” (*După război*. Iași, 1921, p. 9).

Noua literatură prevestită de Ibrăileanu se prefigura de acum înainte ca o literatură care aborda platforma marelui arte a literaturii mondiale. Pentru aceasta trebuie „să fie națională, să poarte pecetea poporului român, să aibă un stil, cu toată diversitatea de temperamente, școli literare — naturalism, clasicism, aristocratism, diabolism etc. — atunci și latura pur literară a poporanismului își va fi pierdut rațiunea de a exista” (*Ibidem*, p. 10).

Ibrăileanu era de drept optimist; literatura unui popor întregit spiritualicește va declanșa o explozie solară a geniului creator. Vîrsta culturii dintre cele două războaie mondiale avea să marcheze cea mai pleneră epocă a culturii noastre, cînd depășindu-se orice complex provincial, s-a gîndit și s-a creat la paritate cu cultura europeană, într-un sincronism perfect. În *După război*, Ibrăileanu vorbește și de problema recrutării scriitorului din noile clase sociale. Căci el observase că după 1800, „o dată cu străbaterea culturii de sus în jos, recrutarea scriitorilor se face din clase tot mai inferioare”. Țărănimea nu putuse da scriitorii săi, pentru că ea, ca clasă, a rămas departe de cultură. Clasele noi, provinciile noi trebuiau să năvălească în literatură cu energia lor proaspătă. După „literatura copilăriei” pînă la Eminescu, a „tineretii” de după el, urma acum treapta afirmării : a maturității. Nu automatismul social ci atmosfera nativă și vitală a societății, pentru artă :

„Literatura, și arta în genere, dacă nu e produsul societății decît în oarecare măsură, e, în schimb, cu totul în funcțiune de societate” (*Ibidem*, p. 24). De unde invocarea celor doi factori genetici : rasa și împrejurările sociale. Deci nu doi factori independenți, cum s-ar părea la prima vedere, ci de fapt unul și același factor, intrucît specificul

unui popor rămîne să fie redat în anume împrejurări sociale.

Era foarte importantă, și de o noutate uimitoare, *teoria mecanicii sociale* a lui Spiru Haret, expusă în *Despre mecanica socială* (extras din Analele Academiei Române, Seria II, tom XXXIII, Mem. Sect. Științ. București, 1911, tipărită cu un an înainte și în franceză), în care vedea posibile unele similitudini între sociologie și mecanică (*„trebuie să fie unele elemente a căror variațiune determină variațiunea tuturor celorlalte”*). El vorbea de cele trei coordonate sociologice care ar constitui „starea socială” a unui individ: intelectuală, morală și economică).

O ecuație anume a acestor date provoacă „mișcarea socială”. Forței mecanice din *Mecanică rațională*, în societate îi corespunde forța socială ș.a.m.d. Cert este că o sistemă — deși părea oarecum mecanicist aplicată științelor sociale — ca aceea a lui Spiru Haret, era în măsură să valideze substratul obiectiv al cercetărilor sociale, să garanteze obiectivitatea unor asemenea lucrări care din păcate au rămas în stadiul afirmărilor, uitate ori neluate în seamă de către esteticieni, socotindu-le prea specioase ori prea amatoriste.

De o valoare unică pentru elevația spirituală a acestei, teme, care părea aptă să satisfacă numai zone interferențe cu viața inferioară, se dovedea studiul lui Vasile Pârvan, *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane* (în *Arhiva pentru știința și reforma socială* nr. I, 1919, 1 aprilie, p. 1—28).

Condiția umană era învingătoare prin condiția suprabio logică, adică prin crearea „spațiului social”. Omul este dumnezeul care a umanizat natura și pe dumnezeu însuși. Chiar dacă noțiunea de societate va fi mutată în plan exclusiv spiritual (societatea e o entitate ultra-bio logică), societatea este locul de adaptare la natura sa, a omului, acolo unde are loc procesul de „*des-animalizare a bestiei umane, biologic, prin excelență individualistă*”.

Rolul social este unul activ de cultivare a umanului, nu individual, egoist, ci prin intermediul maselor, *socializînd* personalitățile. Ideile lui Pârvan sînt o pledoarie de spiritualizare cu idealurile mari ale mulțimii. El crede că necesitatea absolută este „*1. a cultiva masele și 2. de a socializa personalitățile. Și o acțiune și cealaltă nu pot fi însă împlinite decît pornind de la indivizi; culturalizarea societății și socializarea culturii sînt cele două fețe ale aceluiași Janus: cultura socială*”, la baza căreia se află *democrația și libertatea*. Pârvan expune aici una dintre cele mai strălucite pagini de filozofie asupra culturii sociale. Cultura socială i se pare un non-sens dacă este lipsită de libertate. „*Libertatea este hrana, metoda și instrumentul de producere a culturii sociale. Cultura socială se obține prin educație, iar cea mai aptă formă de educație este munca. Cultura socială nu este o operă doar de progres, ci de manevrare pe scară națională care necesită un climat propice*.”

„*Culturalizarea individului și a societății prin spiritul social nu se poate face însă decît prin armonioasa conlucrare a altor două idei complementare: cea a libertății, care apără pe individ de tirania societății și cea a responsabilității, care apără societatea de arbitrarul individului*”. Omului societății de atunci i se impunea ideea și formula salvatoare a solidarității. Pe această idee Pârvan o găsea mult mai actuală și mai realistă decît aceea a personalităților. Opera umană este de a găsi viața în esența și în întregul ei. Cultura socială era o lucrare asupra spiritului și asupra individului de a-l apropia de adevărul existenței. V. Pârvan are cultul energetivismului vital prin jubilația spiritului, prin acțiune, prin faptă și prin muncă. Vieții sociale și faptelor sociale, mecanicii sociale, V. Pârvan îi aduce ca doctrinar al istoriei, o direcțiune nouă, neutilizată pe cît s-ar fi convenit, aceea a *culturii sociale*. Pentru sociologia literaturii cultura socială era un element „compozițional”. Literatura era chemată să intre în acest pro-

ces de umanizare, de socializare a omului. Arta, ca tot ce era creație a omului avea nevoie de metode clare, științifice, de sistematizări, de cercetări metodice. „*Științismul și actualismul au cucerit filozofia, politica și arta*”. Pârvan remarcă răsturnarea de valori tradiționale, de optici, de metode. Dar Pârvan nu-și inchipuia omul doar un spărgător de altare, de galerii și de zei. Omul nou este un purificat în ritmul biologic-cosmic, un stoic al virtuții, un mobilizator și un frate. El face filozofia practică a sensului „activist” al vieții, contra spiritului „antiactiv budhaizant”, mioritic într-o accepțiune des folosită peste câteva decenii. El e adeptul mitului arderii în luptă, în acțiune, realizându-te alături și înăuntrul comunității umane.

Mihai D. Ralea specifica într-o polemică aprinsă cu „esteții” că teoria specificului național nu ascundea nici o intenție naționalistă sau antisemită, ci că era „o *explicație științific-sociologică a literaturii*” (*Sociologie, socialism și caracter specific național. Viața Românească*, an XVII, 1925, nr. 1 și în voi. *Contribuții la știința societății*, București, Ed. Casa Școalelor, 1927). Repetind, expunea de fapt cu o maturitate plenară conceptul său sociologic.

„*Ajirmăția noastră se reduce la aceea că orice manifestație spirituală, — de la religie și politică pînă la artă și literatură poartă semnul caracteristic al societății în care apare. Variază structura socială într-un moment dat, variază cu ea implicit și manifestațiile de ordin spiritual care sînt o simplă consecință sau, cum se zicea altă dată în termeni pedanți, un simplu epifenomen*”.

Criticul distingea sociologia clasică de tip rousseau-ist de sociologia modernă care arăta că „individul e un *efect* al grupului și nu cauza lui”.

Mihai D. Ralea se ralia poziției spenceriene a sociologiei diferențiate social, politic, psihologic, uman.

Constatarea psihologică a realității omenești se impune și nu este impusă de criterii politice. într-un alt număr al *Vieții Românești*, la *Miscellanea*, probabil, Ibrăileanu făcea aceeași explicație sociologică și literară poporanismului, anume că literatura română fiind o expresie a unei realități sociale date nu poate fi decît română, națională și aceasta, din cauze istorice obiective este populară, țărănească. Poporanismul se susținea pe o linie tradițională, alinându-și „*ideile literare*” ale lui Russo, Alecsandri, Kogălniceanu și Eminescu, Maiorescu, și pe de altă parte *faptele literare*, adică întreaga dezvoltare a literaturii culte române, dezvoltare datorită contactului cu spiritul național intrupat mai frumos în literatura populară” (*Ce este poporanismul ?* Nicanor et C-ie. *Miscellanea. Viața Românească, an XVII. 1925, m 1, p. 142*).

Specificul național duce deci la cunoașterea poporului diferențiat:

„*A nega caracterul specific al literaturii unui popor înseamnă a nega că fiecare popor are psihologia lui*”.

în 1944, Ralea declara că sociologia tinde să devină „*un fel de bază a tuturor disciplinelor morale*”... „*Aproape toate fenomenele, de la politică, economie, religie, psihologie, limbaj, artă, pînă la însăși teoria cunoașterii, ne apar de natură socială, fiindcă omul nu trăiește nicăieri izolat, ca un Robinson în insulă, ci pretutindeni în societate. Orice activitate omenească se modelează deci în grup*”. (Prefață la *Introducere în Sociologie*, Casa Școalelor, 1944).

El leagă literatura de interesele claselor sociale :

„*Arta este un rezultat al regimului de clasă*”.

Arta tuturor a fost o artă a claselor și nu a grupelor sociale sau a grupelor în accepția lor socială și politică curentă. M. Ralea arată factorul activ stimulator al ideii și conștiinței de clasă.

De aceea la Sadoveanu, el remarcă apariția sa „*în momentul istoric al țării noastre, cînd apunea o alcătuire socială și cînd începea o alta. El e așezat la intersecția*

•amurgului feudalismului cu formarea mediului oraşenesc burghez".

C. Stere, la fel, îl socotea pe Goga posibil într-o anumite conjunctură : „Ca formaţiune socială, el nu s-a putut naşte decât după triumful definitiv al generaţiei de la 1848".

Desrădăcinarea intelectualului român era, nu o simplă stare temperamentală ci urmarea unei situaţii sociale, care îi da artistului sentimentul rătăcirii nefireşti în afara mătcii sale fireşti. (In *literatură*. Iaşi, 1921).

Lucrări de pură sociologie, ca *Introducere în sociologie* a lui Mihail D. Ralea (*Cartea Vremii*), cultivau interesul cultural şi intelectual pentru o disciplină nouă care răspundea unor resorturi spirituale neprevăzute înainte de primul război mondial. Mihail D. Ralea ca şi omologul său universitar Petre Andrei, întreţin la Iaşi şi o orientează, o şcoală de sociologie teoretică, de cultură prosociologică. *Introducere în sociologie* era un compendiu inteligent al istoriei sociologiei, o punere în temă la nivelul superior al popularizării, a ceea ce era sociologia într-o viziune sintetică şi a ce trebuia ea să fie. Mihail D. Ralea arăta parcă mai mult decât progresele obţinute de către diferitele curente şi opinii sociologice, problemele rămase neclarificate; ceea ce lipsea din sumar pentru a se putea încheia întru totul o adevărată sociologie modernă.

Studii directe de sociologie culturală şi literară, deşi nu le denumea aşa, cum într-un timp a făcut şi Tudor Vianu prin cursurile sale la Universitatea de literatură universală, Alexandru Claudian a scris în ultimele decenii. înainte de război el se ocupase strict de sociologia culturii, sociologia ideilor filozofice la modul general.

Şi *Colectivismul în opera lui Platon* şi *Originea socială a filozofiei lui Auguste Comte* (ambele apărute în 1936) erau lucrări erudite de identificare a unor straturi sociale ale epocilor istorice respective. Astfel, citindu-l pe Levy-Bruhl, Al. Claudian defineşte gândirea sociologică

a lui Auguste Comte caracteristică vremii de după revoluţia franceză, când societatea simte nevoia ordinii şi stabilităţii interne. El exprimă „sentimentele unui grup întreg privitoare la necesitatea noii puteri spirituale a Ştiinţei".

Pozitivismul lui Comte, alături de Joseph de Maistre şi Victor Cousin, reprezenta o aspiraţie de depăşire a condiţiei dată de o societate mercantilă, pentru o hegemonie a spiritului. Concepţia sociologică se manifesta ca o răscoală ideologică a tinerilor intelectuali contra mării burghezii şi mării aristocraţii : „*Revolta dublă : şi contra Restauraţiei clericale, şi contra lipsei de orizont a burgheziei liberale*".

Al. Claudian milita pentru o istorie socială a filozofiei, aşa cum Al. Dima va cere o istorie sociologică a literaturii :

„*Istoria socială a filozofiei, explicarea curentelor de idei prin cauze sociale este abia la începuturile ei timide*" (*Originea socială a filozofiei lui Auguste Comte*, p. 222).

L-am amintit pe Claudian pentru că studiile sale de sociologie filozofică au cadrat şi au stimulat interesul pentru această disciplină care la Iaşi avea o bună tradiţie de cultură.

Direcţia sociologică a şcolii lui D. Guşti a avut inerente repercusiuni şi asupra esteticii şi istoriografiei literare dintre cele două războaie mondiale. Pe o linie, continua critica literară sociologică de inspiraţie gheristă, repotenţată de talentul lui Ibrăileanu; pe o alta, sociologia cu autoritatea ei instaurată viguros în cultura europeană a acestui secol aborda şi domeniul literaturii, fără nici o jenă de extraterritorialitate. Teoria „localismului creator" susţinută de Al. Dima este de inspiraţie sociologică şi ea va favoriza ori va explica exploziile de energie ale regiunilor, provinciilor, satelor şi oraşelor, reacţie la tendinţele de monopol şi de trust al spiritului, ale metropolei moderne. „Localismul creator" a devenit în acest fel şi o teorie estetică, nu numai sociologică ori etnografică. Personalitatea umană nu se separă în categorii avantajate, privi-

legiate. Provincia nu este reședința Doamnei Bovary ori a personajelor plătind ca puful de pădăie al povestirilor lui Sadoveanu. Sociologia satului a lui Guști a descoperit nu o Sahara. Cercetările folclorice și cele dialectale ale școlii lui Ovid Densusianu își au meritul lor de pionierat în această privință. „Localismul creator”, însă, a reformulat, într-o epocă a tendințelor celor mai contradictorii și a celor mai creatoare experiențe din literatura noastră, teoria specificului național din perspectiva sociologiei moderne; stimulii progresului în cultură căutați în starea lor latentă, descoperirea focarelor de înnoire și de avans în potențialul uman izolat ori înăbușit administrativ și politic. Centrele culturale apărute atunci în provincie remarcă această realitate. Tradiția culturală a orașelor, a provinciilor trebuie evidențiată prin studii. În ansamblul armonios al atitor metode și școli de cercetare a literaturii noastre, se impunea ca o necesitate abordarea și aplicarea teoriilor sociologice în studiul istoriei literare. Convergent acestei direcții se exprima Al. Dima în studiul programatic *O istorie a literaturii românești din punct de vedere sociologic*.

Planul unei asemenea lucrări pline de originalitate, desfășura o panoramă a literaturii noastre din perspectiva sociologiei, „din punct de vedere general sociologic, spunând că un studiu sociologic având de obiect fenomenul literar românesc, deși uneori întreprins parțial de criticii noștri, nu s-a bucurat totuși de o realizare deplină și sintetică”. Al. Dima reținea pentru studiul istoric al literaturii, acele „aspecte dominante ale determinismului sociologic ce înlănțuie și fenomenul literar românesc”. Condiționările și contextele artei priveau în

primul rind relația cu factorul economic (noțiunea de muncă, ocupații, proveniență etc.). Propunea apoi a face obiectul studiului sociologic al literaturii românești, condițiunea ei spirituală, idee foarte interesantă și puțin abordată chiar de către sociologii literari contemporani. Mi se pare că acest aspect ar merita o atenție deosebită. Sociologia ideilor literare este un subiect nou. Fenomenele literare se stimulează, se provoacă, se luptă,ucid cele debile. Erau indicate, apoi, caifactori de dependență ori de interdependență, condiționările etico-juridice, politice. Al. Dima vedea problema raporturilor sociale ale fenomenelor literare într-un context mult mai vast, abordând și alte „determinante sociale adiacente”: problema relațiilor literaturii cu: unitățile sociale, ca familia, instituții și grupuri sociale, apoi tehnica artistică care are și ea „deseori isvoarele ei sociale”.

Fenomenul literar românesc se cere deci a fi concretizat, dedus din corelațiile organice cu structurile exterioare. Ca și sociologii moderni, Al. Dima vorbea atunci de „fapte semnificative” ale ființei noastre care ne pot plasa în universalitate, însă aceste *fapte semnificative*, firește, nu se aleg pe moment. Ele sînt *esențiale*, formele și conținuturile de durată ale unei literaturi, *tradițiile* ei, într-un plan elevat, continuitățile și universalitatea ei. Conștiința unei literaturi se perpetuează prin succesiunea ei istorică, prin dezvoltarea în timp a daturilor impuse de-a lungul procesului istoric.

Sociologia literaturii a găsit, în acest fel, o punte de legătură organică între școala tradițională de cultură și cercetarea modernă stimulată de școala sociologică românească, — o sinteză estetică.

ion^bălu

## un poet antifascist: geo dimitrescu

*Intre anii 1941—1944 se conturează în câmpul literelor române o orientare literară pe care aş numi-o „literatura Rezistenţei”, orientare ce strânge sub faldurile aceluiaşi ideal de mare frumuseţe civică scriitorii din generaţii felurite. Puşi în faţa unui moment de răscruce în istoria şi destinul ţării, poeţii, prozatorii şi criticii literari cei mai mulţi, în frunte cu un Tudor-Arghezi şi un E. Lovinescu, nu au ezitat, prin cele mai diferite forme de activitate, de a trece de partea baricadei.*

*De la Popasuri, suplimentul literar al ziarului Timpul, redactai de poetul Miron Radu Paraschivescu la Kalande, aflat sub conducerea criticului Vladimir Streinii, în peisajul literar şi-a făcut loc un spirit de negaţie virulent, mergînd de la aluziile voalate la realităţile vremii pînă la exprimarea unui punct de vedere curajos şi neechivoc. Dacă publicaţiile epocii ce îndrăznesc a-şi subordona întregul profil luptei antifasciste sînt relativ rare, datorită represiunilor inevitabile declanşate — exemplul revistei Albatros rămîne elocvent — în paginile multor săptămînale şi îndeosebi în coloanele ziarelor : Viaţa, Informaţia zilei, Semnalul, Ecoul etc., etc. glasurile individuale se fac auzite cu mai mult sau mai puţină intermitenţă.*

*în acest emoţionant concert antifascist, un trimbru inedit aduce glasul tinerilor intraţi în literatură puţin înaintea războiului şi imediat după aceea. În ochii lor s-au întipărit pentru totdeauna ororile unei orînduiri sociale totalitare; de aici*

*a ieşit un foarte viu sentiment al tragicului ce şi-a pus pecetea asupra sensibilităţii lor : „...noi am priceput adînc teroarea sub nesfîrşitele-i înfăţişări, stihia obtuză şi bestială a tiraniei demagogice şi patriotarde. Noi am văzut masacrele bombardamentelor, convoaiele de schilozi şi de sicrie, nesfîrşitele convoaie de refugiaţi, măceluri de stradă şi de front ; peste trupul şi sufletul ţării, peste miinile şi creierii noştri au trecut şiruri enorme de şenile al căror scrişnet fioros se mai aude şi azi, iar de sub camuflajele oarbe, de hîrtie neagră şi de vorbe mari, transformaţi în cîrţiţe, ne-a fost dat să auzim cu groază, de foarte aproape, geamătul de agonie al ţării, al omenirii...” Sînt frazele prin care Geo Dumitrescu, într-un interviu \*), caracteriza atitudinea propriilor săi confrăţi de vîrstă literară. Şi într-un anume sens, personalitatea sa, absorbînd tendinţele majore ale unei generaţii, mi se pare reprezentativă. Un inconformism lucid şi profund, o neaderenţă declarată, deschisă, conjugate cu o sete adîncă de perfecţiune şi progres străbat ca un leitmotiv activitatea publicistică şi poetică a tînărului Geo Dumitrescu.*

*împreună cu un grup de colegi de studenţie, printre care Dinu Pilat, Al. Cerna-Răăulescu, Marin Sîrbulescu, Tiberiu Tretinescu şi alţii, Geo Dumitrescu — după debutul în revista Cadran — a scos la începutul anului 1941 „bilunarul*

*„Simultani literar cu Geo Dumitrescu”, Amfiteatru, an I, nr. 11, noiembrie 1966, p. 166.*

•pentru literatură" Albatros, pus formal sub direcția lui Raul Teodorescu, asistent la catedra de estetică a profesorului M. Dragomirescu, autor, printre altele, a unei Teorii generale a capodoperei literare.

Manifestările fățișe de inaderență la regimul totalitar fascist au dus la suprimarea revistei în luna iulie 1941. Un caiet de poezie intitulat Sîrmă ghimpată, prezentat cenzurii de o parte din membrii grupării este restituit fără a i se aproba imprimarea. Primul număr al revistei Gîndul nostru, noua serie, scos de aceeași grupare căreia i se raliază Ben Corlaci și Ion Camion, este iarăși interzisă. Un timp, Geo Dumitrescu va semna articole în Ecoul și Popasuri, proză în Vremea, dar constantă va rămîne pasiunea pentru poezie.

În Octombrie 1941, în editura Albatros, într-un tiraj de numai trei sute de exemplare, a apărut volumul de debut al lui Geo Dumitrescu, intitulat Aritmetică și semnat cu pseudonimul Felix Anadam. Culegerea semnifică mai mult decît un caiet juvenil de tatonări lirice. Versurile trădează o căutare înfrigurată, o frămîntare continuă; poetul se străduiește să-și definească liric •atitudinea, arătînd de acum înclinare programatică spre social.

În Poezie — căreia, ulterior, îi va schimba titlul în Literatură, — trecere în revistă a temelor frecvente într-o anume lirică o timpului, — poetul sesizează caracterul caduc al tratării lor într-o vreme de mari răsturnări etico-sociale : „Ar trebui să înalț către o himerică iubită / •aceleași patetice, moi și dulci lamentări, / moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită / și să-mi fac din toate nimicurile întrebări. / Ar trebui poate să ghicesc în noapte / chemările unui „dincolo nebănuit” / și să plîng chinuit de înălțimea pereților / sau de nu știu ce vis neisprăvit...” Poema are ton polemic, •poetul simulînd imposibilitatea realizării unor piese identice : „Din toate astea nu se întîmplă nimic — / sînt atîtea lucruri din care poți să faci o poezie !... / Fapt e că cerul este tot albastru / și stelele mai

mult de o mie...” Nu este deloc în intenția autorului a incrimina temele fundamentale umane : iubirea, moartea ce i-au atras pe poeții mari de totdeauna, ci de tratarea lor de gradantă sub pana epigonilor; se atrage în același timp atenția asupra faptului că împrejurările concret-istorice cereau accentuarea laturii sociale a poeziei. O asemenea abordare a problemelor nu se singularizează. Atitudinea ca atare, în întregime, și mai cu seamă următoarele versuri de sobră interogație : „Pentru ce atît de gravi, domnii mei, / pentru ce așa de palizi, supti ?... / Scriem toți versuri, toți visăm dragoste și femei / și ne coasem singuri nasturii rupti. / Pentru ce atît de triști și răvășiți, / pentru ce visul supremului foc de revolver ?” (Probleme), anticipează direct Ars poetica lui Miron Radu Paraschivescu scrisă în 1943.

Nu mai puțin interesantă este concepția lui Geo Dumitrescu despre rostul artistului. Asemenea lui Columb, navigator temerar, poetul se avîntă cutezător spre întrecerea cu timpul : „Corăbier în larguri de ocean, / m-am avîntat în patru vînturi pe o navă ; purtam în ochi și-n piept credința bravă, / și navigam spre marea de Mărgean. // Corăbier în larguri de tristeți, / am explorat tăcerile din mine — / peste nădejdea morții anodine, / am numărat un veac de dimineți...” Experiența de viață iradiază o tonică vitalitate : „Și eu, pîndind în zare neașteptat mister, / și eu, duhnind a soare și a tabac de vers / plecai cu noaptea-n cap în univers / eu singur între rime, adîncuri și eter” (Columb).

Volumul de debut al lui Geo Dumitrescu cuprinde două cicluri intitulate aritmetic: Unu și Doi, ultimul însumînd erotica. Unu are o tematică eterogenă numai aparent. Convențiile sociale, elice și artistice ale epocii, cu aluzii transparente la realități concrete sînt supuse unei persiflări acide. Sarcasmul se revărsă abundent din fiecare strofă, din fiecare vers, în gesturi și atitudini de sfidare teribilistă, poetul asimilînd și integrînd personalității sale modalitățile specifice su-

prerealismului. De aici vin imagi-  
ginile șocante, dezabuzarea, totul ex-  
primat într-un vers liber, dur, șle-  
fuit cu tenacitate. Dar sub sarcas-  
mul mușcător se simte tristețea, sub  
râsul amar se întrevede melancolia.  
Geo Dumitrescu oferea ipostaza dra-  
matică a unui Ianus modern; în  
vreme, ce semenilor le arăta un  
zîmbet batjocoritor, cealaltă față  
și-o ascundea plină de lacrimi. Este  
ideea ce străbate un sugestiv Por-  
tret, pictat în manieră suprarealis-  
tă, poemă ce reliefează în același  
timp o înțelegere puțin comună,  
atunci, a artei moderne: „...Aici o  
să desenez inima — o gămălie de  
chibrit,/ aici creierul — un aparat  
sacru și concret. // Undeva vor fi  
neapărat nasul, gura,/ n-are nici un  
sens să omit ochii — două semne  
de întrebare,/ aici în colț am să-mi  
pictez gândurile — Io claiie infor-  
mă de rufe murdare. // Pieptul, o  
oglină cu poleiul zgîriat,/ va lăsa  
să se vadă interiorul...” *Insă unde-  
va răsună un suspin și pleoapele  
strivesc o lacrimă: un „ochi atent”  
va putea zări „cicatricea unei găuri  
în frunte,/ sau, în maldărul recuzi-  
telor inutile,/ ceva ce ar putea să  
semene a ideal sau a munte...”*

Insomnie consemnează singurăta-  
tea apăsătoare a omului, sentimen-  
tul irosirii iremediabile, al contem-  
plării inutile: „Să dorm, să gin-  
desc? (Lucrurile sînt obositor de  
clare...) / Pereții pier irezistibil în  
infini — / Nu e prima dată cînd  
singurătatea mi se pare un imens  
iceberg... / — Prietenă muscă, bi-  
ne-ai venit!...” Psihoză intuiește  
malițios tragedia deprimării erotice  
în sufletele naive și mediocre; un  
simbol ne întîmpină în Pentru cei  
cinci frați: disecarea propriului eu  
manifestă tendința de a se trans-  
forma într-o meditație pe marginea  
omului în genere.

Aritmetică apăruse în luna oc-  
tombrie. Coperta verde-deschis a  
volumului, de culoarea firelor de  
iarbă, stîrnea în atmosfera întune-  
cată de fumul exploziilor un dor  
nostalgic de soare primăvăratie, fu-  
rișă printre norii zdrențuiți ai toam-  
nei încrederea într-un nou anotimp,  
O rază de lumină licărea și în poe-

zia finală a volumului, Odă. Un  
„...gînd răsărit în ceață/ luminos,  
violent ca o palmă”, semnificînd  
dorința evadării din mijlocul socie-  
tății contemporane spre un viitor  
încă alegoric, dar respirînd un par-  
fum înnoitor, constituie prilejul  
unui pătimaș îndemn antipatriotard r  
„...pămîntul este o virgulă, cerul un-  
ban — / de sete de veacuri sin-  
tem beți,/ pentru acest prea frumos  
gînd răsărit peste noapte,/ să nu  
mai scriem, poeți!...”

\*

Libertatea de a trage cu pușca.  
volum dîstins cu „Premiul Poeți-  
lor tineri”, surprinde și astăzi prin  
remarcabila ei valoare artistică.  
Apărut în 1946, la Editura Funda-  
țiilor, volumul înglobează o selecție  
din poemele scrise și publicate în  
timpul războiului. Spiritul de fron-  
dă, tendința de a irita pe omul co-  
mun, exuberanța ireverențioasă se  
întîlnesc și aici. Nu ele dau nota  
esențială cărții. Primele două ci-  
cluri: Aritmetică și Pentru toți cei  
cinci frați reproduc opt poeme din  
ciclul Unu al plachetei de debut.  
Li s-au adăugat trei piese inedite.  
Dramă în parc, cu vag aer baco-  
vian — „Era frig, tirziu, minutele:  
defilau seci”, „Grădina publică era.  
tristă și goală...” — reia tema sin-  
gurătății din Insomnie. Spirituală  
rămîne aceeași etalare a concepției  
de viață a tînarului, de „douăzeci  
de ani”, „bolnav și aprins ca un  
caldarim bucureștean”: „Am iubit  
mult stelele, luna,/ cu ciudata lor  
aritmetică sentimentală,/ admiram  
soarele pentru că era mare și de-  
parte/pentru că era nestatornic și  
umbla în pielea goală” (Rînduri  
pentru un eventual deces). Descrie-  
rea interioarelor, a universului in-  
tim a servit deseori creării unei  
lirici substanțiale, și Geo Dumitres-  
cu îl evocă în sus citata biografie  
lirică. Piesa rezistentă rămîne  
Aventura în cer. Alternarea de pla-  
nuri, terestru și sideral, relevă fan-  
tezia bogată a poetului, mișcarea  
sigură în spațiu și îndeosebi aple-  
carea spre mari viziuni caricatu-  
rale. Spectacolul ce i se înfățișează  
printr-o lunetă e o orgie de propor-

*fi* cosmice. Cerul, imens „bordel se-lenar” este un panopticum. Stelele „rotunde, buhăite și murdare” sînt surprinse „dormind burghez desum-flate”. Calea lactee servește drept promenadă „excelențelor cerului”; undeva, într-un colț, „Satan și Cel-de-Sus mestecau argumente într-o teatrală divergență”. Deasupra no-riilor „ce-și fluturau pelerinele ce-nușii, zdrențuite”, luna, „bătrina libidinoasă”, „obeză și colerică se dezbracă pentru noapte”, iar „Sa-turn-Logodnicul, șezînd pe oiștea Carului Mare/ își medicamenta or-ganele cu indecență”.

Ciclul ultim, care dă și titlul vo-lumului, grupează cîteva amare poeme antirăzboinice și antifasciste, scrise, majoritatea, între anii 1942—1943. De acum e vizibilă reflecția pe marginea marilor evenimente contemporane, căutarea soluțiilor, încrederea într-un viitor echitabil. Poemele celor trei cicluri se vor și sînt prin tot ce au mai valoros o secțiune transversală a societății contemporane. În Aritmetică se fă-cea simțit un zbcium de evidentă sinceritate, în Libertatea de a tra-ge cu pușca, aparent neorganizat, ideile converg spre strigătul unei individualități strivite de societatea ostilă, nepăsătoare, în mijlocul că-reia trăiește.

La moartea unui fabricant de ilu-zii este un rechizitoriu de o vio-lență argheziană la adresa veacu-lui „bătrîn și putred înainte de timp”. Sînt semne, după cum anun-ță un „prooroc”, prieten al poetu-lui, că acel veac va succomba cu-rînd. Aflarea veștii prilejuiește dez-lănțuirea tuturor nemulțumirilor în-magazinate în sufletele oamenilor : „Hei, hoțoman bătrîn, veacule mu-ribund/ai isprăvit prin a pieri de păcatele tale — / din convoaiele tăcute și negre de sîrmă ghimpată/ nu te vor mai scoate o mie de ma-carale”. Veacul „fanfaron și per-fid” — simbolul este foarte străve-ziu —, deși propovăduia „lumină și generozitate” a fost în realitate un obstacol în calea elanurilor „grave și puerile” a numeroase generații. Perimat, el inventează pentru a-și prelungi existența anacronică „tot

felul de iluzii prea colorate și prea fragile”. Cu toate că, inevitabil, se-colul „cabotin” va duce cu el în ne-gura veșniciei „o mie de minți enor-me, o mie de miini misterioase și veștede”, poetul nu-și poate opri un strigăt de satisfacție: „Ce-am să rid cînd oi vedea miinile tale murdare de bani și sînge/definitiv încrucișate pe piept”. Înrudită sub raportul ideii, Ford conține un crochiu al capitalismului posesor al vastelor „abatoare de tinichea”, un pătânjen negru în devenire. Poe-tul e atras de viața sufletească a personajului, de anemia intelectuală întrezărită sub „fruntea de mușama bronzată”. Romanticism e construită pe antiteza ironică dintre „roman-tismul” epocii antebelice și pseu-doromantismul belicos promovat de cercurile conducătoare: „Altădată ședeam de vorbă și scui-pam/ (...) eram mai proști și ne vedeam de treburi ;/aveam bani, nostalgia foa-mei — și era bine/știam doar... că zilele ne sînt teribil de puține”. Dacă primul termen al antitezei dezvăluie o atitudine de frondă ro-mantică, al doilea este de o sobrie-tate pregnantă : „Astăzi în birou e prea frig și oamenii sînt uscați și galbeni”; „noptile sînt sticloase ca ochii morților”. Finalul este o iz-bucnire antipatriotardă, înfășurată într-o pelerină sarcastică: „...vom avea și noi să ne povestim de un război / frumos, mare, epopeic, ne-maivăzut/la care, ehe! am luat parte și noi !”

Adevărată piesă antologică este Libertatea de a trage cu pușca, apărută inițial sub titlul Luna de la Trebizonda (în Kalende, nr. 3 martie 1943). Amintind, compozițio-nal, primul tablou din împărat și proletar, Libertatea de a trage cu pușca e o mică scenetă antirăzboi-nică a cărei idee, cum remarca Vla-dimir Streinu), este „starea de război văzută ca măcel stupid și condiție a istoriei omenești”. Spec-tatorii sînt „prietanii înarmați” ai poetului, personaj de factură ro-mantică : „toți eram murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare”. De-vi. Streinu: Versificația mpdernă, E.P.L., 1966, p. 270.

corul este halucinant. Acțiunea se desfășoară pe fundalul unei gropi negre, „poate chiar într-un cimitir”, și pare să coincidă cu răgazul obținut de oameni după o mare încordare; un scurt repaus între două lupte, o etapă între două atacuri „de noapte”, în care combatanții își „numărau gloanțele și zilele”, sugerînd analogic infirma pauză biologică a insului între două puncte: naștere și moarte. Peste acest tablou realizat în culori sumbre, ca în povestirile lui Poe, se rostogolește luna „fără cască”, ieșită „de undeva din bezna ghimpată”. Oamenii se mișcă ireal, apatici, afișînd un indiferentism provocator, neacordînd literalmente atenție la nimic ce nu-i interesează direct. „Reze-mați comod în groapa neagră, sau poate chiar pe cîte o piatră de mormînt”, în vreme ce „dedesubt oamenii își dormeau veșnicia”, ei își aprind preocupări țigările, discutînd despre o problemă vitală: „libertatea de a trage cu pușca”. Actorul e poetul însuși. Fost participant „la asediul Trebizondei”, el intră în scenă cu o biografie impresionantă și autoritatea lui morală e covârșitoare: „Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud;/țin minte să fi ucis trei sute șazeci de dușmani într-un singur asalt —/ ah! răcnetele mele de minie și triumf și acum mi le mai aud !.../ La Waterloo eram cu bietul Bonaparte cabotinul/rostandizînd pe pragul unui veac,/viteaz și inutil și grasseiat la culme,/luptam și-atuncea, ce era să fac!”. Cuvintele sînt „ca niște pietre” în fața spectatorilor „uluiți” care-și ascultau povestea de necrezută naționalitate belicistă a propriei lor seminții.

Foarte bun este poemul Pelagră, scris în august 1942, evocare alegorică a fascismului german. Pelagra, simbolul ciumei cafenii, a fost declanșată de un minuscul grăunte de porumb „patetic și emancipat” care-și dorea fierbinte „injecții cu vitamine și petrol”. Curînd, doleanțele s-au transformat în „Principiu”. Nimeni nu a luat la timp în serios nebunia bobului de porumb și pelagra s-a extins monstruos pe

trupurile oamenilor. Analogia cu evenimentele social-politice ale timpului e mai mult decît străvezie. Științietoarea dialectică a ideilor, injectarea unor nuanțe inedite cuvintelor uzate prin frecvența folosire, asociațiile turburătoare conferă frumuseți nebănuite poeziei. Poetul condensează cîteva idei reductibile, în ultimă instanță, la o cerință imperativă: omenirea trebuie să acționeze fără întîrziere. Nebunia bobului de porumb nu mai poate fi tolerată. Veacuri de-a rîndul, scena cit „o virgulă” a pămîntului a fost pustiiată de conflicte armate. Ajunge! Irosirea inutilă a resurselor umanității e un non-sens. Cînd în fața lui se află universul încă neexplorat, menirea omului nu-i de a muri stupid pe pămînt în războaie dezlănțuite de capriciile unor demente boabe de porumb. Pentru cutezanța de a fi încercat să se așeze împotriva „generalului pelagră” va fi, cîndva, judecat și pedepsit. Am anticipat prin comentariu versurile finale ale acestui poem cu ciudate rezonanțe contemporane: „Pentru dragostea noastră universală, Violaine, în lupta noastră interplanetară pentru un veac mai bun — sau mai nou în orice caz,/ajunge! nu vom mai tolera nici o defecțiune!/ Domnule Pămînt, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz./De două mii de ani nu facem nimic,/trăiască războiul! — sîntem oameni cu doctrină și cu dispreț de moarte/ împotriva „generalului pelagră” și pentru un veac mai bun,/hei, inginer, o conductă de oxigen pentru aliata noastră Marte!”.

Despre certitudini încheie ciclul. Elaborat în februarie-august 1943 și publicat mai întîi în Revista Fundațiilor nr. 7, 1945, poemul dedicat lui Miron Radu Paraschivescu marchează începutul unei etape distincte în evoluția lui Geo Dumitrescu. Axul vieții i-a fost căutarea certitudinilor. Dragostea statornică pentru Violaine („Te iubesc și astăzi cu siguranță și nostalgie”), refugiul în individualism („...n-am găsit nici o certitudine/în afară de cele patru picioare ale patului meu”), i-au dat pentru” o clipă, iluzia certitudinii.

*Insă îndoielile îl macină. Existența poate fi redusă numai la dragoste?* „Scumpul pat cu patru picioare” îi repugnă. *Se frământă steril:* „Trec de multe ori, surd și orb, pe lângă mine dus și întors”. *Uneori deslușește în viitorul întunecat de fumul exploziilor* „mari hemoragii de maci”. *Și acum, în mijlocul acestui veac de cumpănă, poetul întrezărește dincolo de aparențe un generos umanism:* „...astăzi sînt sigur, și țanțoș ca un țăran pe bicicletă—/ e pueril să rîzi de o cracă răsucită comic și bizar ;/tot așa cum sînt sigur că mă iubesc milioane de oameni ai planetei — împreună cu tine, draga mea —”. *Atașamentul față de clasa în marș e ratificat solemn de refrenul ce cade ritmic, cadențat:* „Trebuie lăsată să cadă exclamația „ura”! —/totul pare să anunțe că marea revoluție a început”.

*Nu mai puțină originalitate aduce erotica. Tonalitatea poeziilor din ciclul Violaine, ce grupa și versurile din ciclul Doi al volumului de debut, similară cu versurile „brutal priapice” (G. Călinescu) adunate de Geo Dumitrescu în Jurnal de sex și Poemul invectivă, trebuie să fi produs oarecare indignare la vremea lor. Aflat la vîrsta marilor expansiuni romantice, a jurămintelor grandilocvente, poetul cîntă constant o singură femeie „cu epiderma brună”, căreia îi cunoaște „toate nedumeririle trupului”. Dragostea a început într-o vară. Ascuns „între răchite”, turburat de vraja trupului gol — asemenea lui Bugu din întîlnirea din pămînturi — poetul privea lacom cum valurile „nerușinate” mîngîiau voluptos șoldurile fetei și perora : „Aș vrea să fii totdeauna a mea” (Banală).*

*Cu toate acestea, Poemul final, care deschide ciclul, degajă oboșeală :* „Azi, mîine, după fiecare sărut, / purtăm pe buze același semn de întrebare ;/în fiecare clipă îți duc sufletul în palme și hoitul important în spinare”. *Perspectiva unei iubiri unice devine, pare-se, agasantă. Temperindu-și elanurile,*

*poetul preciza :* „Dar n-o să ne putem iubi atîta, draga mea,/e mult prea tîrziu pînă vine moartea”. *In* Despre certitudini, *iubirea era evocată retroactiv:* „te iubeam/ca pe nasturele soarelui, ca pe răcoarea nucului, ca pe sideful norilor”. *O simplă impresie subiectivă* („păreai plictisită și nu știam dacă celălalt sărută mai bine”) *constituie, vremelnic, prilejul ultimului sărut* (Poem neserios) *Totuși, dragostea lui nu e o scînteie în noapte. Sinuozitatea sentimentului nu pare să semnifice căutarea permanentă a noutății. O escapadă la țară într-o dimineață de august cu o fetișcană cu „șoldurile vagi și sinul cit banul” îi lasă un gust amar, curînd* „sărutările au devenit comune ca niște bani” (Poem de vilegiatură). *De unde vine atunci misoginismul existent în Banală?* — „Cu toate că ești frumoasă/deși faptul că te iubesc îmi pare evident,/cu toate că în definitiv n-ai făcut decît să mă săruți,/nu știu de ce te urăsc în acest moment”.

*Se află în aceste cîteva poeme o acumulare de neliniști, crescînd pînă la revoltă în unele clipe, împotriva unor „inutile și binecuvîntate prejudecăți” care nu explodează într-o invectivă la adresa societății, ci se transformă fie într-o aversiune la adresa fetei care nu se poate smulge ea însăși închistării (de aici misoginismul, doleanțele, la cea dinții impresie, bizare :* „...mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani / să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă,/ să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheame cineva, posesiv, umilitor și vulgar ^nevastă”, *din Ipoteze, una din piesele cele mai bune ale ciclului), fie într-o dorință de o intensitate aproape sălbatecă de evadare din lumea burgheză. Așa se explică elogiul adus lumii rustice, patriarhalității, în Scrisoare nouă, efectul fiind o imagine viguroasă, de crudă nuditate :* „Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți, vom face copii,/ca să se împlinescă Scriptura,/vom face copii mari, proști și frumoși,/ca să ne anime și să ne păzească bătătura”.

ov.s. crohmălniceanu



## „viața și opiniile lui zaharias lichter" de matei călinescu

Mărturisesc din capul locului fără înconjur, că nu știu cum să scriu despre această carte. Stau în fața hîrtiei albe și nu mă hotărâsc cu ce să încep. Să spun că mi-a plăcut foarte mult — e adevărul —, dar nu înseamnă a avea astfel cea mai joasă reacție pe care o poate produce contactul cu o ființă ca Zaharias Lichter? Matei Călinescu ne-a făcut cunoștință cu viața și opera unui *profet*. Ce așteaptă acum de la noi? Să-i admirăm talentul scriitoricesc cu care a creat un asemenea personaj absolut ieșit din comun? Să prețuim viața intensă care arde în Zaharias Lichter, în ciuda faptului că ea ni se prezintă aproape vidă de evenimente? Să luăm încă o dată act că aventurile spiritului pot fi tot atît de interesante, epic vorbind, ca întîmplările cele mai dramatice din lumea luptei pentru avere sau putere? Să gustăm pitorescul personajului, de vreme ce eroul lui Matei Călinescu nu este un profet pe care să-l fi recunoscut vre-o religie și i s-a relevat pînă acum doar boemei bucureștene, oîrculînd prin cîreumile ei vag sordide unde mișună geniile dubioase și pîndesc o „vodcă” în schimbul „numărului” lor gata a-l executa oricînd dacă se găsește cîrie să o plătească?

Mă tem însă că, privind astfel lucrurile „adică strict „literar”, n-aș izbuti să ies din „cercul” descris de

Zaharias Lichter, adică din comedia viziunii estetice.

Să discut, atunci, această carte' ca o comunicare de învățături, un alt „Also sprach Zarathustra”, chiar dacă noul profet se ascunde sub o înfățișare ridiculă și, ne asigură biograful său, socotește „nebulnia” o cale necesară spre atingerea supremei „experiențe spirituale”: starea de „perplexitate”? Dar nu risc astfel să trec complet peste „ironia” textului? Nu ne avertizează Zaharias Lichter că ea „este-formal totdeauna afirmativă, iar substanțial totdeauna negativă”, că-l folosește pe DA cu înțelesul de-NU? învățăturile profetului sînt paradoxale, aceasta n-am nevoie să o demonstrez, sare în ochi oricui le ascultă puțin. Tot el ne spune însă: „Esența tuturor paradoxurilor, de la cele mai filosofice, pînă la cele mai concret sociale, se concentrează în ironie”. Așa dar, cum să-l traduc, făcîndu-mă că nu o observ? Pe urmă, lama ironiei trece nu numai prin cuvintele lui Zaharias-Lichter, ci și prin cele ale biografului său. „Codurile” se complică într-un mod descurajant; cine are îndrăzneala să pretindă că a prins; exact sensul învățaturii pe care vrea să o transmită această carte? între ea și noi stă mereu premoni-toare, următoarea frază ca o sabie de foc: „Ironia este un labirint semantic al transparentelor, în care foarte mulți se rătăcesc, fără măcar s-o știe”.

Aș adăuga că avem în față o carte-care nu poate „place” pur și simplu. Dacă s-ar mulțumi cu atît, dat: fiind natura ei, ar trebui socotită, ratată. Pentru mine cel puțin, aceasta e o carte care stărnește o nevoie imperioasă de a fi combătută sau, apărută. Vreau să zic că are un puternic caracter „atitudinal” — ca să folosesc o formulă a lui Blaga; trezește, cu alte cuvinte, dincolo de plăcerea lecturii, reacții fundamentale ale alcătuirii noastre intime, ne provoacă la o autodefinire în raport cu ea. M-ar stimula o pledoarie în favoarea acestei cărți, cu toate că mă aflu la o mare distanță de tipul gîndirii care o fascinează; nu mi se oferă nici măcar un asemenea

prilej, la noi, tresăririle vii, pasionate, în publicistică, sînt extrem de rare; nimeni nu se simte angajat prea mult în lecturile pe care le face; aceasta înseamnă a avea „receptivitate” critică!

După atîtea ezitări, am ajuns la concluzia că trebuie să-mi dau singur interlocutorii absenți. Din fericire, nu e nevoie să-i născocesc, ei se găsesc în cartea lui Matei Călinescu, sînt detractorii profetului: sau pur și simplu cei care izbucnesc în imense hohote de ris ascultîndu-l. Mai există, cred, și alții: prozelești facili, snobii tuturor iraționalismelor, înșii gata să-l sanctifice rapid pe Zaharias Lichter pentru că îi interpretează după plac învățăturile și, cum simt ridicîndu-se prin preajma lor vre-un fum mistic îi cuprinde o stare de ameală fericită.

Dacă avem de-a face cu o creație autentică, m-am gîndit, nu o trădez reclamîndu-i să-și manifeste virtualitățile latente. Să-i silesc așa dar să vorbească despre ea pe Poetul Golan, pe doctorul S., sau pe cîțiva din discipolii profetului. Eu mă voi mulțumi să le adnotez aceste interview-uri imaginare, care sigur au să-mi incite spiritul critic. Zis și făcut:

Poetul Golan mi-a declarat: „Cartea asta are un cusur, grav, îi lipsește hazul. Lichter, în carne și oase, pe mine mă amuză colosal. Biograful lui l-a transformat într-un tip nesărat. Și știi de ce? Fiindcă toți sînteți niște cizme și nu băgați de seamă pe ce impostură funciară și-a clădit Lichter întreaga existență. Ambiția lui secretă rămîne poezia, dar cum n-are destul talent, face pe profetul. Ați căzut imediat în c..., cînd v-a explicat că arta e abia 6 pregătire a înălțării la marile și superioarele trăiri spirituale. Eu nu mă speriu să răstorn scara lui de valori. Pentru ce n-ar fi „deschiderea”, „eKstazia”, cum îi spune el (aici dădu cuvîntului o intonație batjocoritoare, punctată la sfîrșit cu un hohot gros de ris) „starea spirituală inferioară” și poezia culminația ființei noastre? Lichter v-a băgat în

cap că *spune* ceva extrem de important umblînd printre cuvinte aburite. Asta e pură bolboroseală, neputință de a numi ceea ce există cu adevărat, împotmolire în inform, amice, vid curat. Pentru mine principiul vital are totdeauna o expresie concretă. Vrei să-ți recit poemul meu despre...?” (și aici mă fixă interogativ cu o privire veselă și complice). „Dealtfel — adăugă el după cîteva secunde — Lichter v-a avertizat, atrăgîndu-vă atenția asupra formelor pe care le îmbracă „*circul*” în viață și a rolului pe care e chemat să-l joace în cadrul acestuia „*clownul*” !

M-am abținut să-l contrazic, știindu-l scandalagiu. Poetul Golan se exprimă, firește, cam trivial, am reflectat după aceea. Dar obiecțiile lui nu sînt cu totul de neluat în considerație. Dacă nu-l amestecăm aici pe Dumnezeu, pentru care totul e cu putință, nimic nu dovedește că treptele înălțării spirituale au ordinea stabilită de Lichter: circ-nebunie-perplexitate. Informatul are dreptul să se socotească superior numai atunci cînd cuprinde „totul”. Dar nu există nici o garanție că aceasta se întîmplă cu adevărat, decît dacă identificăm abuziv ek-stazia, perplexitatea cu *revelația*, în sens teologic. Astfel ea poate să ducă doar la un vid absolut al spiritului. Pentru Mallarme, necredinciosul, la capătul acestei experiențe se află pur și simplu *nimicul, neantul*.

Poetul Golan nu greșește nici cînd reclamă biografului lui Lichter dezvăluirea unei imposturi existențiale în care trăiește eroul său. Eroarea rezidă în a și-o reprezenta exclusiv sub latura comicului. În realitate, Lichter nu ascunde că, poate, tot ce reușește el e să fie doar poet. Dar aceasta îl *înspăimîntă*. Impostura lui Lichter nu-i exclus să existe. Ea e însă *tragică*, pentru că eroul nu „face pe profetul”, ci își asumă efectiv condiția acestuia. A fi rizibil este pentru Zacharias Lichter unul din semnele că a fost „ales”. Ceea ce nu poate înțelege Poetul Golan, din cauza naturii sale elementare, e apropierea între marele lirism și

delirul vizionar. Pe el îl orbește truculența și vorbește de „cuvinte aburite”. Dar toți profeții sînt într-un fel și poeți, iar aceștia din urmă s-au simțit nu o dată „ilumi-nați”. Cine altul decît Rimbaud a scris... „il faut etre *voyant*, se faire *voyant* ?”.

Discipolii lui. Lichter, tinerii atrași de orice e cețos, m-au trimis la pasajele polemice ale cărții : „Ai văzut cum îi execută magistrul pe nătărăii care-și închipuie că știu ceva” — mi-au spus ei. „Ce jalnică ruină se alege din mizerile lor construcții raționale ! Ți-a plăcut cum i-a trecut în marele „imperiu al prostiei” ? Față de entuziasmul lor suspect, mi-a pierit gustul să-l mai apăr pe profet. Dimpotrivă, am simțit nevoia să mă războiesc puțin cu acești nedoriți învățăcei, **convins** fiind că nici el nu s-ar regăsi într-o astfel de interpretare a învăță-turilor sale. „Voi — le-am zis — n-aveți nimic comun cu autentica viață spirituală. Din sarcasmul lui Lichter împotriva mărginirii ome-nești, umblați să scoateți un trai comod și argumente pentru a practica lenea gândirii. Furia contesta-toare a verbului profetic cheamă la depășire. Pe voi vă atrage instala-rea în neștiință cu certificate de înțelepți. Dacă Lichter n-ar avea nici o stimă pentru rațiune, cum vreți să mă faceți a crede, de ce și-ar mai susține cu o logică de fier reflecțiile ? Nu vedeți că el nu de-cretează adevăruri, ci încearcă să vă învețe a le descoperi, risipindu-vă reprezentările false ?

Eu i-aș reproșa chiar, cînd vă aud, că nu apasă destul în ceea ce spune pe „legea morală”. I-a consacrat, nu tăgăduiesc, un capi-tol special, dar în el nu și-a luat

destule precauții față de aplecarea voastră spre comoditate. A vă spu-ne vouă că „practic vorbind nu există oameni „morali” și oameni „imorali” ; față de lege toți sînt imorali într-un chip absolut”, că „legea morală nu poate fi decît **recunoscută**”; „a o **aplica** este însă o imposibilitate”, că „ceea ce ne e dat sînt doar niște **reguli**, niște sis-teme mai mult sau mai puțin au-tonome de reguli : conștient sau nu, le alegem pe cele proprii **jocului** pe care vrem sau putem să-l ju-căm” ; a vă deschide vouă aseme-nea porțițe de a vă satisface ușor fiorosul egoism — mi se pare o gravă neprevvedere. Lichter săvir-șește o mare eroare dacă își inchi-puie că viața lui poate constitui o suficientă pildă pentru cum trebuie interpretate aceste cuvinte. Cîți din-tre voi vă gîndiți serios să o luați măcar o clipă ca model sub rapor-tul dezinteresului material ? Unii, știu, vă hrăniți ca el numai cu pî-ne și iaurt. Dar ca să faceți eco-nomii și să vă cumpărați o mașină! Alții îl imitați, practicînd cerșetoria. Dar din simplă trîndăvie, pentru că nu vă place să munciți și ați pre-fera să vi se dea totul de pomană”.

Poate că tragedia lui Lichter vine chiar din chipul în care înțelege el aplicarea „legii morale”. Un pro-fet cu o slabă vocație etică rămîne fatal un „homo aestheticus” !

în cea mai grea încurcătură m-a pus doctorul S. Mi-am dat seama cu această ocazie de ce el îi inspiră lui Lichter atîta teamă. Nu e lesne să răspunzi remarcilor sale, expuse pe un ton calm, cu o mare capa-citate înțelegătoare, dar care te prinde pe nesimțite în lațul cel mai strîns.

Doctorul a început prin a-mi mărturisi că l-a interesat cartea și-i

găsește numeroase calități poetice. „Stările acestea de exaltare — a ținut să precizeze el — sint prielnice mișcărilor îndrăznețe ale imaginației”. „Totul se reduce însă la un joc cam pueril — s-a grăbit să adauge imediat. Lichter introduce mereu în speculațiile sale dimensiunea infinitului. Față de ea, oricare alta devine automat derizorie; acesta e un corolar matematic elementar. Dacă scădem din infinit 2.00, sau o mie de milioane e tot aia ! Aceasta îi îngăduie să numească tot ce gândim sau înfăptuim noi un vast imperiu al prostiei. Lichter s-a instalat în bucla infinitului și privește cu o ironie superioară, disprețuitoare, tentativele oricui de a-i micșora regatul. Dă-mi voie să spun că e o poziție copilăroasă. „Ființa”, „spiritul”, „starea de perplexitate”, „Dumnezeu”, sint infinitul profetului. Restul nu poate compune automat decât imperiul prostiei. In definitiv ajungem la o chestiune de pură terminologie. Eu sint convins, de pildă, că Leopold Nacht, amicul lui Lichter, e cel mai curat idiot. Profetul susține, dimpotrivă, că epitetul mi s-ar aplica mai de grabă mie. Nu observi ce infantilă e replica : „Ba tu ești prostul”, cum spun copiii !

Și pe urmă, însuși cuvântul e echivoc. De ce socotește Lichter, ca profet, atât de infamantă prostia ? N-a făgăduit Mîntuitorul împărăția cerului celor „săraci cu duhul ?”.

Incompatibilitatea între doctorul S. și Lichter — văd bine acum — este totală, dar nu pentru că vreu-

nul dintre ei are absolută dreptate împotriva celuilalt. Amîndoi stau la doi poli extremi ai omenescului, și ca efect fatal, capătă o optică violent deformantă. Natura profetică a lui Lichter, îl împiedică să perceapă *marginia*, *măsura*. Doctorul S., în schimb, nu poate trece niciodată peste ea. „Nelimitatul” îl îngrozește și refuză să-l admită măcar. Doctorul se instalează la rîndul său într-un soi de țarc al comensurabilului și are aceleași tendințe imperialiste pe care i le reproșa lui Lichter. Notînd necuprinsul, are iluzia că l-a măsurat și pe el și-l poate senin introduce în calcule.

Doctorul mai face încă o greșeală gravă. El nu pricepe *necesitatea* unui spirit ca al lui Lichter în chiar dialectica progresului cunoașterii.

„Atitudinea profetică” e chemată să zguduie violent spiritul, să-l scoată din inertiile sale. Ea nu poate fi decât „radicală”, „absolută”, „totală”. Ca să realizeze o singură urnire, substanța profetică încalcă orice margine, invocă unde e și unde nu e cazul flacăra orbitoare divină, o plimbă incendiatoare prin întregul univers. Ca să revenim la cartea noastră, în fisura dintre cuvinte și lucruri, biograful lui Zacharias Lichter introduce o pîrghie pe care o agită cu furie. Că mișcările ei paroxistice prefac interstiții abia perceptibile în hăuri, aceasta e adevărat. Dar cum pot fi altfel clătinate grelele, masivele certitudini omenești clădite pe iluzii și cum se poate sădi altfel la temelia lor fertila îndoială ?

## v. krasnaseschî

# „Evoluția formelor genului liric” de Edgar Papu

Pare mai mult decît probabil că, dincolo de modestia și prudența ultimelor rinduri din „Cuvîntul introductiv”: „*cartea noastră se mulțumește să fixeze numai schița unei eventuale cristalizări viitoare*” — Edgar Papu a măsurat exact întinderea și intensitatea discuției pe care lucrarea sa, „Evoluția și formele genului liric”<sup>\*)</sup>, ar putea-o stîrni. Cînd abordezi o astfel de temă, chiar cu intenția de a-ți preciza și sistematiza anumite gînduri, pentru ca abia după aceea să dezvolți și să detaliezi conspectul, și chiar cu hotărîrea de a te limita și delimita cit mai strict, e imposibil să rămii claustrat în zona voit monocordă a unei experiențe personale. Cu atît mai puțin va fi convins cititorul s-o facă, din clipa cînd se vede solicitat de transcripția în volum a unui travaliu de laborator, indiferent dacă acesta promite să se prelungească și în viitor.

Dar Edgar Papu are un curaj discret, pe care îl manifestă în egală măsură față de furcațiile posibile, pentru el însă nefascinante, ale problemei, ca și față de autoritățile constituite mai de mult sau mai recent în domeniul său și în cele interferențe. Aceasta se simte încă în titlul, pe care autorul îl grafiază cu un aer de senină de-

terminare, fără a ezita nici la termenul „evoluție”, nici la cel de „forme”. Și, am îndrăzni să adăugăm, nici în fața „genului liric”.

Ceea ce surprinde din prima clipă în această carte este demarajul intempestiv, fără nici un preambul de teoria literară, ca și cum „genologia” — după expresia numai parțial încetățenită a lui Van Tieghem<sup>1)</sup> — ne-ar pune astăzi la dispoziție categorii limpezi și definitive. Edgar Papu ignoră voit discuția multiseclară asupra genurilor — un fel de ceartă a universalelor din domeniul literelor — care, prin reluări sau repudieri, se întinde de la Platon și Aristotel, prin intermediul neoclasiștilor din secolele al XVII-lea, pînă la formalisții, nominalisții și structuralisții contemporani. Nici un element al lucrării nu ne îndreptățește totuși să credem că este vorba aici de o frondă, ci, doar, cel mult, de o decepție, disimulată tocmai pentru a nu crea impresia de polemică. Chiar și cei care, ca și Papu, refuză să se înregistreze în vreo școală, fără ca prin aceasta să golească de conținut genurile literare, pun la îndoială validitatea criteriilor folosite pînă acum în definierea acestora<sup>2)</sup>.

Ciocnirile de idei în jurul genurilor literare provin probabil din încercarea, ratată aici ca și aiurea, de a înțelege și prezenta uniliniar un dat de natură plurivocă. Nenumăratele nuanțe apărute de-a lungul timpurilor se concentrează în jurul cîtorva tendințe dominante. Taxonomia clasică din antichitatea elină, cu trihotomia liric — epic — dramatic, recunoștea implicit existența artisticului ca fenomen particular, analizabil și clasificabil după criterii proprii. Dar Stagirit, care credea că poate diferenția cele trei genuri după „modul de reprezentare”, deci, am spune noi, după viziune, după

\*) Editura Tineretului, București, 1968, 334 pag.

1) Vezi *Literatura comparată*, trad. și prefață de Al. Dima, Editura pentru Literatură universală, Buc., 1966, pag. 2.

2) Cf. Rene Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, trad. rom. de Rodica Tiniș, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură universală, Buc., 1967, pag. 302.

structura percepției artistice, nu a putut evita să pună la baza clasificării lui și sintaxa poetică, modalitatea verbală, persoana gramaticală, care dă și gradul de prezență directă sau mediată a artistului în operă, în același timp, poetica aristotelică s-a făcut promotoarea purității și ierarhiei genurilor, trecind astfel de la descrierea și catalogarea realului, la estetica normativă a genurilor.

Secolele următoare au cunoscut — cu întreruperi și recesiuni — proliferarea laturii descriptive sau a celei normative, în funcție de preponderența istoriei literaturii sau a esteticii filozofice. Din cînd în cînd planurile s-au întîlnit ca, de pildă, la Croce, dar în sens negativ, adică pentru a respinge în egală măsură descriptivul și normativul, prin nominalizarea genurilor literare și în numele autonomiei esteticului. Secolul nostru, rebarbativ la puritatea genurilor, la normativismul de tipul lui Boileau și la fixismul de insectar al lui F. Brunetiere, preferă descriptivismul de natură morfologic-gramaticală al lui Roman Jakobson sau structuralismul lui Roland Barthes.

Srijinită pe istoria literară, pe poetica normativă, pe estetică și pe lingvistică, teoria genurilor, luată în ansamblu, încearcă să clasifice operele literare după anumite elemente comune, care țin de „atitudinea” artistului, de *Weltanschauung-ii* său, de registrul emoțional, de modalitățile prozodice și lingvistice (morfologice și sintactice), ca și de publicul căruia se adresează (aspectul din urmă fiind tot mai accentuat sub influența teoriei informațiilor).

Simultan cu această diversificare a premiselor și metodelor, centrul de greutate al preocupărilor s-a deplasat spre existența și esența genurilor literare, ca și spre criteriile lor de clasificare, fără intenții normatologice. Apropierea de individualul (în cazul de față opera) privit ca un întreg articulat, elocvent pentru personalitatea afectivă și intelectuală, perceptivă și comunicativă a artistului, cu scopul de a delinea făgăsurile posibile de transmitere a mesajului estetic, conturează o nouă orientare în genologie, inductivă și

totodată sintetică. Inductivă, fiindcă își propune să înceapă demersul cu analiza operei, sintetică întrucît vrea să depășească fracționarea criteriilor de clasificare, prin centrarea lor în jurul unor *structuri* tipice de realizare a „literarității”.

Pentru structuraliștii din „a doua generație”, „*genul se definește ca o conjugare a mai multor proprietăți ale discursului literar, considerate importante pentru opera în care se întînesc... În studiul evoluției, după ce s-a studiat fiecare aspect izolat al discursului literar, pasul următor constă deci în a examina anumite combinații mai mult sau mai puțin stabile, între aceste trăsături, combinații denumite genuri, și în a urmări transformările lor*”<sup>3)</sup>

Considerate chiar și de nestructuraliști drept o „instituție” (Weliek și Warren), nu în înțeles de coerciție, ci de ansamblu de reguli inerente convențiilor artistice disponibile diverselor tipuri (structuri) de sensibilitate și de expresivitate, genurile literare, chemate să pună bazele „geneticii literaturii”, sint atribuite și de către esteticienii neangajați împrejurării că anumite aspecte ale unei situații devin motive *structurale* ale unei imagini în care atitudinea artistului se poate preciza<sup>4)</sup>.

În acest mozaic, cel mai puțin controversat în esență și trăsăturile lui caracteristice este genul liric, pe care van Tieghen îl consideră „cîntec”, iar H. H. Sanielevici îl definește, în contrast cu epicul proiectiv și legat de mulțime, prin înclinația, spre izolarea de exterior și contemplarea autist — individualistă a cosmosului lăuntric al artistului<sup>5)</sup>. Modalitatea de expresie și atitudinea poetului apar din nou drept criterii definitorii, separate, alături de utilizarea persoanei întîia și a timpului prezent, relevată de John Erskine, ca elemente esențiale ale liricului.

3) Tzvetan Todorov, *Poétique*, în voi. „Qu'est-ce que le structuralisme?”. Editions du Seuil, Paris, 1968, pag. 154.

4) Cf. Franco Miele, *Teoria e storia dell'estetica. Fondamenti e problematica dell'Arte*, U. Mursia, Milano, 1963, 743 pag.

5) Vezi *Cercetări critice și filozofice*, reeditate în Editura pentru literatură, Buc., 1968, pag. 159—160.

De la început, Edgar Papu previne că nu se ocupă de „coordonatele tehnice exterioare” (strofele, versificația), ci de „tipuri de ansambluri sau structuri artistice”. Despărțite de „coordonatele tehnice”, „structurile artistice” pe care în mod semnificativ autorul preferă să le numească „forme” — se apropie de sensul inițial, de origină psihologică, al termenului german *Gesta.lt*. În concepția lui Papu, *forma* nu ține de „tiparele poetice”, ci în primul rând de un *conținut lăuntric* (al sensibilității), de o totalitate interioară, care se proiectează în afară într-o anumită modalitate artistică. Poetul pleacă de la o „*configurație interioară*” (s.n.), iar structura artistică „se organizează dinlăuntru” și nu există „în sine”, ci „pentru noi”. Edgar Papu vede în structură o realitate înainte de toate psihică — deci cuprinzând atitudinile, concepțiile, afectivitatea artistului și a cititorului, ceea ce înseamnă implicit o realitate general-umană, care se extrapolează artistic prin mijloace capabile de a asigura comunicarea. Studiul său se înscrie astfel printre tendințele actuale de sinteză, de care se diferențiază însă prin elementele reunite, de unde structurile absentează, dar unde, în schimb, toți factorii interiori sînt prezenți, într-o articulare antropologică largă.

Astfel înțeleasă, structura artistică „răspunde unei prealabile organizări interne a noastră, printr-un limbaj pe care numai „constelația” unor întreguri din noi îl înțelege și i se adaptează”. Papu se va preocupa, prin urmare, în lucrarea sa de *formele sensibilității umane*, așa cum se realizează ele în poezia lirică. *Formele* sînt studiate în *evoluția* lor, adică în devenire *istorică*, temporală, care nu este neapărat liniar cronologică. Psihologia individuală și antropologia se văd obligate să facă apel la etnografie, etnologie, psihologie socială. Considerînd, după cît se pare, genurile literare ceva mai mult și mai real decît „sintezele teoretice ale artei” de care vorbea T. Vianu, autorul volumului nu se îndepărtează de teza acestuia că „genurile sînt produse istorice și ca

atare capabile să se transforme sate chiar să dispară”<sup>6</sup>).

Din „*conglomeratul poetic inițial*”, încărcat de emoții violente, ne spune Edgar Papu, primul care s-a desprins a fost lirismul „*plural*”, „*colectiv*”, corespunzător solidarității și conștiinței de grup. Convertită ulterior în epică, subiectivarea inițială a lui „noi” dă expresie fricii și panicii în fața unui univers ostil, pe care umanitatea primelor timpuri încearcă să-l îmblinzească prin „*cîntecele de muncă*” și „*cîntecele magice*”. Măcelurile — pe care ie vor prelua, ulterior epopeea și romanul cavaleresc — se traduc la început prin lirica plurală, ca beție vizuală, tactilă și viscerală a singelui, iar prietenia, cultivată în viața de trib inspiră, la rîndul ei, cîntece corespunzătoare. O dată cu primele cunoștințe asupra naturii, magia cedează locul cultului și imnurilor închinatelor forțelor naturale.

Evoluția lirismului este urmărită, și de aici încolo prin referire permanentă la transformarea cunoașterii, sensibilității și a societății omenești. Lirismul propriu-zis, individual, se demarcă de epic și dramatic, odată cu destrămarea vechii solidarități de grup. Din acest moment el nu mai este exponentul integrai al poeziei, dar în același timp se îmbogățește și se complică pe sine însuși. Liricul autonomizat capătă înfățișare de elegie, odă, idilă, poem filozofic, ritmul cunoaște forme și modulații noi, fantezia lirică își lărgește registrul, metafora, comparația, tropii dau naștere la o gamă întregă de categorii și varietăți stilistice înainte ignorate. Noile condiții sociale și noul gen de viațuire al individului sublimează fatalitatea în melancolie, prietenia în iubire, în timp ce sentimentul naturii deschide o largă paletă pentru lirismul descriptiv și asociativ. Noile posibilități de reflecție inaugurează poezia gnomică, sub forma „înțelepciunilor”, parabilei, poeziei deșertăciunilor, cîntării plăcerilor, liricii filozofice.

Secțiunea pe care Papu o operează

6) T. Vianu, *Estetica*, ed. II-a revăzută, Fundațiile regale, Buc., 1939, pag. 188.

ză în genul liric nu se sistematizează pe specii, ci pe diverse note din registrul lirismului, care își selectează "anumite „teme" (aspecte ale realului), în funcție de valențele individuale, dar și de evoluția sensibilității colective. Sub razele acestui reflector este adus și acel lirism individual care își dovedește predilecția pentru problemele omului și societății (lirica profetică, poezia anti-războinică, elegia civică, poezia patriotică, elegia captivității și a exilului). Preferința autorului pentru elementele tematice apare evident în extensiunea pe care o dă „temelor lirice majore" — iubirea, moartea, natura.

Metoda și concepția sa pot fi urmărite mai de aproape în această secțiune a cărții. Iubirii, spre exemplu, i se face o adevărată biografie psiho-istorică, pornind de la prima ei fază, cu funcție de inițiere în tainele fecundației universale, continuând cu etapa religioasă, în care apare ca o decădere din starea inițială de grație, apoi cu perioada de tranziție a sensibilității frenetice și sfârșind cu aceea a individualizării precise a persoanei și afectivității, când sentimentul de integrare în marele ansamblu natural face loc celui de aservire și rănire prin iubire.

Fixarea momentelor semnificative din evoluția formelor lirice și, pe această bază, a etapelor parcurse de sensibilitate, este o cale interesantă și promițătoare de studiu, cu condiția de a nu inversa apoi ordinea și a încerca să explicăm traiectul poeziei prin stările psihice colective, pe care le-am desprins tocmai din analiza istorică a fenomenului poetic. Pentru a ca această a doua direcție să poată fi abordată, lirismul, cu etapele lui, ar trebui integrat într-un studiu de ansamblu, unde să poată fi corelat cu toate laturile culturii din epocile respective. Altfel, descriția sentimentului naturii în faza vânătorii și apoi a agriculturii, așa cum apare în volum, rămâne o ipoteză tentantă, dar fără totală acoperire istorică, cel puțin nu explicită.

Dorind să evite rigiditatea, schematicul și să se distanțeze de teo-

ria clasică a genurilor, în favoarea propriei viziuni istorico-psihologice, E. Papu folosește simultan mai multe criterii de punctare a principalelor momente înscrise în desfășurarea diacronică a lirismului. Acest aspect apare deosebit de limpede în secțiunile a IH-a și a IV-a, unde formele și sensurile lirice la popoarele moderne sînt privite prin prisma viziunii (lirica apocaliptică), speciei („laudele"), atitudinii (pesimismul), afectivității (erotismul, melancolia), condiției poetului (poetul famelic și vagant), ideții (lirica lui „nu știu ce"), fanteziei (lirica macabrelui), tehnicii (manierismul). Cu cît ne apropiem de contemporaneitate, accentul cade pe vocația poeziei („coordonatele evadării"), sincretismul artelor („structurile contopirii"), și pe marile „comunicări" ale secolului nostru, de la simbolism pînă la infuzia de specific național în poezia modernistă și avangardistă. În unele cazuri, ca în cel al liricii gnoseologice, firul este reluat în diferite capitole.

Dincolo de obiecțiile ce se pot aduce unor argumentări în circuit închis și unei cel puțin aparente lipse de sistematizare, chiar și pentru o „schiță" destinată unei aprofundări ulterioare, lucrarea lui Edgar Papu se dovedește a fi nu numai prima de acest fel scrisă la noi, dar și aceea care încearcă să planteze liricul și, prin extindere, arta, pe trunchiul mereu viu al sensibilității umane, ecou și amplificator rezonant, creator, al situațiilor socio-istorice. Prezentarea directă a unui mare număr de poezii lirice, din care unele în tălmăcire proprie, precum și lepășirea europocentrismului, prin înfățișarea atîtor exemple din lirica indiană, chineză, iraniană, iudaică, hawaiană, alături de cele aparținînd literaturilor elină, latină, germanică, suedeză, franceză, italiană, engleză, se înscriu în aceeași viziune, care raportează fenomenul artistic la parametrii umani, variabili în decursul istoriei.

Din această schiță, „evoluția" și „formele" reies mai, clar decît definiția genului liric însuși, chiar dacă multiplele valențe psiho-istorice și

.caracterul individualist al acestuia sînt explorate în amănunțime. Unica referință la clasicism și iluminism, care, deși „se dovedesc de o importanță covârșitoare în alte genuri, aduc un aport minim în ordine lirică” (pag. 278) pare să apropie concepția lui E. Papu despre lirism de concepția lui Al. Philippide asupra romantismului: „*înainte de a fi o mișcare literară, romantismul este un mod de viață sufletească Privit astfel, romantismul a existat mereu și la toate popoarele. El înfățișează unul din cele două mari sensuri ale sufletului omenesc: acela al adîncirii, pe calea visului și a contemplației, în lumea dinăuntru, în lumea întîmplărilor psihice — celălalt sens fiind al avîntului către lumea exterioară*”<sup>7)</sup>. Individualismul și subiectivismul, manifestate printr-o participare de ordin afectiv, iată polii între care se desfășoară bogata gamă de creații artistice studiate în volum.

În ultimă analiză, studiul lui E. Papu se refuză cu intransigență oricărei modalități de abordare structuralist-lingvistică sau stilistică a fenomenului liric. În afară de faptul că pentru începuturile îndelungate ale lirismului referințele extraartistice pot fi blocate din cauza lipsei de documente, se ridică aici și problema dacă dincolo de strofe sau versificație, limbajul însuși, morfo-

logia și sintaxa nu sînt relevante pentru o viziune, pentru un artist, pentru o operă, chiar fără să determine conținutul acesteia. Reflecțiile lui N. Tertulian cu privire la critica stilistică a lui L. Spitzer și la virtuțile analizei logico-matematice a limbajului literar<sup>8)</sup> ni se par semnificative în această direcție, mai ales în lumina noului gen de structuralism, care își face loc în prezent, întîlnirea dintre studiul imanent și cel exterior al operei de artă, corelarea lor promit încheierea unei teorii moniste, care să conceapă structura artistică drept expresia de fond, dar și formală a unei structuri sufletești, sociale, istorice. Cu cît mai avansată este analiza științifică a coordonatelor extraestetice, cu atît mai mare nevoie are ea de examinarea obiectivă a operelor de artă, în care mesajul își caută totdeauna expresia cea mai adecvată.

Pentru a se ajunge acolo, structuralismul va mai avea multe probe de dat, înainte de a convinge și a dezarma exigențele justificate ale lui Edgar Papu. Cu atît mai mult cu cît rezistența la adaptarea pripită a unei idei noi și încă insuficient controlate, este la el însoțită de o îndelungată peregrinare pe toate continentele lirice și de o autentică trăire și înțelegere a celor mai diverse creații poetice.

7) CE. *Studii de literatură universală*, Editura Tineretului, Buc., 1966, pag. 32.

8) Cf. *Eseuri*, Editura pentru literatură, Buc., 1968, pp. 362—385.

eugenia tudor

## „Întoarcerea în deșert de horia stâncii

*Ceea ce părea în „Fanar” incidental — atitudinea ușor reflexivă a autorului cu privire la imobilitatea, la încremenirea naturii înconjurătoare, insensibilă în fața zbaterii omului, — atitudine care conferea densului roman, înșesat de fașie și de culoare, un farmec aparte, constituie, în noua carte a lui Horia Stancu, „Întoarcerea în deșert”, însăși substanța ei. Scriitorul ni se dezvăluie ca un filosof și s-ar părea că întâmplările și destinele oamenilor raportate la istorie sînt doar pretexte pe marginea cărora se exercită talentul său contemplativ, încercînd de oarecare melancolie, în acest sens, ne apare sfîrșitul lui Alexandru cel Mare, ca o meditație amară, prilejuită de contemplarea și interpretarea unui destin puternic. Construită riguros, cartea este dintre cele mai dense, din cite a publicat pînă acum Horia Stancu. Aceași paletă cromatică, bogată în nuanțe, dar mai armonizată parcă, evocă măreția și mizeria, clipele de glorie și pe cele de deznădejde ale unei epoci îndepărtate. Fastul de la curtea regelui persan Darius, petrecerile opulente organizate de Alexandras, cuceritorul lumii, pentru generalii săi, alternînd cu mărșăluirea istovitoare prin cîmpiile mănoa-*

*se de Ungă Istros, cîmpii de un belșug fabulos sau prin deserturile persane ori babiloniene, apar rînd pe rînd în obiectivul scriitorului, atent la recompunerea cit mai exactă, mal minuțioasă a decorului. Iată, în viziunea lucidă a lui Horia Stancu, împrumutată ades eroului său, Alexandras, imaginea de o mare sugestivitate a locurilor de pe malul Dunării, cucerite doar în parte de marele rege, căci s-a izbit aici de încăpățînarea și de curajul unui popor iubind demnitatea tot atît de mult ca viața însăși : „De pe țărmul înalt și pietros privea veșnicia curgerii fluviului, valurile lui mărunte, apele vii mușcînd, rozînd și măcinînd malurile. Istrosul cel sfînt, căruia băștinașii îi ziceau în graiul lor aspru Dunaris, semăna într-un fel cu unul din riurile Infernului, cel care aducea uitarea. Poate de asta se împărțeau cu apă din valurile sale geții înainte de a pleca în bătălii : să uite tot ce lasă în urmă, tot ce părăsesc și ce pierd” (p. 64).*

*Cartea este construită ca o retrospectivă amară, pe marginea unui destin. În cele trei zile premergătoare morții sale, marele rege macedonean, care supusese atîtea popoare și străbătuse atîtea pămînturi, în-*

frînt de boală, ținut în patul său își retrăiește viața și constată că ea nu-i prilejuiește un bilanț prea rodnic.

Fapte de vitejie în care crezuse, isprăvi pe care le socotise expresia unei puteri fără margini, îi apar în umb"ra sfîrșitului — cu o claritate dură — neînsemnate, raportate la durata istoriei. Iluzia acelei imense puteri pe care o avusese cîndva îi este spulberată de atmosfera de nemulțumire surdă, de suspiciune pe care o citește în ochii generalilor săi, ai prietenilor celor mai apropiați mergînd pînă departe, în rîndul ostașilor sătui de războaie.

Cine este de fapt acest Alexandros, acest general de oști, care constată cu tristețe, la apropierea sfîrșitului că un om nu înseamnă nimic, în raport cu timpul istoric : „Ce e un om ? Nimic, sau cel mult un grăunte de pulbere" ?

În viziunea lui Horia Stancu el este o personalitate fascinantă, care impune tuturor, fără însă a ji prea bine înțeles. Mobilul care-l mină pe Alexandru cel Mare spre cucerirea lumii rămîne neînțeles, pînă și unora dintre bunii lui prieteni. Cîțiva dintre aceștia îl cred avid de bogății, dar gestul, aparent necugetat, de fapt simbolic, al regelui care dă foc palatului scump al lui Darios, contrazice părerea acestora. Cînd participă la ceremonia preoților lui Amon, care-i recunosc descendența din Zei, Alexandros apare ca un înfatuat pînă și bunului său amic Seleucos. El nu pricepe atitudinea profund politică a marelui său prieten, care-și cîștigase prietenia și sprijinul material al preoților egipteni, pentru a putea continua opera vieții sale: o împărăție întinsă, bogată, puternică.

Pentru a o avea, Alexandros n-a precupețit bani, osteneală și chiar sacrificarea de vieți omenești. Contemporanii săi îl judecă greșit și-l înțeleg rar. Nu-i înțeleg nici generozitatea, nici cruzimea, nu-i împărtășesc setea de glorie și de putere, dar mai ales nu pricep cum regele poate să sacrifice totul (tihnă, plăceri, bogăție) unei himere, de neatins.

De altfel, în caracterizarea personajului său, Horia Stancu utilizează frecvent termeni ca : rătăcire, amăgire, năluca, iluzie, ele. Eroul său vorbește despre acea dorință neînțeleasă și nestăpînită de a făptui și de a fi. Așa dar miraculoasa forță pe care i-o atribuie autorul personajului său este acel impuls nobil către un ideal, dorința de a făptui ceva durabil, de a rămîne nemuritor în amintirea posterității.

La capătul unei vieți agitate, Alexandros face un bilanț trist. Zbatererea sa îi apare neînțeleasă de contemporani și deci, inutilă. Setea sa de ideal a fost mereu confundată cu nebunia, fiindcă idealul său era singular, nu era în consonanță cu al celorlalți. Gloria regelui macedonean, înfăptuirea unui imperiu întins și puternic, nehrănindu-se decît din voința unui singur om, se risipește odată cu viața lui.

În lumina clipeiilor de „luciditate ostenită" dinaintea sfîrșitului, Alexandros constată că idealul său a mers împotriva curentului, că certitudinile sale, cum spune scriitorul, „se clătinau". Regele înțelege prea tîrziu, lecția dură a istoriei. „Cît poate să stăpînească un singur om, gîndește el, peste o sută de mii sau peste zece milioane de oameni ? O frîntucă de vreme, un răgaz mărunț în scurgerea anilor" (p. 72).

„Întoarcerea în deșert” marchează o plonjare în adâncime, spre explorarea mereu tentantă a zonelor psihice ale omului. Cu toate că este o carte cu subiect istoric, „întoarcerea în deșert” urriărește radiografia sufletească a unui erou. Și în acest sens, scriitorul vedește reale aptitudini. El caută a interpreta, într-un fel propriu, prin decupaje în gândurile eroului său — de data asta într-adevăr termenul este la locul lui — alternînd starea lucidă cu cea de vis și halucinare, o existență umană deosebită.

Pe Horia Stancu îl interesează un Alexandru îmbătrînit, bolnav, care-și face propriul proces în fața timpului, prilej pentru autor de a interpreta, de a compara... El demitizează, pe linia unei moderne atitudini, care-și are punctul de plecare în Danton al lui Camil Petrescu, fără însă a substitui mitul istoric cu un spor de umanitate. Procesul intentat lui Alexandru este urmărit cu luciditate și poate chiar cu detașare, deși eroul își păstrează pînă la capăt caracterul său fascinant.

ioana crețulescu

## „exegeze” de geo șerban

O lucrare de istorie literară este oricînd binevenită, atunci cînd își propune să dea la iveală fapte pentru care nu s-a arătat încă sorocul dezvăluirii și înțelegerii. Literatura noastră mai are numeroase zone de oameni și idei puțin cunoscute. Dar chiar și acolo unde n-au lipsii studiile, analizele și comentariile, mai sînt uneori lucruri interesante de spus. Volumul lui Geo Șerban, „Exegeze”, o dovedește cu prisosință.

Lucrarea e destinată reactualizării și conturării mai exacte, a unor aspecte din profilul moral și spiritual a șase din scriitorii noștri cei mai de seamă: Russo, Bălcescu, Odobescu, Arghezi, Vianu și Călinescu. Nu atît creația literară în sine interesează pe autor, cît scriitorul surprins într-o atitudine caracteristică, sondată în profunzime și argumentată cu probitatea științifică a unei serioase informări.

Cercetările nu sînt, bineînțeles, exhaustive, dar obiectul de studiu este epuizat, dacă nu pînă la o saturație, în orice caz pînă la o comprehensiune integrală. Rotirea în jurul aspectului ales este făcută fără rezerve sau omisiuni, uneori poate prea impregnată de un atașament afectiv. Istoricul literar urmărește cu migală și devotament fie o credință social-politică onestă, fie un fapt de paternitate literară, fie formația ideologică și culturală, fie o atitudine etică și estetică, cu un spirit alert de investigație sigură. Semnificativ este că autorul reușește să creeze un raport strîns între comentariul teoretic și respirația autentică a scriitorului observat. Faptul rezultă din considerarea unei anume trăsături fundamentale a scriitorului în cauză, ca un mobil generator și expresiv al creației. Pentru conturul exact al fenomenului se analizează

cu atenție documentul (o pagină de periodic, o scrisoare, o însemnare), iar pentru ca acesta să fie valabil se accentuează nu o dată sensul afectivității. Am putea spune că în accepția lui Geo Șerban, „documentul” nu este un act de registru care conține doar date de interes istorico-literar, ci un act de viață cu nuanțe sensibile reale, oferite astfel percepției încât rezultatul să devină din simplă constatare istoriografică, o vibrație comunicativă. În acest sens, și mai ales pentru scopul propus, opera se alătură documentului edificându-se reciproc. De altfel, pasiunea pentru informație și pentru inserarea ei în textura revelatoare, discernământul pentru amănuntul semnificativ, neobosita succedare a explicațiilor fac parte din corpul metodologic, constituindu-se în același timp, ca o atitudine unitară, ca un raport constant în raza atenției și travaliului scrupulos. Nu este însă, mai puțin adevărat, că această unitate de principiu se diversifică în funcție obiectivă față de fiecare scriitor și în funcție specifică, acordată cu unghiul de analiză cerut de fiecare aspect în parte. Tot ce poate să constituie un semnăment demn de a conlucra la izbutirea cit mai clară a traiectoriei psihice și morale preconizate este structurat și relaționat, oferind o imagine cit mai plină.

Considerând scriitorul o totalitate de semnificații, cercetătorul își alege una dintre ele, pe care o decupează din multiple variante, subsumind-o personalității scriitorului în liniile de conjuncție. Ceea ce se urmărește este reliefaarea unei anume concepții a omului, convertibilă într-un gest estetic al artistului.

Excepție face articolul despre Bălcescu, în care se discută o problemă de paternitate literară (Scris-a Bălcescu „Trecutul și prezentul”?). Argumentația se circumscrie cu precizie întrebării formulate în titlu. Autorul o conduce cu finețe către răspunsul găsit, restabilind un adevăr literar. Atribuirea scrierii lui Dimitrie Berindei este făcută cu răbdare și probitate științifică. Pentru elucidarea acestei probleme, atât

documentul în cauză cit și cele auxiliare sînt comentate și comparate cu strictețe.

Pentru definirea profilului moral și social al lui Alecu Russo ni se oferă o schiță biografică în care s-au selectat momente importante, în funcție de trăsăturile lui definitorii. În acest fel, etapele vieții se valorifică cu date din istoria literară. Reacțiile unui spirit pasional și vizionar pe alocuri, dar lucid și reținut, nu din exces de modestie ci dintr-o pudoare a personalității, sînt decantate în operă în acele pagini care au cristalizat adevărul, elevația și freamătul trecutului.

Reconstituirile lui Geo Șerban luminează portretul scriitorului, pentru a estompa ingratitudea posterității. Apelul conjugat la document și operă dezvoltă prin punctele de intersecție, traseul unui spirit mai puțin cunoscut.

La Al. Odobescu, autorul alege un singur moment, prelungit intr-adevăr, — acela al formației sale în anii petrecuți la Paris, urmărită pe toate planurile desfășurării ei, în întindere și în adîncime. Se conturează astfel, spiritul larg deschis, atît în receptarea filonelor de cultură națională și universală, cit și în eferescența ideilor revoluționare emanate în direcția progresului social și spiritual. Fiecare aspect în parte al interesului tînărului Odobescu se detașează și se prezintă în toată densitatea lui. Important este, însă, faptul că nu se exclude nici aspectul dezvoltării psihice și al sedimentării primelor atitudini. Personalitatea și mai ales independența acestui tînăr, care se pregătea să devină un mare erudit, ni se relevă în pulsațiile lor vitale, pe drumurile nu întotdeauna limpezi, pe care le-a urmat. Cele trei părți ale studiului tratează pe rînd formația ideologică, apoi formația culturală, iar în ultimă instanță, prezentarea se încheie printr-o incursiune amănunțită, dar deloc plictisitoare, în „bibliomania” lui Odobescu. Pentru aceasta, se folosește mărturia, atît a bibliotecii rămase, cit și a celei presupuse (din informații). Aflăm, de asemenea, dintr-un fin și sugestiv comentariu,

pe marginea cărților expuse, despre modul în care posesorul lor recepta pe diverse variante editoriale și pe diverse activități spirituale viitoarele constante care i-au alcătuit erudiția clasică.

Pare interesantă maniera în care Geo Șerban, la începutul fiecărui subcapitol despre Odobescu, se întoarce mereu în timp, în început, și chiar mai mult, dă cite o filă înapoi față de secvența precedentă, căutând astfel dintre sursele primilor pași pe cele mai vechi. Pentru acest prag al vieții spirituale sîntem conduși cu delicatețea unui ghid, traversînd ușor și antrenant, și mai ales antrenat, încăperile unei tinereți la care nimeni nu se mai gîndește.

Față de Tudor Arghezi, autorul „Exegezelor” se arată receptiv la una din constantele fundamentale omenești : atitudinea față de muncă. Această ipostază nelipsită, într-un sens sau altul, din ordinea existenței generale, are pentru poetul laborios și prodigios care a fost autorul „Cuvintelor Potrivite”, rostul unui centru vital, atît în existența materială, cît și în cea spirituală. Și tocmai acest nucleu luminos intră în raza de atenție a criticului. Apelul la document nu lipsește nici de astăzi și el este din nou menit să illustreze o concepție a omului Arghezi. Referirea permanentă la publicistică are rolul unui text decodificat, care să explice tocmai a cele gesturi de factură simbolică, vitală, atotcuprinzătoare, acordat muncii ca atribut esențial al omului în evoluție.

Metaforele prin care Arghezi creionează tot ce ține de procesul uman creator pledează pentru o rezurecție a spiritului prin prisma actului laborios, independent și invincibil, ridicat la rangul de fenomen etic și estetic.

Atunci cînd se apleacă asupra criticului și teoreticianului literar, au-

torul, fără să abandoneze armele istoricului literar, trece voit peste finalitatea imediat posibilă, ca să sondaze mecanismele profunde de structurare a concepțiilor teoretice și estetice. Se cercetează și se selecționează, de pildă, aspectele care pot oferi pentru Tudor Vianu viziunea unei ierarhii a sistemelor generatoare ale relației : om — creație — artă. Astfel sînt reconstituite cu ușurință, toate liniile de forță și principiile, în jurul cărora s-a consolidat prodigioasa activitate a esteticianului, teoreticianului, criticului comparatist sau stilist.

Geo Șerban nu omite să împreuneze rigoarea și echilibrul judecăților lui Vianu, cu componența sensibilității sale evocatoare, subliniind, în acest fel, latura psihică omenească, alături de competența universitarului, pentru care sistemul și norma nu au niște accepții rigorigiste ci revelatoare.

În privința lui George Călinescu, critic literar, unde orice comentariu nu poate epuiza toate nuanțele semnificative, autorul surprinde foarte bine postura analistului. Seriarea ar fi putut să păcătuiască printr-un eventual caracter expeditiv. Dar acest lucru nu se întîmplă și comentariul se rotunjește cu claritate și pregnanță, în favoarea unor aspecte ale criticii călinesciene, cu aderență în stratul teoretic care le precede. Imaginea modalităților variate, deschise receptiv, cu care Călinescu înconjură orice operă literară, fără să-și contrazică anumite constante specifice, dar oferind un punct de disecție întotdeauna altul, ca fiind cel mai adecvat în cazul dat, îi oferă lui Geo Șerban prilejul de a-și dovedi realele posibilități de selecție și structurare a faptelor.

„Exegezele” dovedesc un bogat spirit de informare, concentrat în expuneri coerente, constituind imagini interesante și unele inedite din istoria noastră literară.

## i. negoțescu

# radu stanca și simetriile

În teatrul lui Radu Stanca, tehnica simetriilor e de primă importanță, afectând deopotrivă construcția dramatică, limbajul dramaturgiei și substanța spirituală, semnificația profundă a operei. Mitul lui Don Juan, expresie a dorinței erotice puri nesatisfăcute, e un mit deschis la infinit și ca atare exclude prin chiar sensul său posibilitatea unei simetrii (indiferent de faptul că destinul cavalerului seducător se încheie cu un ospăț de piatră, ca la Tirso de Molina, la Moliere sau la Pușkin, fie că eroul se lasă de bună voie străpuns de spada adversarului, ca în poemul lui Lenau ori se aruncă în craterul Vezuviului, ca în drama lui Paul Heyse, fie că se mintuie, ca la Jose Zorilla y Moral sau la O. V. Milosz). Dacă Byron l-a tratat în etern aventurier, iar poetul portughez Guerra Junquero a simbolizat într-însul răul social, doar dramaturgul romantic Grabbe l-a arșezat într-o titanică asimetrie, opunându-l lui Faust (*Don Juan und Faust*), opunind adică spiritul mediteranean celui nordic. Mit al seriei infinite așa dar, la toți acești autori destinul lui Don Juan se încheie brusc fără a se rezolva, iar atunci când totuși se rezolvă (Zorilla y Moral și O. V. Milosz), aceasta se întâmplă în afara donjuanismului (la primul grația divină e acordată prin iubirea celestă a unei femei: la al doilea, eroul se mintuie prin căință), în comedia tragică *Dona Juana*, Radu Stanca dă însă mitului singura rezolvare posibilă, adică fără a-i altera sensul, și anume inventînd

un principiu feminin echivalent. Astfel, iubirea lui Don Juan pentru Dona Juana reprezintă o formă perfectă de narcisism: cavalerul va muri fără să afle că iubirea lui s-a împlinit, că destinul său s-a rezolvat în chiar sensul donjuanismului. Pornind dintr-o simetrie fundamentală, drama e apoi structurată pe situații și personaje la rîndul lor simetrice, atît Dona Juana cît și Don Juan fac, fără a ști, același pact cu Don Fernando (moartea) și, din motive identice, recurg la aceeași stratagemă, deghizarea în vestmintele ancilare. Totodată, Fiorela este echivalentul feminin al lui Fiorelo; ei reprezintă iubirea *umilă*, dar, ca și *nobilii* lor stăpîni, se despart fără a ști că dragostea fiecăruia dintre ei este împărtășită — cu deosebirea că sînt atribuiți vieții, pe cînd Dona Juana și Don Juan își împlinesc destinul comun în moarte. Jocul dramatic seamănă aici cu cel din comedia lui Marivaux, *Le jeu de Vamour et du hasard* — și s-a vorbit de funcția simetriei în opera dramaturgului francez.

Nu alte probleme de tehnică dramatică ridică *Oedip salvat*, unde Radu Stanca încearcă iarăși să dea o rezolvare, de astă dată luptei pe care eroul tragic o duce cu zeii. După cum reiese atît din *Oedip regre* cît și din *Oedip la Kolonos*, pentru Sofocle nefericitul rege teban nu este vinovat de crimele sale; el n-a făcut decît să se conformeze, fără voia lui, destinului poruncit de zei; eroul patricid și incestuos nu se revoltă însă împotriva autorității divine, și ia drumul spre Kolonos, fiindcă acolo i-a promis Apollo că va avea iertare și va dobîndi odihna veșnică. Nici mai tîrziu, în tragedia lui Corneille, nu se revoltă Oedip, aici însă Theseu pronunță o lungă diatribă împotriva oracolelor, pledînd pentru liberul arbitru (urmare a disputei dintre iezuiți și janseniști); abia în drama lui Andre Gide, Oedip apare ca un răzvrătit împotriva divinității, dar această răzvrătire se petrece numai în conștiință. La Radu Stanca în schimb, revolta regelui teban prinde corp dramatic, prin invenția,

pe bază de *simetrie*, a personajului Eumet. Oedip e în drum spre Kolonos, unde îl așteaptă izbăvirea; Eumet e în drum spre Teba, unde îl așteaptă fericirea. Ambii au purces la călătoria lor sub îndemnul glasului divin; spre a ajunge la țintă, ambii sînt ispitiți de Oracol să comită o crimă: „ca să ajungi la Kolonos, trebuie să ucizi un om în drum spre Teba” — „ca să ajungi la Teba, trebuie să ucizi un om în drum spre Kolonos”. Deși implorat de Antigona să se supună legii divine, Oedip refuză, sfidînd Oracolul, care în frumosul monolog final primește înfrângerea sa, acceptînd faptul că între forțele obscure ale destinului și cele luminoase ale libertății, există puțința ca libertatea să triumfe. Simetria rămîne însă intactă, căci, fie că ar fi ascultat Oracolul, fie că l-au respins, Oedip a aflat drumul spre Kolonos, iar Eumet drumul spre Teba.

Capodoperă a dramaturgiei stanciene, în *Ostatecul* simetriile se stratifică, se structurează divers și unitar, servind, strict dramatic, acțiunea în via sa desfășurare, spre desnodămîntul care înseamnă moarte sălbatecă și libertate senină. Prietenia dintre Abatirs și Kleomedede, fiii regilor dușmani, are noblețea sentimentelor trezite în pieptul lui Ferdinand (fiul ducelui de Alba) și al prizonierului ducelui-tiran, Egmont, în finalul tragediei lui Goethe; ei sînt din plămada suav eroică, dulce anti-despotică, a eroilor spumegînd de tinerețe din teatrul lui Schiller: Ferdinand, Don Carlos, Mortimer, Max Piccolomini; peste legătura amicală, fulgerătoare, dintre cei doi tineri prinți, care înfrînge ura dintre familiile lor, plutește suflul de pasionalitate și fatalitate din *Romeo și Julieta*. Dar, în puritatea lor agrestă, personajele și situațiile din *Ostatecul* apar ca simetrii depline. Regele Buer este echivalentul lui Abatirs. Ostile stau față în față, mînate de aceleași simțăminte ostile și țintind obiective similare. În partea întâia a tragediei, Abatirs, prizonierul lui Buer, urmează a fi ucis de regele dușman; în partea a doua a tragediei,

Kleomedede, prizonierul lui Diropix, urmează a fi ucis de regele dușman. În final, după moartea lui Kleomedede, Abatirs îl urmează în moarte. Ca și în *Dona Juana*, personajele adverse se oglindesc unele în altele, replicile unora ar putea fi atribuite celorlalte, fiindcă situațiile, caracterele și stările lor sufletești sînt, prin alternanță, identice. Faptul că, în desfășurarea alternanțelor, Buer sfîrșește prin a ierta, iar Diropix prin a condamna, nu turbură simetria, deoarece numai precipitarea acțiunii împinge la desnodămîntul tragic.

Stilistic, tonalitatea sentențioasă a replicilor favorizează, prin concentrarea limbajului, dramatismul simetriilor. Timpul fiind aici mitic-barbar, aforistica pendulează între maximă și proverb (între nobil și umil). Iată modelele ale acestei aforistici: „O luptă o poți începe oricînd, dar nu o sfîrșești decît atunci cînd se poate”; „Mai mult îți primejduiești țara dacă-i jertfești stăpînul de miine, decît dacă-i pui în joc stăpînirea vremelnică de azi”; „Dacă cei ce sînt așteptați ar fi la fel de iuți de picior precum sînt de iuți la dorință cei ce-i așteaptă, soliile ar ajunge întotdeauna înapoi, înainte de-a fi sosit la locul unde au fost trimise”; „Decît să-ți frîngi inima, mai, bine-ți rupi mîna”; „Norocul unuia nu e decît cealaltă, față a nenorocului celuilalt”; „Cu adevărat singur nu ești decît în tovărășia unui războinic”; „Uneori, ca să-neci hidra ce te amenință cu gura căscată, e de-ajuns să-i arunci o simplă pietricică pe gît”; „Un copil care se pregătește de moarte nu mai e un copil”; „Cu adevărat învingător e acela care îl cruță pe învins”.

Tot în ordinea stilistică, alături, de sentințele compuse din doi termeni, observăm că metaforismul lui Radu Stanca, pe linia aceluiași joc de simetrii, ia mai adeseori, aici, forma comparației — unde cei doi termeni stau într-un echilibru direct exprimat. Și deasemeni, conforme timpului mitic-frust al acțiunii, comparațiile țin de natură, de lumea vegetală, animală, mineral-geo-

logică și arhaic-casnică și rituală. Iată exemple: „S-a-mprăștiat (nădejdea) din jurul meu, cum se-mprăștie primăvara, la bătaia vântului, florile de liliac de pe dealuri”; „Te scufunzi din ce în ce mai mult în snopul acela de-ntu-neric din jurul tău”; „Nările îți fierb de neliniște ca roibilor necă-lăriți ce se frământă să scape din chingi”; „N-am astîmpăr nici cît jderul flămînd care pîndește păstră-vul pe sub pietre”; „s-or fi-ncurcat înaintea lui în cuvinte, ca mieii în picioarele păstorilor”; „Dropix aude mai bine ca jderul și mai de de-parte ca vidra”; „I s-or fi-nfundat urechile, ca niște găuri de cirtă”; „De ce ai părăsit vechea ta albie și ai luat tiparul acestui mal nou?”; „Voi trece printre voi ca furtuna printre firele de nisip. Voi răbufni în gloata voastră de nemernici ca un foc într-un maldăr de ierburi uscate”; „Sînt ca un sul neliniștit. Umblu printre două urzeli și nu mă pot împleți în nici una”; „Intări-turile ei (cetății) stau mute ca mire-sele cărora nu le plac pețitorii”.

Alteori, *simetriile stilistice* se complică într-un metaforism dia-lectic: „Privirea lui era înspăimîntată ca a unui ied încolțit. Iar din ochi i se prelingeau lacrimile ca ră-șina din scoarța crestată” — „Lui Buer, în schimb, ochii îi rîdeau de bucurie cum rid noaptea bufnițele puse pe dragoste”; „Ție, Hiram, trestie mlădioasă, îndoită de toate furtunile, dar nedăzrădăcinată de nici una? Ție, Tigroltes, mistreț sîngeros, hăituit în lupte inversu-nate, dar încă neatins de nici un vînător”; „Mă uit la floarea pe care-o răsucești mereu între degete și mă gîndesc la arcul de care pînă mai ieri nu te despărțeau. În ve-chiul meu oștean a crescut o făp-tură necunoscută, ce crește din tine ca jneapănul din trunchiurile bra-zilor fulgerați”; „Am vrut să aflu în ochii lui Abatirs lava fumegîndă a urii ce se cuvenea să i-o port, și n-am găsit decît un rîu înlăcri-mat și frumos”.

Dialectica simetriilor de limbaj relevă mai întii situația generală a dramei — unde miezul îl va con-

stitui tragcia prietenie a celor doi prinți — în forma dialogului dintre ostași: HIRAM: „— Nu-i glumă țara aceea? Atunci de ce își lasă stăpînul de mîine în voia sorții? GLAD: — Ar fi fost mai bine să-și lase-n voia sorții cetatea care stră-juieste hotarele ei de azi?”.

Intilnirea neașteptată dintre prinți provoacă în fiecare dintr-inșii o transformare inversă; inversă doar în situația dată, căci ambele caractere fiind identice, dacă răsturnăm această situație, reacția eroilor se transformă în contrariul ei. „KLEOMEDE — Cine sînt eu față de cel ce-am fost? Acela încăleca armă-sarul cel mai frumos și gonea cu hohote de ris între tinerii taberei — eu mă feresc de toți și caut ungherul cel mai singuratec. Acela se lua la-ntrecere în nisipul arenei cu ceilalți, nepăsător la toate — eu umblu, învăluit de tristete, după umbră și liniște”; „ABATIRS — De n-ar fi fost războinicul acela și de nu m-ar fi privit așa cum m-a pri-vit, poate și-acum mai plîngeam asemeni unui băiețandru neputin-cios... Dar a fost el, cu privirea lui ciudată, în care se amesteca ura cu mila, dușmănia cu dragostea, viața cu moartea — și-n mine s-a stîrnit sămînța noului meu chip”.

După această paralelă dezbateră în conștiință, o clară și profundă *sinteză a simetriilor*, sub semnul transfigurării, ca dovadă că simetria reprezintă, tehnic, esența spirituală a dramei, ni se oferă în dialogul prinților din scena a 3-a a actului II: KLEOMEDE: — Bles-temată fie clipa cînd am trezit în copilul acela un bărbat! Dacă nu te schimbai din copil în viteaz, truda mea n-ar fi fost zadarnică. Copilul înfricoșat ar fi ales fără șovăire cerul liber și cîmpul în-tins, în locul amăgirilor neroads ale războiului. Ce sînt ele, toate aceste prepusuri războinice, pe lîngă creș-terea florii albe peste care curge sînge de soldat înveninat? ABATIRS: — Dacă nu te-ai fi schimbat din soldat viteaz în prinț îngindu-rat, ai fi-nțeles acum ce sînt. Ve-chiul ostaș din tine ar fi priceput acum care e datoria mea. Oare de-ai

ii căzut tu în mina soldaților noștri, n-ai fi făcut la fel? N-ai fi avut o singură dorință, un singur gând: acela de a înfrunța pe dușmanii înverșunați? KLEOMEDE: — Când te-au adus soldații în tabără, eram, ca și tine acum, un tânăr supus orânduirii ostășești. Credeam în dușmănia pe care știam că trebuie să o port dușmanului, acelui dușman pe care nu-l văzusem niciodată și pe care mi-l închipuiam vrednic de toată ura mea. Când însă te-au adus soldații și am dat cu ochii de tine, de spaima ta minunată, ura mea s-a stins dintr-o dată. Îmi vedeam cu ochii dușmanul — și dușmanul era cu totul altfel decât mi-l închipuiam eu. Era un tânăr zvelt și suav, ars de acelaș soare care mă ardea și pe mine... Și-am început să te iubesc, să te iubesc în ciuda tuturor legilor războiului. De-aș fi căzut eu în mina alor voștri, la fel aș fi dat cu ochii de tine și la fel te-aș fi îndrăgit. Poate aș fi îndrăgit atunci semeția ta, așa cum acum am îndrăgit spaima ta. Și ca și acum. rîdindu-mă împotriva războiului n-aș fi avut decât o singură dorință: aceea de a înfrânge cu orice preț monstrul".

Prin contrast cu jocul de oglinzi iblind bărbătesc al celor doi adolescenți, de un narcisism înrudit, tehnic, cu pasiunile geamăn confruntate din Dona *Juana*, simetria personajelor mature, Buer și Droupix, uneltele „monstrului”, se turbură aparent, așa cum am arătat, doar din cauza precipitării deznădămintului, într-adevăr, numai datorită împrejurării că transfigurarea (eliberarea lăuntrică) suferită de fiii nevirstnici întârzie să se transmită unuia dintre părinții dușmani, putem distinge dezlănțuirea lui Droupix: „Vino, Buer, tirăște-te în genunchi în fața mea și, sfișiindu-ți carnea de pe piept, roagă-mă să-ți cruț copilul! Nu! Nu veni! Ai veni în zadar! Nu sînt lacrimi destule să mă poată îndupleca. Nu există gură pe lume căreia să-i îndeplinesc o asemenea cerere. Cu nimic, Buer, cu nimic nu-mi poți în-

locui plăcerea de-a vedea trupul acesta tînăr zvîrcolindu-se la picioarele mele. Nici cu cetății pe care să mi le dai în schimb, nici cu toată țara ta, nici cu toți soldații tăi”, de izbucnirea minios deznădăduită a inamicului său de moarte: „De-o mie de ori mai dezlănțuit de-ar fi, de-o mie de ori mai răvășit sufletul, și încă n-ar fi de-ajuns *i.ă* liniștească furtuna mea! Descleştați-vă, margini care mă încătușați în simțirile părintești! Prăvăliți-vă în abis, legături de singe și plămădă! Dați-mi, o! zei, puterea să aduc la-ndeplumire pedeapsa”.

în teatrul lui Radu Stanca, simetriile constituie una din componentele clasicismului său. Pe urmele celei mai vechi tradiții dramaturgice, el se arată preocupat de lupta omului cu destinul, de capacitatea umană de a se elibera de constrângerile puterilor obscure. Dar tocmai pentru că e un spirit clasic, autorul *Ostatecului* întrevede eliberarea chiar și acolo unde forțele obscure par să triumfe. Există, în dramaturgia stanciană, un catharsis al personajelor. Dona Juana și Don Juan, Abatirs și Kleomede, Antonio (din *Hora Domnițelor*) sînt eroi care sfîrșesc tragic, fiindcă pînă în cele din urmă *au ales*, indiferent dacă elecțiunea lor se îndreaptă spre întuneric sau lumină. Viziunea dramatică a lui Radu Stanca e chintesențiată de Oracolul din *Oedip salvat*: „în fiecare din oameni e o parte supusă zeilor, și alta care scapă acestora. în fiecare din oameni zace o parte pe care forțele din afară o stăpînesc, și o parte în care, pamenii sînt singurii stăpînituri. între cele două părți ale plămădei stă flacăra prometeică. Pe una luminînd-o, și pe cealaltă întunecînd-o cu umbrele flăcării! între cele două părți se desfășoară o luptă titanică. Biruința uneia atîrna de puterea cu care arde flacăra mistuitoare. De arde pînă la marginile ființei, partea întunecată se topește în lumina credinței în libertate. De arde fără spor, întunericul se abate asupra ei și o stinge, învăluind-o în lîntoliul destinului”.

vasile florescu



## critica și anticritica

De ce și cum s-a făcut critică în trecut? Cu ce rezultate? Acestea sînt întrebările pe care ni le vom pune în rîndurile care urmează. Scopul urmărit prin răspunsurile pe care le propunem nu este acela de a epuiza problema — fapt imposibil nu numai într-un restrîns articol de revistă. Ceea ce intenționăm prin această incursiune în istoria conceptului de critică literară este identificarea notelor sale dominante în ordinea în care ele s-au grupat recurgînd la cele mai vechi mărturii — recte *semne, urme și vestigii*, căci în acest domeniu mărturiile nu sînt chiar „piese demonstrative” sau „dovezi” care să impună certitudinea în numele evidenței, ci indicii uneori suspecte sau apte de interpretări diferite. Această incursiune ne va arăta oarecum în ce măsură se poate vorbi de o sfîrșimare a conținutului semantic al termenului, fapt care ar permite ca disciplina de care ne ocupăm să fie, azi, în concepția unora, exact contrariul a ceea ce a fost. Și fiindcă în interminabila dispută privind rosturile criticii literare nu s-a recurs decît sporadic la datele privind constituirea conceptului, singura bază de discuție în vederea unei definiri a criticii literare o oferă realitatea istorică. Știind ce a fost critica vom putea să ne dăm mai bine seama dacă este cazul să renunțăm la înțelegerea ei în sens tradițional, dacă bilanțul a peste trei milenii de acțiune critică în literatură ne dă dreptul să o ștergem din rîndurile disciplinelor păstrînd totuși termenul pentru o activitate care, în mare, este străină de critica pro-

priu-zlă. Așadar, ca în toate disciplinele sociale, *fieri* este condiția *sine qua non* pentru stăpînirea teoretică a lui *esse*. Neglijarea acestui adevăr elementar a dus la situația ciudată că s-a vorbit despre ce trebuie să fie critica fără să se fi ținut seama de ce a fost ea și pe ce treaptă a istoriei conceptelor se găsește, azi, conceptul de critică.

\*

Termenul „critic” derivat din *kri-nein*, care însemna în textele platoniciene *a judeca o cauză, a face dreptate* și, prin extindere, *a aprecia o operă de artă*, apare tîrziu de tot, fiind întîlnit abia în scrierea lui Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* (I, 248). Pînă să se hotărască definitiv asupra neologismului *criticus*, utilizat, se pare, de către Cicero, romanii au întrebuintat multă vreme termeni echivalenți ca *iudex* (Horațiu, *Ars poetica*, 263; Quintilian, *Instituția oratoria* X, 1, 54; X, 140), *ensor* (Horațiu, Ep. II, 2, 110). Despre o activitate critic-literară în sens restrictiv va vorbi întîi alexandrinul Eratostene, iar Boileau va fixa termenul *la critique* (*Art poétique* I, 2.19), pentru ca Marmontel să-l completeze și să-l definitiveze sub forma de *critique littéraire* (*Elements de littérature*, articolul „Critique”).

Ceea ce se desprinde din aceste sumare considerații etimologice este faptul că activitatea criticului este „judecată” în sensul de apreciere, fără drept de apel, a conformității unei opere cu ansamblul de reguli privind genul respectiv. Criticul este un *judecător* care hotărăște dacă opera înfățișată publicului este corectă sau nu, sau, în concursuri, care este opera care merită încoronarea. El dispune de un cod de legi, ca oricare judecător, și nu strică să amintim că termenul *kriterion* însemna la început „locul unde se împarte dreptatea”, fapt care scoate și mai mult în evidență sinonimia inițială „critic-judecător”.

Această primă notă a conceptului de critică pe care o indică etimologia este în strictă concordanță

cu datele istorice. În *Nomoi* (III, 700 b.c.d.e.), Platon amintește de existența unui *critic-judecător* ales pentru competența sa recunoscută, care, în teatre, indica *corectitudinea* execuției cîntecelor cu bagheta. Cîntecul vechi — poezie și muzică erau încă neseperate — „aveau reguli fixe, notează Platon, și nu era permis să folosești o melodie în locul alteia”. Oa partizan hotărât al tradiției, Platon vede în decăderea artei epocii o decădere a funcției criticului, judecător competent. Teatrele, „mute pînă atunci”, căci numai competența unanim recunoscută și în mod special însărcinată să judece își spunea cuvîntul, „au devenit gălăgioase”. Cei mulți sînt cei care apreciază acum prin aplauze sau fluierături : „fiecare se crede capabil să aprecieze în toate”, fapt în care Platon vede „efectul unei libertăți excesive”. Așadar, decăderea criticii implică decăderea artei, și este strîns legată de ascensiunea demoului în arena politică. În fond, decăderea înseamnă promovarea diletantismului în critică și abolirea regulii : „Poetii, notează Platon, au fost primii care, cu timpul, au violat aceste reguli. Dar nu fiindcă le-ar fi lipsit talentul, ci necunoscînd exigențele Muzei și uzului, s-au lăsat în voia unui entuziasm nesănătos, fiind purtați prea departe de sentimentul plăcerii. Ei au amestecat threnele cu imnurile, peanul cu dirambicul, au imitat pe flaut întorsăturile specifice chitarei și confundînd totul au năruit muzica în mod inconstient, ajungînd pînă la a crede că regula n-ar avea o valoare intrinsecă, și că numai plăcerea celui ce gustă arta, fie bună, fie rea, este regula cea mai sigură în apreciere”.

Critica este și mai veche încă. Am putea spune că ea este de aceeași vîrstă cu arta, căci, departe de a fi specific numai *receptării*, actul critic este, întii de toate, prezent în actul *creației*. Observația este veche și a fost repetată adesea. Vom reaminti doar strălucita formulare a lui Eliot, în care vedem și un punct de plecare pentru una din tezele noastre: „La drept vorbind, pro-

tabil că din munca depusă de autor în compunerea operei sale, cea mai mare parte este o muncă de critică : munca de a combina, de a corecta, de a proba ; această trudă îngrozitoare este în același timp critică și creație. Mai mult, susțin că critica așa cum este ea aplicată de un scriitor calificat și competent asupra propriei sale opere, este cea mai înaltă, cea mai esențială formă de critică și că... unii creatori originali sînt superiori altora pentru simplul motiv că au însușiri critice superioare”. (*Eseuri literare*, trad\_rom. București, 1960, p. 234). Mai mult, arta marilor creatori este, în fond, și o luare de atitudine față de arta înaintașilor care se bucură de aprecierea publică. La Homer chiar, care n-a negat niciodată unele merite poeziei predecesorilor, se poate identifica o serie de aluzii și de afirmații răsperate, care ne îndreptătesc să considerăm critica făcută de poeți drept prima critică literară propriu-zisă, a cărei atetare este oferită de cele mai vechi opere păstrate. Această critică *pro-domo* este în acord cu criteriile mai mult sau mai puțin clare pe care poetul și le fixează în momentul creației, și tinde în mod vizibil la influențarea receptării operei exaltîndu-le valabilitatea.

Deosebit de semnificative iînt afirmațiile celor doi rapsozi pe care Homer îi înfățișează în chiar exercițiul profesurii lor. Phemios se declară cu mîndrie *auto-didactos*, adică este el însuși descoperitorul regulilor pe care își fundează arta. Ceea ce datorează zeului este numai materia narațiunilor sale. Aluzia la *theioi aoidoi*, poeții înaintași care se declarau simple unelte ale divinității, mai precis crainici ai ei, este clară. Phemios vrea să sublinieze superioritatea sa de artist conștient, numai în parte dator zeului, spre deosebire de vechii aezi, numai inspirați, nu și artiști, deci lipsiți de orice merit personal. Versurile 351—352 Z ale *Odiseii*, pe care am putea să le traducem în felul următor : „...Căci oamenii apreciază mai ales acel cîntec care apare ca cel mai nou pentru auzul

lor", sînt și mai semnificative. Termenul *neotăte* pe care Homer îl atribuie lui Demodocos, trebuie reținut ca prima atestare a ideii de modernism și, în același timp, ca o nouă condamnare a poeziei aedice, a cărei culpă este aceea de a fi „veche”.

Observațiile de mai sus sînt o cucerire indiscutabilă, cu care se mîndrește homerologia de azi (Vezi C. M. Bowra : *Homer and his Fore-runners*, Edinburg, 1956, p. 9 și passim; de asemenea, R. Sealy : *From Phemios to Ion*, în „Rev. des Et. grecques”, 1957 (70) p. 315 și urm.). Ele ne îndreptătesc să apreciem ca deja reconstituit corpusul de doctrină care a stat la baza elaborării eposului homeric și să prelungim istoria problematicii esteticii și a teoriei literaturii cu multe veacuri înapoi. Și cum disciplinele, ca și conceptele, se nasc cu sfera largă pe care specializarea continuă o restrînge, originile criticii literare trebuie căutate tocmai în acest străvechi corpus de idei literare care dominau în perioada de gestație a eposului homeric.

Destul de clară este critica și în opera heziodică. De astădată, obiectivul ei este tocmai opera homerică. Versurile 27—28 din *Theogonia* — „Noi (poetii) știm să spunem multe minciuni care au aparența adevărului; ba încă, atunci cînd vrem, știm să spunem chiar și adevărul” — sînt interpretate, în general, ca antihomerice, mai precis drept începutul lungilor considerații asupra „minciunilor” lui Homer și ale poetilor în general. Archilocus este citat și el pentru atitudinea antiaedică, căci el se declară răs-picat drept posesor al unei măiestrii artistice pe care n-o datorează muzelor. El refuză poeziei — atitudine antihamerică și antiheziodică — orice scop didactic sau de alt ordin în afară de acela de a produce încîntarea. La Theognide se poate bănui un protest împotriva modificărilor care se aduc operelor poetilor și chiar ideea de proprietate literară, el oferind și primul termen pentru ideea de furt literar (*klote*) denumită mai tîrziu „plagiat”. Simonide introduce în dezbateră pri-

vind esența poeziei referințe la pictură, fiind adevăratul creator al așa-zisului „principiu al lămuririi reciproce a artelor” (Gegenseitige Erhellung der Kiinste) atribuit cu prea multă ușurință lui Oskar Walzel, deși este un procedeu curent în întreaga antichitate de la Simonide încoace. Tot la el se observă și primele indicii de critică de atribuire, căci pune pe seama lui Homer numai operele pe care i le recunoaștem și noi astăzi. Este sigur că în terminologia criticii el este creatorul ideii de inventivitate și de originalitate, pe care le recunoaște lui Heziod, după cum este primul care privește măiestria lui Homer și ca rezultat al unei arhitectonici deosebite pe care a dat-o poemelor sale (Detalii la Giuliana Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze, 1963, p. 71). Pindar apără pe Homer și poezia în genere împotriva acuzațiilor de „minciună”, acuzații care se vor amplifica pînă la formularea unei condamnări rigorigiste a poeziei în genere, de către filozofi. „în minciunile sale și în ușurința sa înaripată este ceva venerabil...” scrie el în *Nemeica* VII 22—23. El este primul care pledează pentru necesitatea criticii de interpretare, bună pentru cei mulți, dar inutilă „celor care știu să înțeleagă”, adică grupului restrîns de inițiați, cum am zice astăzi. în versurile 85—86 din *Olimpica* II, la care ne referim, există, desigur, și o atitudine antidemotică, dar și o pledoarie pro *domo*. Și versurile sale sînt pline de sensuri ascunse, care implică explicația competentă pentru a deveni accesibile. Cu aceasta el își leagă soarta de aceea a lui Homer, mult atacat atunci, lirica fiind, deci, proclamată drept continuatoarea demnă a epicii.

Oprind aici exemplificarea, trebuie să constatăm că cea mai veche critică literară, critica făcută de poeți, este departe de a fi rudimentară. Ea a pus o bună parte din problemele criticii „perennis” privind esența și menirea poeziei, primordialitatea raționalului în actul creației, a făcut evaluări în baza unor criterii care nu vor fi dezmințite, a pus problema adevărului ar-

tistic, a măiestriei, a tehnicii, a accesibilității, a duratei. Ea a pus și citeva din problemele minore ale criticii, a creat câteva categorii ale poeziei și teoriei literare în genere, care vor fi ulterior codificate în tratatele tehniciste, adică în poetici și retorici. Ne fiind o critică de profesioniști, această critică a poezilor nu este nici filozofică, nici filologizantă, nici îngust tehnicistă. Mai mult, deși este o critică pro *domo*, ea nu este exclusivistă, ci dimpotrivă, este tolerantă și desăvârșit urbană în stilul ei. Invectivele, calomniile, trivialitățile și „execuțiile” apar în critica literară abia cu specializarea, pentru a fi, din păcate, aspecte aproape normale ale ei o dată cu profesionalizarea

Se impune — credem — o scurtă digresiune. Există un grup de cărți vechi, pline de poezie suavă și în același timp extrem de rafinată ca aspect tehnicist, excesiv de preocupate de antichitățile naționale, care nu permit totuși reconstituirea unui corpus de teorie literară. Ne referim la cărțile *Vechiului Testament*, în care prima formă a criticii literare, critica poezilor, este inexistentă. Singura idee literară care se poate desprinde după lectura acestor cărți, este aceea că poezia își datorează ființa exclusiv harului divin și că ea are drept misiune educația religioasă, politică și morală, poetul fiind și un *magister memoriae*. Nu avem la îndemână vreo lucrare de tipul celei a lui Walter Marg, *Homer über die Dichtung* (MiinSter, Aschendorff, 1957) sau ca acelea pe care le-am citat mai sus. Ne vom mărgini la citeva din notițele noastre mai vechi, care îndreptățesc — sperăm — afirmațiile de mai sus și permit chiar o explicație. „Atunci a cîntat (sau compus) Israel cîntarea aceasta” (*Numeri*, 17); „Acum, scrieți-vă legea aceasta...” (*Deuteronom*, 31, 19, 22); „în ziua aceea, Moise a scris cîntarea aceasta și a învățat pe copiii lui Israel să o cînte” (*Deuteronom*, 31, 22); „In ziua aceea, Debora a cîntat această cîntare cu Barac...” (*Judecători*, 5.1); „lată cîntarea de jale pe care a alcătuit-o David pentru Saul” (*A doua*

*carte a lui Samuel*, 1, 17); „A rostit trei mii de pilde (Solomon) și a compus o mie cinci cîntări. A vorbit despre copaci, de la cedrul din Liban pînă la isopul care crește pe zid, a vorbit de asemenea, despre dobitoace, despre păsări, despre tiritoare, și despre pești. Veneau oameni din toate popoarele să asculte înțelepciunea lui Solomon, din partea tuturor regilor pămîntului care auziseră vorbindu-se de înțelepciunea lui” (*1 Regi*, 4, 32, 33, 24).

Poetul este și aici un „sofos”, dar tot ce știe, tot ce compune, conținut și formă, este dat de Dumnezeu, iar poezia nu poate fi nici minciună, nici delectare pură. Chiar simplul meșteșugar este *ales* și *inzestrat* cu știință și talent, ba chiar și ucenicii lui sînt numiți de Dumnezeu.. Opera sa nu este decît executarea riguroasă a unui plan dat pînă în cele mai mici amănunte: „Să faceți cortul și toate vasele lui după modelul pe care ți-l voi arăta.. Să faci o masă de lemn de salcîm; lungimea ei să fie de doi coți, lățimea de un cot și înălțimea de un cot și jumătate. S-o poleiești cu aur curat și să-i faci un chenar de aur de jur-împrejur... Să faci un candelabra de aur curat, să fie făcut din aur bătut, piciorul, fusul, potirașele, gămălioarele și florile să fie dintr-O' bucată... Să faci apoi o perdea albastră, purpurie și cărămizie, de in subțire, răsucit; să fie lucrată cu măiestrie și să aibă pe ea heruvimi... Vorbește cu toți cei destoinici cărora le-am dat pricepere, să facă veșmintele lui Aaron... Să știi că am ales pe Bețaleel fiul lui Uri, fiul lui Hur din seminția lui Juda. L-am umplut cu Duhul lui Dumnezeu, i-am dat duh de înțelepciune și pricepere precum și știință pentru tot felul de lucrări; i-am dat puterea să nascocască tot felul de lucruri meșteșugite, să lucreze în aur și argint și aramă, să cioplească pietrele și să le lege, să lucreze în lemn și să facă tot felul de lucrări. Și iată, că i-am dat ca ajutor pe Oholiab fiul lui Ahisamac din seminția lui Dan...” Bețaleel a primit chiar și „darul de a învăța pe alții” ba încă și ucenicul său Ohaliab a primit

acest har. Citatele, care se pot multiplica în mod impresionant, sînt din Exod, cap. 28, 31, 35, 36.

S-a vorbit și se vorbește încă de un „miracol grecesc”. Dacă trebuie neapărat să menținem formula, motivarea n-am putea-o găsi decît în aceea că grecii n-au cunoscut niciodată „teocrația și n-au avut pînă la creștinare niciodată o teologie sistematică. Sîntem în drept să ne întrebăm în ce măsură poezii și ascultătorii lor au crezut cu adevărat în inspirație, căci deși invocația Muzei este de rigoare pînă la creștinism, ea devine pe măsură ce ne apropiem de epoca clasică din ce în ce mai convențională, sfîrșind prin a fi simplă concesie acordată tradiției. Poetica preplatonice oferă, în primul rînd, o dovadă a afirmării continue a meritelor artistului. Din simplu crainic al divinității, el devine colaborator, întii modest, apoi cu parte egală, pentru ca o dată cu constituirea noțiunii de *tehne-ars* ca antonimă a naturii și ingeniumului, raționalul să ajungă dominantă creației artistice.

În textele *Vechiului Testament* se pare că s-a amestecat o mină abilă, care a lucrat sub specie *aeternitatis* cînd a cules scrierile vechi, le-a recopiat și le-a dat extraordinara, pentru vremea lor, unitate de scop și, adesea, și de stil. Este mina teologului-politician, care, din fericire, n-a ucis poezia, dar a eliminat din ea tot ce nu corespundea scopului urmărit prin fixarea „cărții” — în cazul care ne preocupă, elementele de critică literară care au existat în mod neîndoielnic. Analiza operei lui Isaia, de pildă, dezvăluie un text construit cu minuție pe baza unei regolistici deosebit de complicate, imposibilă fără o lungă tradiție cultă. Lucrările recente, ca aceea a lui Luis Alonso Schokel, *Estudios de poetica hebrea*, Barcelona, Juan Flores, 1963, confirmă tezele celebrei introduceri la *Psaltire* a lui Gunkel. La evrei, poezia a deținut un rol și mai important decît la greci. Ea a fost și ocupație regească, iar respectul de care s-a bucurat poetul întotdeauna la acest popor este departe de a putea fi

comparat cu respectul pe care grecii îl acordau aedului sau rapsodului. Să nu uităm că Homer simte nevoia, să noteze și să dea ca exemplu gestul extraordinar al lui Ulise, căreia ospăț, a găsit de cuviință să ofere întii lui Demodocos, și nu oase ca de obicei, ci cea mai bună parte din friptura de porc care îi fusese pusă în față de către primitorii Feaci.

În sprijinul tezei privind existența unei critici literare făcută de vechii poeți evrei pledează și legea unității de dezvoltare a societăților omenești, care poate fi extinsă, fără riscul de a exagera, pînă la detalii ca acesta care ne preocupă. Nu se putea ajunge la o poezie atît de rafinată ca aspect tehnicist, fără o lungă tradiție critică pe care editorul cărților Vechiului Testament a exclus-o ca inutilă sau dăunătoare. Pe de altă parte, să ne amintim că și la romani se găsesc urme neîndoielnice de astfel de critică. Amintim numai celebrul vers al lui Ennius, care declara cu mîndrie întemeiată, că poezia artistică începe cu el, deoarece versurile așa-zisii *divini vates* nu sînt decît rezultat: al inspirației, nu și al artei: „Quum necque Musarum scopulos quisquam / Nec dicti studiosus erat / Ante hunc..” Deși Musa este invocată aproape întotdeauna, Ennius se declară elev al lui Homer, care ? s-a arătat în vis, și al lui Pitagora, punînd la baza propriei poezii tradiția artistică și filosofică grecească, și nu moștenirea înaintașilor săi direcți, care sînt *divini vates*.

Să urmărim acum primele urme ale criticii profesionalizate. Problema se leagă de cea mai veche reformă pedagogică de care avem cunoștință, de distincția care începe să se facă de la un moment dat între poet și executant sau recitator și, în general, de progresul gramaticii. Această disciplină se naște ca organizatoare a puținelor principii privind învățarea scris-cititului, așa cum o sugerează de altfel și etimologia: *gramma* = *littera*. Și fiindcă ideea de manual școlar propriu-zis apare cu mult mai tîrziu, gramatica este înțeleasă la început și ca studiu al

poetilor, apoi al literaturii, în genere, deoarece primele texte școlare au fost cele homerice, heziodice și gnomice. Grămăticii nu sînt creatori ai problemelor filozofice ale limbii, ci simplii *grammatoeisagois*, qui latine dicitur „*litterarum-inductores vel introductores*”, apoi *interpretes poetarum, poetarum iudices*, iar specialitatea lor *poetarum pertractatio*, cum o va numi Cicero. Filologii care s-au ocupat de istoria studiilor privind limba au făcut și mai fac uneori greșeala de a denumi drept „gramatică” cercetarea filozofică a problemelor limbii, iar pe filozofii care și-au concentrat atenția asupra acestor probleme îi încadrează în mod cu totul abuziv printre „gramaticii antici”.

Vom cita o definiție foarte rar amintită, deși este una dintre cele mai semnificative pentru istoria disciplinei la care ne referim: „*Officium vero meum tunc fuerat docte scribere legereque... Partes autem meae sunt quattuor; litterae, litteratura, Utteratus, litterate; litterae sunt quos doceo, litteratura ipsa quae doceo, Utteratus quem docuero, litterate perite tractaverit quem informo*” (Martianus Capella, De nuptiis III, 230—235). Treapta actuală a istoriei conceptelor respective impune adoptarea unei distincții terminologice. Pentru evitarea confuziei\* vom întrebuița arhaismul românesc „grămătic” numai pentru dascălul de scris-citit și literatură, iar pentru gînditorul preocupat de filozofia limbii, termenul *gramatic*, deja folosit de către unii lingviști.

Reforma pedagogică la care ne-am referit mai sus constă în completarea metodei tradiționale a memorării și reproducerii ad litteram a textului școlar, cu un minim de explicații care se vor dezvolta treptat cu sofistica și alexandrinii. Din cauza evoluției limbii, Homer, Heziod și gnomicii, adică autorii textelor folosite în învățămîntul epocii preclasice, au devenit neinteligibili pentru elevi. Grămăticul se simte obligat să adauge cîteva explicații privind arhaismele de lexic și construcție, apoi și numele proprii pe care elevul le întilnește în text. Apare în felul

acesta *glosarea*, care se va amplifica pe măsură ce se dezvoltă filozofia limbii și se ajunge la constituirea retoricii și poeticii ca discipline riguroase, ale căror cuceriri pătrund și în învățămînt. Din amplificarea progresivă a glosării cu considerații privind etimologia cuvintelor, evoluția conținutului lor semantic, solecisme, barbarisme și *ellenismos*, adică ceea ce latinii vor traduce prin *correctio*, apar disciplinele auxiliare atît de necesare studiului literaturii în faza respectivă: lexicologia, dialectologia, teoria limbii literare, iar din cerințele de transcriere unitară a textelor, ortografia.

Alexandrinii vor dezvolta toate aceste cuceriri și le vor utiliza în cea mai arzătoare problemă literară a epocii lor, aceea a editării textelor vechi, creînd disciplina auxiliară a „criticii textelor: — *kriss poiemä-ton* —, cea mai nobilă, pentru ei, parte a gramaticii. Ei sînt primii critici de tip universitar-academic, preocupați de metodă pînă la obsesie, de rigoare și certitudine pînă la fanatism, deoarece și-au dat seama că *judicata* nu se poate face pînă nu se completează dosarul cauzei și nu se stabilește gradul de valabilitate al fiecăreia din piesele care îl alcătuiesc. Desigur, o astfel de critică este, la drept vorbind, o „critique des maîtres”; ea amină judecarea cauzei fiindcă trebuie să judece întîi piesele dosarului respectiv, ba încă, este în primejdia de a trebui să rejudece piesele cînd o alta vine să se adauge dosarului în ultima clipă și, încă mai grav, să ajungă la ideea că rectitudinea judecării este direct proporțională cu cantitatea de piese folosite, ceea ce s-a întîmplat cu pozitivistii.

Necesități didactice au dus la formularea unei metode de analiză literară, care se va fixa pentru multă vreme în schema legată de numele lui Traunion cel Bătrîn și de acela al lui Varron. Lectura distinctă, (nu expresivă cum o numesc planurile noastre de lecții (astăzi, fiindcă așa cum erau copiate textele, operația era imposibilă), alcătuita prima acțiune, numită în grecește *anagnostikhn meros*, iar în latinește *lectio*.

Urma apoi explicația aporiilor de lexic și de gramatică — *exegetikān meros* sau *enarratio*. După această operație se trece la critica textua-lă — *diorthotikon meros* sau *emen-datio*. Ultima operație era *indicium* sau *kritikon meros* care prin am-plificare și autonomizare avea să de-vină critica literară propriu-zisă, restul operațiilor devenind și ele prin autonomizare, discipline auxi-liare ale criticii și istoriografiei li-terare.

Observăm în schema tip pe care am prezentat-o mai sus, puternica influență a tehnicii editării textelor în dauna rațiunilor gnoseologic-pe-dagogice propriu-zise. *Lectio* repro-duce operația *diacritică* sau de *āis-tinguere* pe care o făceau editorii alexandrini în vederea stăpînirii ele-mentare a textului. *Enarratio* re-produce în egală măsură glosarea amplificată, dar și operația de *emen-dare* sau *diorthosare* a textului, pen-tru ca *emendatio* să conțină partea cea mai complicată a criticii textelor, *•athetesarea*, adică îndepărtarea in-terpolărilor, sau măcar punerea sub semnul întrebării a autenticității unor pasaje, acțiune notată margi-nal prin „obel”.

La drept vorbind, critica grămăti-cului era un simulacru de „judeca-tă”, și nici azi critica profesorului de literatură nu este, decît cu rare ex-cepții, prompt sancționate de „me-todiști” și inspectori, ceva mai mult de un simulacru. Operele studiate în clase sînt fixate de forul superior — în antichitate de o lungă tradi-ție, care a dus la redactarea așa-zi-selor „canoane” ale alexandrinilor, adică listele de „autori model” (egkrinomenoi), numite de Quintilian (I, 4,3 ; X, 1,54) *ordo* sau *numerus*. •Grămăticul „rejudecă”, explicînd și comentînd; el confirmă o „judecată” veche și găsește o *justificare*, deși nimeni nu pune sub semnul îndo-ielii hotărîrea tradiției. Au existat, desigur, și excepții, dar ele n-au fost reținute decît ca anomalii și curio-zități, așa cum o confirmă soarta unui Zoi, de pildă. Grammatoeisa-gogia nu poate fi critică literară în sensul strict al termenului, decît cel mult în cazul exercițiilor de com-

punere pe care le face elevul. „Ju-decata” care se face în clase nu implică judecări de valoare, ci o constatare a calității imitației mode-lului, a aplicării regulilor desprinse din operele așa-zișilor *egkrinomenoi*. Și întrucît conținutul operei interesa prea puțin, el fiind de fapt *res om-nium communis*, originalitatea nu putea fi decît o problemă a expres-iei, și nu putea aparține, în menta-litatea acestor *litterarum inducto-res vel introductores*, decît marilor autori pe care tradiția i-a fixat ca model. De aici simplificarea la ma-ximum a formulelor de apreciere : ce este *arete-virtus* și ce este *kakia-vitium*. Calitățile stilului, „virtuțile” lui, cum vor zice latinii, nu pot fi decît puritatea, eleganța, urbanismul, decența și justa ornare. Termenul „arete” nu înseamnă numai „însuși-rea bună”, „calitate”, ci și „forță”, „bărbăție”, „tărie”, ceea ce explică îndeajuns de ce romanii l-au tradus prin *virtus*. Pînă la urmă, sub in-fluența problematicii etice, cea stoică în special, virtutea devine sinonimă cu puterea de a te înfrîna, de a te abține, de a te opri într-o acțiune exact la limita cea mai potrivită. Așadar, *arete* înseamnă „nici prea mult, nici prea puțin”, recte „*elleip-sis — hiperrole, ne quind nimis, rien de trop-rien de peu*, idee înglobată în termenul „măsură” (*prepon-de-cus*), împrumutat din vechea termi-nologie etică, sau în *meson*, termen utilizat și în etica aristotelică.

Dar ce anume „nici prea mult, nici prea puțin” ? Este vorba de do-zarea justă a ornării ideilor, care, în concepția anticilor pot fi exprimate și în forma nudă, pur gramaticală, și în cea cu un plus ornamental sau expresiv ; de asemenea, este vorba și de grija de a nu lăsa să se vadă prea mult efortul artistic, răpînd prin aceasta farmecul naturaletii și al ușurinței pe care trebuie să le sugereze opera reușită. Despre o operă prea lucrată, prea finisată, deci prea vizibil „artistică”, se spu-nea : *oleum sentit*; autorului unei opere cu prea multe defecte i se spunea : *oleum perdidisti*, de unde decalcului „gaz ars degeaba”, atît de curent în româna modernă.

Cu mult înainte de redactarea canoanelor alexandrine s-a simțit nevoia unei ierarhizări a autorilor model. Cu aceasta se ajunge la accentuarea elementului de critică din comentariile gramaticului, dar numai pe măsură ce cuceririle criticii rapsodilor și ale filozofilor pătrund și în aparatul teoretic a gramaticilor. Nu toți autorii buni sînt la fel de buni, nu toți merită același epitet laudativ. În terminologia latină tirzie, care reproduce pe cea grecească mai veche, întîlnim termeni ca *summi auctores, maximi, optimi*, apoi *magni, boni* etc., iar cei mai de jos dintre autorii model sînt numiți pur și simplu *auctores*. În general, autorii model aparțin epocii mai vechi care, în terminologia modernă, va fi numită „clasică”. Horațiu (ep. II, 1, 37) vorbește de *perfectus vetusque scriptor* pe care îl pune în antiteză cu *villis atque novus scriptor*. Gellius va vorbi de *classicus scriptor* (XIX, 8, 15), aplicînd autorilor superiori epitetul folosit pentru deosebirea cetățenilor săraci de cei bogați care figurau în „clasele” (*infra classem*) de contribuabili fiscali, înființate de Servius Tullius. Expresia antonimă, inspirată numai de valoarea artistică, nu și de considerentele cronologice, este aceea de *proletarius scriptor*.

Introducerea în problematica literară a criteriului ierarhiei a fost una dintre cele mai fericite inovații pentru critica literară, iar pentru învătămîntul epocii a fost de-a dreptul o revoluție. Actul critic se nuanțează și se adîncește; apar categorii noi în domeniul evaluării, iar expresia critică iese și ea din rigiditatea tradițională. Nu strică să ne amintim că, la noi, a fost nevoie de energie — din păcate tirzii — intervenții ale criticii literare pentru ca o gradare a epitetelor laudative să fie introdusă în manualele școlare de după 23 August, precum și în cursurile universitare ale epocii. Eminescu, de pildă, era la fel de lăudat ca și Vlahuță sau Coșbuc, dar se insista pe pagini întregi asupra „limitării istorice” a unora dintre ideile sale; în schimb, altora, nu li se aducea nici o imputare, epitetele cele mai

superlative fiind proferate fără nici o jenă.

De timpuriu apare și criticul literar profesionist în cel mai strict sens al termenului, adică nici poet, nici gramatic, recitarea și comentarea fiind mijlocul declarat prin care el își agonisește piinea. Fenomenul poate fi bine urmărit în istoria terminologiei literare. De la un moment dat, termenul *oidos*, întrebuițat pentru a indica pe creatorul și recitatorul de poezie, nu mai este întrebuițat. Simplul recitator este denumit *rapsod*, iar pentru creator apare termenul poet (*poietes* derivat din *poiein*, a crea, în sensul de a compune, a plămui, a redacta versuri), a cărui primă atestare o oferă mai multe pasaje din *Istoriile* lui Herodot. Ideea este însă și mai veche decît atestarea termenului, căci un fragment din Athenaios referitor la Alcman, notează clar că acest poet și-a găsit, a născocit singur — ewre — cîntecele care l-au făcut celebru.

În privința criticii rapsodice ne putem edifica destul de bine din dialogurile lui Platon. Este o critică entuziast-laudativă, care pornește de la dogma genialității lui Homer și a perfecției absolute a operei sale. La drept vorbind, nucleul actului critic, *judicata*, este inexistentă, comentariile rapsodului nu sînt decît ilustrări, reluări, variațiuni pe tema oferită de text și tocmai pentru aceste motive Socrate îl numește pe Ion, nu „judecător” ci „împodobitor”, „lăudător fără rezerve”, dar și fără o prealabilă meditație adîncă asupra subiectului — *Omerou epainetes* (542 b.) Ceea ce face rapsodul nu este critică ci *dianoia*, adică parafrazăre elogioasă, fără rigoare, fără criterii, dovadă diversitatea interpretărilor rapsodice asupra aceluiași text, care stîrnesc ironiile lui Socrate. S-a spus (L. Meridier) și nu fără îndreptățire, că întreg dialogul *Ion* este axat pe contestarea unei *rapsodike tehne* pe care și-o revendică Ion și Hippias.

Fără criterii, fără rigoare, o astfel de critică nu duce la dramul de certitudine care ar permite unitatea de vedere în interpretare și desprin-

derea de legi cauzale pe baza căro-  
ra să se alcătuiască un corpus de  
reguli poetice. Actul rapsodic este  
un act irațional, rapsodul fiind în  
realitate *hermeneoh hermenes* — in-  
terpret al interpretului zeului, adică  
al poetului. „Ești tu în toate min-  
țile și sufletul tău transportat de  
entuziasm nu crede că asistă la în-  
tâmplările de care vorbești?” este  
întrebarea la care Ion (535 b—c) răs-  
punde afirmativ, ca și la cealaltă  
(535 d) : „Știi tu că asupra celor mai  
mulți dintre ascultători tu produci  
aceleași efecte?” Contextul ilustrat  
de întrebările pe care le-au reproduc  
conține prima atestare și în a-  
celași timp prima condamnare a  
*criticii-creație*, numită azi „neim-  
presionism”, care implică „rezistență  
la teorie”, artă adăugată artei, sau  
un sens nou atribuit sensului sesizat  
de cei mai mulți dintre cititorii unei  
opere, sau de către criticii precedenți,  
cu un singur cuvânt, *anticritică*.  
Și tocmai pentru aceste motive,  
Xenofon (Mem. IV. 210) va stigmatiza  
exageratul impresionism rapsodic  
cu epitetul „prostie”. Și așa înspăi-  
mîntat de prezența iraționalului în  
actul creației, raționalismul de nu-  
antă socratică nu poate fi decît fără  
milă pentru o critică inspirată. Din  
cetatea sa ideală, Platon exclude pe  
poeti, dar în prealabil îi încoronează.  
Pentru criticii care sporesc misterul  
poeziei în loc să-l elucideze pe  
măsura în care faptul este posibil,  
Platon n-are nici o sollicitudine.  
Identificăm în această atitudine  
„tema de asianizare” de care vorbea  
Nietzsche, adică dezumanizarea  
Helladei prin iraționalism.

O variantă a criticii rapsodice,  
dezvoltată mult în sofistică și mai  
tîrziu, este așa-zisa critică *agonistică*.  
Termenul sugerează ideea de luptă,  
dispută între partizanii, unor teze  
contrarii. În ședințe deschise, de  
mare atracție pentru publicul larg,  
se discuta asupra meritelor a doi  
autori, scopul urmărit fiind acela de  
a se stabili care este mai mare ca  
artist sau ca autor clasic. Cea mai  
veche mărturie ne-o oferă așa-zisul  
*Certamen Homeri et Hesiodi*, pe care  
unii specialiști îl consideră ca datînd  
din secolul VII î.e.n. În partea fi-

nală a acestui opuscul, „regele”  
— recte judecătorul unic, după ce  
a ascultat pledoariile în favoarea  
unuia sau altuia din cei doi mari  
autori, atribuie victoria lui Hesiod,  
preferînd măiestriei artistice indis-  
cutabil superioară a primului, valoarea  
morală și didactică a ultimului.  
„Dar regele încorona pe Hesiod, a-  
firmînd că era drept să învingă poe-  
tul care îndeamnă la muncile cîmpu-  
lui și la pace, nu acela care exaltă  
războaiele și măcelurile...” Critica  
agonistică a lărgit aparatul teore-  
tică a „judecății”, a pus în discuție  
valori și reputații stabilite de tra-  
diție și a sporit interesul public și  
pentru problematica literară, nu nu-  
mai pentru literatura propriu-zisă.  
Din aceste dispute se vor naște „lec-  
turile publice”, care deja în vremea  
lui Horațiu vor marca punctul cel  
mai de jos al decăderii criticii lite-  
rare : interesele de grup și amicițiile  
personale care înlocuiesc opinia sin-  
ceră și competență (cf. „auditor et  
utor” Ep. I, 10. 8).

Critica gramaticului se exercita  
mai mult asupra formei operei lite-  
rare. Critica rapsodului adăogă con-  
siderațiile privind limba și stilul, co-  
mentarii ample asupra conținutului  
operei. A existat de timpuriu și o  
critică care s-a exercitat aproape ex-  
clusiv asupra conținutului și, la  
drept vorbind, tocmai aici ar trebui  
căutată geneza filozofiei ca discipli-  
nă sistematică, preocupată nu atît de  
obținerea înțelepciunii, cit de proble-  
matica ei. Unii comentatori ai lui  
Homer au ajuns la ideea că opera  
poetului ar avea sensuri ascunse  
înapoia celui literal (hyponoia) și au  
căutat să le identifice, operînd ceea  
ce Giacomo Soleri numește „retran-  
scrierea lui Homer și Hesiod în ter-  
meni naturalistici”, operație care în  
terminologia tîrzie se va numi *fysi-  
ke allegoria*. De pildă, Okeanos și  
Thetis, părinții zeilor, ar fi, în inten-  
ția ascunsă a lui Homer, apa pe  
care o școală filozofică o considera  
drept elementul primordial al lumii.  
După această exegeză naturalistă  
urmează aceea „naturalist-istorică”,  
ilustrată de Glaucon, Stesimbrot și  
mai ales de Metrodor din Lampsaco.

Aceștia nu mai vorbesc de zei, ci de eroi, marcînd astfel al doilea pas al drumului de la mit la logos. Soarele și luna n-ar fi zei, ci numai numele figurate ale lui Ahile și Hector. Exegeza sofistică, al treilea pas al laicizării gândirii grecești, va vedea în întimplăriile povestite de Homer fapte istorice învăluite în ficțiuni fermecătoare. Pe această cale se ajunge la exegeza evhemeristă, după care zeii ar fi în realitate eroi pe care măreția faptelor săvîrșite, timpul și imaginația omului i-a ridicat la rangul de zei. Mai tîrziu, se poate identifica o recrudescență a exegezei teologice contopită cu puternice elemente naturaliste, legată, afirmă Soleri, în special de numele lui Xenocrate din Calcedonia. Zeii ar fi fenomene ale naturii pe care imaginația poetului le-a personificat atît de frumos. Astfel, Zeus ar fi pneumă, eterul, Hefaiostos ar fi focul, ... Filon Evreul va aplica metoda interpretării alegorice și Vechiului Testament, cu o dezinvoltură impresionantă, care nu-i va răpi totuși dreptul de a fi înscris, ca și Socrate, de către teologii creștini, printre *animae naturalister christianae*. Cariera interpretării alegorice se va încheia oficial abia cu Renașterea, dar mulți o exercită și azi, asupra apocalipselor, căci în fond, ea nu este decît o nevinovată exercitare a imaginației asupra unui text mai mult sau mai puțin obscur.

Dacă, la început, filosofia nu era, la dreptul vorbind, decît o modestă exegeză homerică și heziodică, folosind cînd metoda interpretării după aluzie (*Kath'hyponoian*), cînd pe aceea a interpretării după înțeles (*kathă dianoian*), curînd ea se va scutura de supremația mitului și se va vroi o disciplină de sine stătătoare, bazată pe logos. Apare astfel o poziția *sofia-filosofia*. Inexactitățile, ignoranța crasă a lui Homer, minciunile grosolane spuse cu bună știință care se întîlnesc cu duimul în opera sa, îndemnul la

impietate, la imoralitate care se poate desprinde citindu-l și mai ales inutilitatea poeziei în genere, vor fi tema de predilecție a unui lung șir de filozofi. Partizanii poeziei, autori, rapsozi și sofisti vor lua atitudine împotriva denigratorilor ei și astfel ia naștere una dintre cele mai vechi și mai lungi dispute (*palaiă diaforă*), căreia problematica literară îi datorează mult. Apare în cadrul acestei dispute și condamnarea criticii, nu numai aceea a poeziei. Prima este aceea a lui Platon, pe care am amintit-o. A doua este aceea tîrzie, a lui Sextus Empiricus. Subordonată criticii și avînd ca părți critica literară în sensul restrîns al termenului, pe cea poetică și pe cea istorică, gramatică este denunțată de Sextus Empiricus ca inconsistentă și inutilă. Descrierea limbii și a operei literare, regolistica, interpretarea ca și evaluarea operelor sînt imposibile sau contradictorii. (Adv. math. I. 270—320). Acestei paradoxale condamnări a criticii i se adaugă și aceea a artiștilor nedreptățiți, concretizată în observația deseori repetată, că este mai ușor să critici decît să realizezi opere propriu-zise. „Puissance des impuissants” sau „pretesto dei grafomani e sirena dei dialettanti”, actul critic ar fi sau rezultat al invidiei, sau al incompetenței, icismarul fiind stăruitor invitat să nu treacă mai sus de glez-nă cu aprecierile.

Dreptul la critică a cunoscut totuși o justificare de răsunset încă din antichitate, dar cu corective care niciodată nu vor fi îndeajuns de repetate. Adevărul, nu invidia trebuie să însuflească pe cel care judecă și „dacă n-ai talentul lui Tucidide sau al autorilor cei mai distinși, nu pierzi cu aceasta dreptul la critică” scria Dionisie din Halicarnas, insistînd asupra unui minim de pregătire în domeniul respectiv (*Despre Tucidide*, final).

\*

\* \*

' Incursiunea la originile criticii literare ne dovedește cu prisosință că încă de la început, actul critic este axat pe „judecată” în vederea evaluării, a ierarhizării și valorificării ca model și organon didactic a operelor. El este, de la început, preocupat de justificarea verdictului dat, de rigoarea criteriilor și de tendința continuă de a transforma opinia în certitudine, argumentația în demonstrație, deși domeniul actului critic este acela al valorilor în sens axiologic. Admițând misterul și dramul de irațional care învăluie actul creației, observăm o continuă efortare a criticii de a introduce explicația causală și atacarea misterului din toate părțile, cu toate mijloacele, fapt care duce la diversificarea punctelor de vedere și la apariția disciplinelor auxiliare care se îmbunătățesc și sporesc ca număr, pe măsură ce timpul se scurge. Bilanțul ei este mai mult decât glorios: a impus conservarea unor opere, a stabilit ierarhii care se mențin și azi, în ciuda mijloacelor rudimentare pe care le-a folosit. Disecînd și analizînd uneori la exces, ea n-a spulberat farmecul operelor, ba dimpotrivă, ne invită și astăzi să-l gustăm, căci împingerea limitelor cunoașterii spre nucleul incognoscibil nu va duce niciodată la clarificarea lui definitivă. întotdeauna va fi destul mister, și nimeni nu trebuie să plîngă de pe acum.

Să ne oprim pe scurt la una dintre încercările de sfărîmare a conotației termenului *critică*, produsă la începutul secolului nostru. Este vorba de impresionism, ilustrat în Franța de Anatole France și Jules Lemaitre, iar la noi de Eugen Lovinescu. Ceea ce doreau acești critici era o relativizare a actului de „judecată”, relativizare pe drept cuvînt necesară dacă ne gîndim la eșecurile dogmatismului și pozitivismului. Chiar un „universitar” ca Faguet simțise nevoia unei redefiniri a criticii, pe care socotim nece-

sar să o reamintim: „E posibil, e chiar probabil că, întocmai tuturor științelor care se exercită asupra umanității, și ea este o știință mereu parțial conjecturală, adică mai degrabă un *savoir* decît o știință; o cunoaștere incompletă, care *știe* numai pînă la un anumit punct, după care *intuiește, presupune, apoi imaginează*, pentru ca pînă la urmă să se apropie mereu de știință, dar fără a o atinge vreodată”.

Impresionismul n-a negat categoric existența unui *savoir* în actul critic, ci doar a subliniat, cu mai multă sau mai puțină exagerare, actul de supoziție, de imaginație, de intuiție, pentru care a întrebuițat, nu chiar în mod fericit, termenul *impresie*, parcă menit să invite la contestații vehemente, și a introdus, cu succes, farmecul stilistic, care nu impietează asupra actului critic propriu-zis. Dar rezultatele practice ale impresionismului francez sînt discutabile, iar reputația lui Anatole France și Jules Lemaitre este în continuă scădere. în cazul lui Lovinescu, mult mai contestat în viață decît cei doi, lucrurile stau altfel. S-a argumentat convingător în ultima vreme, că rectificările „revizuirile” sale vădesc o continuă tendință spre rigoare și certitudine, o disciplinare a „impresiei” de către rațiune și știință. În termeni baudelaireieni, această tendință este „faire de ma joie une connaissance”. Și tocmai aici găsim cheia succesului său, care este încă departe de a fi atins punctul culminant azi. Așadar, există impresionism și impresionism; unul mai mult cu numele și în orice caz, mai valabil decît cel consecvent. Și la baza celui lovinescian stă o pregătire deosebită, care l-ar fi îndreptățit pe critic la ocuparea unei catedre universitare de literatură română, latină sau franceză înaintea oricăruia dintre universitarii generației sale.

Există însă și *neoespressionism*, adică „rezistență la teorie” rezultată

nu dintr-o adîncă și îndelungată meditație asupra problematicii literare, dintr-o cunoaștere, măcar sumară, a istoriei ei. Un singur exemplu ! într-o cronică din Contemporanul s-a putut citi afirmația că rolul criticii nu este acela de a elucida misterul poeziei „cum credea Vianu”, ci de a-l spori. Reflectă această afirmație o sumară, măcar, cunoaștere a istoriei criticii ? Vianu a apărat menirea cu care s-a născut critica literară, menire pe care, practic, nici impresionismul n-a contestat-o integral, discuția privind mai mult metoda decît scopul. Neimpresionismul contestă aici însăși menirea criticii, însuși conceptul de critică. Deci nu trebuie să-i contestăm metoda pe care o practică, ea fiind în perfect acord cu scopul urmărit, adică spori- rirea misterului prin utilizare exclusivă a intuiției ; și nici nu trebuie să retragem respectul nostru unui om care declară cinstit că face mistificare. Dacă este nevoie de așa ceva, dacă sînt amatori, nimeni și nimic nu se poate spune. Ceea ce ne permitem să contestăm este numai terminologia folosită, căci o acțiune care este exact opusul criticii, nu trebuie să fie numită critică. Și la drept vorbind, aici nu este vorba de o *înnoire*, „de o tentativă de a descoperi o cale proprie și de o zguduire a; unor inerții” în critică, cum o apreciază *România literară* (nr. 37, pg. 10). Este vorba, dimpotrivă, de ceva cu totul în afara criticii, adică de *anticritică*.

Să admitem totuși că ne înșelăm și că N. Manolescu este marele nedreptățit de azi, așa cum Lovinescu a fost marele nedreptățit de ieri, și că intuiția ar fi cea mai înaltă formă a cunoașterii, iar cunoașterea ar fi nu un act complex în care intră mai mult sau mai puțin și intuiția, ci un act pur. D-sa n-a făcut pînă acum nici o demonstrație riguroasă a tezelor sale, ci doar le-a proclamat ici-colo, în cronici și în prefețe, și nici cei care îl sprijină n-au făcut-o. Așteptăm dovada și sîntem primii care ne vom recunoaște greșeala,

dacă va fi cazul. Pînă atunci, este datoria fiecăruia să ridice obiecții manifestărilor flagrante de agnosticism și iraționalism, și să protesteze împotriva diletantismului.

\*

\* \*

Există în istoria conceptelor și a disciplinelor momente de explozie, cînd extensia și comprehensiunea lor nu mai sînt identificabile. Acest proces începe cu dispariția din seria notelor conceptului, a notei inițiale, sugerată adesea întii de etimologie. Este acesta momentul în care se găsește critica literară ? Și dacă azi se practică romanul fără epos, teatrul fără dialog, putem pretinde dreptul la existență și pentru „critica necritică”, pentru care textul, așa cum s-a remarcat adesea, nu este obiect de judecată, ci ocazie sau *pretext* de artă ?

Admițînd că antiromanul și anti-teatrul și-ar găsit justificarea în nevoia de înnoire și că aceste forme literare ar fi cu adevărat elementul nou care se va impune și se va dezvolta, trebuie să reținem că terminologia folosită este perfect onestă, Niciunul dintre promotorii acestei „înnoiri” nu declară că ceea ce propune este teatru sau roman, ci exact contrariul. Dar critica fără „judecată”, fără descriere și analiză care să permită cunoașterea și explicația cauzală atît cît ele sînt posibile în disciplinele sociale, fără evaluare și ierarhizare în vederea selecției și conservării, fără explicație și interpretare în vederea ușurării circulației operelor și a valorificării lor culturale și educativ-estetice, nu-și mai merită titulatura. Și nici istoria genezei criticii literare, nici evoluția ei ulterioară, nici bilanțul a peste trei milenii de acțiune critică nu justifică pierderea completă a autonomiei semantice a termenului.

Din punct de vedere al validității conceptului, critica este și azi solid ancorată în extensia și comprehensiunea tradițională a noțiunii. Ușoa-

rele zguduiri sint, de fapt, rezultatul unor exagerări și al unei confuzii : exagerare privind valabilitatea unor metode înfățișate pe rind drept unica *via et ratio inquiriendi*, uitându-se că nu există metodă infailibilă, care să rezolve totul o dată și pentru totdeauna ; confuzie privind esența «actului critic ca act demonstrativ-constrângător, nu deliberativ-argumentativ, uitându-se, deci, că în domeniul valorilor judecata nu poate duce la verdicte inatacabile, ci la *adeziune*, rezultat al persuasiunii, nu al constrângerii pe baza evidenții și a invocării unor norme eterne și imuabile. De altfel, nici juriștii nu pretind că verdictul ar corespunde perfect dreptății și codurilor, pe care ei le știu incomplete și imperfecte. De aici afirmația străveche, reabilitată în filosofia contemporană a dreptului, după care *res iudicata pro veritate habetur*. "Deci nu putem renunța la critică numai fiindcă unele din metodele ei s-au dovedit a fi doar parțial valabile, sau pentru că istoria literaturii, marele ei beneficiar, cunoaște și

opere pe nedrept uitate sau altele retrogradate de critica mai nouă. Cu toate insuficiențele ei metodologice, cu toate erorile ei de evaluare și ierarhizare, critica a reușit, încă de la început, stabilirea unui consens care se menține în ciuda mileniilor care s-au scurs. Și se știe de multă vreme că în orice domeniu, mai ales în acela al valorilor în sens axiologic, *consensus generis humani pro veritate habenda est*. Aceasta este rigoarea și certitudinea posibilă în critică : *consensul* pe deasupra veacurilor, care permite umanității să nu se înstrăineze de sine și să se recunoască de la generație la generație. Dacă trebuie neapărat să înscriem printre activitățile privind literatura și pe aceea de „sporire a misterului ei”, nimic nu îndreptățește utilizarea termenului „critic” și pentru așa ceva. Pentru evitarea confuziei, ar trebui să numim această activitate cum merită, *mistificare*, iar pe cel care o face, în nici un caz „critic”, ci *mistificator* sau *șaman*.

## capodopera necunoscută

Răspund : ALEXANDRU ANDRITOIU, ȘTEFAN BANULESCU, DEMOSTENE BOTEZ, CONSTANTIN CHIRITĂ, RADU COSASU, DAN CRISTEA, OVID GROHMĂLNICEANU, GABRIEL DIMISIANU, LEONID DIMOV, MIRCEA IORGULESCU, DAN LAURENȚIU, ION NEGOITESCU, MIHAIL PETROVEANU, VERONICA PORUMBACU, NICHITA STĂNESCU, GEORGE TIMCU, GHEORGHE TOMOZEI, LAURENȚIU ULICI.

— Din septembrie 1968 și pînă în septembrie 1969 au apărut la noi în țară peste 600 de cărți de literatură originală. Fatal, o parte dintre, ele au fost recenzate superficial sau trecute cu vederea. Socotiți că printre aceste lucrări se află și unele de reală valoare ? Dacă da, vă rugăm să le numiți.

### ALEXANDRU ANDRITOIU

George Călinescu, în „biblia” lui, a închinat un capitol traducătorilor, văzînd în traducere un act fundamental de cultură ; îi cita pe G. Murnu, pe C. Balmuș și pe alții. Și în anii noștri există cîteva personalități cu vastă cultură, secundată de un talent solid, care se consacră cu devotament și muncii de tălmăcire. Să pomenim numele lui Alexandru Philppade, despre traducerea cărui nu s-a spus esențialul. Romulus Vulpescu și Aurel Covaci merg la operele fundamentale ale literaturii și nu-și pierd vremea cu cărți și cu autori minori. Socotesc *Gargantua*, iar la Covaci *Ierusalimul eliberat*, ca niște adevărate opere de cultură. Nu numai că presa nu le-a acordat atenția cuvenită, dar și premiile literare le-au ocolit.

### ȘTEFAN BANULESCU

Dacă există cărți de valoare omise sau nedreptățite ? Orice carte bună este, pînă la un punct, nedreptățită. Așezată alături de cărți de interes conjunctural, care pier din atenție și sînt repede uitate, — o carte bună

suferă, indirect, o mare nedreptate. Apoi, o carte de valoare străbate timpul, e redescoperită cu fiecare generație și numai în timp i se luminează sensurile. Oare s-a spus totul despre ultimele cărți ale lui G. Călinescu, după ce nu se spusese îndeajuns despre cele anterioare ? Dar despre cărțile fundamentale ale lui Sadoveanu ? Dar despre poezia lui Blaga ? Nu s-au spus încă lucruri exacte despre un volum de nuvele ca *Intîlnirea din pămîniuri*, nici despre un roman ca *Moromeții*. Cît privește cărțile celor mai buni scriitori tineri, ele își așteaptă încă descoperitorii, pentru că nimic n-ar putea fi mai nedrept decît să adăugăm atîtor omisiuni și superficialități, neatenția față de lucrurile durabile ale prezentului literar.

Avem o mare literatură, nedreptățită, în primul rînd, de noi înșine.

### DEMOSTENE BOTEZ

*600 de cărți literare reprezintă, anual, o bibliotecă întreagă desimi de bogată. înseamnă, judecînd lucid și conștiincios, lectura a două cărți pe zi. Cine este în stare să facă asta ? Și mai ales, cine-o face ? S-or fi citind și recenzînd, cel mult 100 de cărți anual, adică una din*

șase. Problema este dacă acea una se alege. Pentru a alege, iar ar trebui citite și celelalte cinci, adică laolaltă iarăși 600 de cărți anual. Atunci? Acea una din șase, prin ce împrejurare se bucură de-o soartă care, în mod normal, ar trebui să fie a tuturor cărților?

Ea aste îndeobște a unui scriitor mai cunoscut — consacrat, cum se spune — deoarece cu acesta treaba e mai ușoară: el este etichetat, catalogat, ierarhizat. Cu cât e mai mare, treaba e mai ușoară și recenzarea aruncă o lumină favorabilă și asupra cronicarului respectiv, care înseamnă că are dialog spiritual cu scriitorii mari, și este deci și el foarte inteligent.

De privilegiul recenziei se măi bucură apoi prietenii, prietenii prietenilor, sau, mai larg, cei din clan, după experiența, — nu știu de ce evanghelică, — după care, „o mină spală pe alta”. Dar fără partea finală: „și amîndouă obrazul”. A fi sau a nu fi recenzat este, în cea mai mare parte, o chestiune de „relații”, dacă nu chiar de servicii reciproce?

În aceste condiții cine poate ști și răspunde cu mîna pe inimă la întrebarea de mai sus: dacă printre ~urcrările care nu au stat în atenția criticii se află și unele de reală valoare? Și mai ales cine ar putea identifica, fără a repeta unele omisiuni, pe cei pe nedrept trecuți cu vederea?

În orice caz, eu nu mă declar în stare să răspund. Fac și eu trimiteri telegrafică, după exemplul dat de Caragiale, în altă problemă: „Vezi critic București.” Cu toată această stare de lucruri pe care toți o știm, dar nimeni nu o pomenește, eu nu cred că ar fi mulți tineri de talent scăpați din vedere de către critici. Practica aceasta e mai demult și în acest răstimp, cu toate adver-sitățile hazardului, un talent puternic ar fi răzbit și singur. Să nu uităm că mai e cineva, un miriapod: publicul cititor care, acela le citește pe toate cele 600 de cărți anual, căci nici una nu rămîne în librării, și este mai obiectiv. Și mai este și

Timpul, pentru cine are răbdare.

Oricît de paradoxal ar părea, e mai ușor să faci o versiune critică despre opera lui Blaga și Barbu, repetînd cu alte fraze lucruri arhicunoscute, decît să definești un nou poet, fără să greșești.

Din cît am citit, mi se pare că doi tineri poeți: Ioanid Romanescu și Andrei Radu, ar merita semnați și îndrumați. Primul, halucinant, derutant, dar sub ermetismul și „nebulnia” lui, nu am văzut doar un joc de cuvinte, ci un cutremur interior, haotic și grav, din străfunduri, care mie îmi aduce aminte de Bacovia. Celălalt, mai simplu „mai geometric”, cu un fond liric autentic. Din primul aș cita din volumul *Aberații cromatice*: „Pun mîinile pe craniu și îl deșurubez I pentru a-l arunca peste voi I și am sentimentul paralizicului care desface I focosul unei mine, cu dinții”.

Din cel de-al doilea, poezia *Corăbierii* din volumul *Înălțimea de-o inimă*: „Ziua se pierde în noi ca O' apă I pe care o descoperim în: somn cu poduri; I apoi încercăm să trecem dedesubt tot felul de corăbii / avînd grijă să nu li se rupă cataragele... || Așa devenim corăbieri peste noapte I așezîndu-ne pinzele în bătaia viselor. I în dreptul cîte unui pod mai scund I ne trezim puțin pînă trecem dincolo || Se întimplă să mai fie niște bancuri de nisip I și atunci, din lipsă de adîncime, corăbiile eșuează. I Nu trebuie să nemirăm că a doua zi sîntem triști, I de parcă ni s-ar fi înecat corăbiile ! || De obicei, însă, cînd presimțim catastrofa I coborîm pinzele în grabă și ancorăm; I apoi ne ascundem sub un pod sau sub două i și ne culcăm și visăm că visăm”.

Mai sînt, desigur, și alții. Ancheta aceasta îmi va arăta chiar că sînt foarte mulți. Exemplificarea mea se raportează la ceea ce am citit, și n-am citit totul. Așa fiind, sînt sigur că citînd pe acești doi, nedreptățesc vre-o cîteva zeci. Cu oricîtă bună credință, omisiuni grave sînt fatale. Și apoi, cine știe cum poate evolua un poet? Cine știe ce formă pot să ia pe cer norii frămîntați de furtună și brăzdați de fulgere?

## CONSTANTIN CHIRITĂ

Una din marile surprize pe care le-am trăit la *Festivalul de poezie Eminescu* care a avut loc la Ipotești, a fost ascultarea unei poezii de Ovidiu Genaru. Apoi am citit volumul *Nuduri*, care m-a încântat. Il consider un poet de cea mai bună calitate.

Cartea pentru copii *Catargul cu două corăbii* de Gabriela Melinescu ridică brusc nivelul unei literaturi destinată unor mari și pure sensibilități.

## RADU COSAȘU

Citesc pentru a doua oară această întrebare în anchetele presei noastre literare din ultimele luni. Am mai văzut pe undeva și câteva articole în acest sens semnate de unul dintre cei „persecutați” actualmente, care cu câțiva timp înainte era el acuzat că „persecuta” anumite valori. I-a răspuns „persecutatului” un critic, lămurindu-l că așa e bine: tăcerea în jurul unor opere e o judecată de valoare; prin ignorarea sau neglijarea unor cărți se face o operă justă, de igienă literară. Erau convingători și persecutatul și persecutantul. Totuși, insistența întrebării dovedește că există *une mauvaises consciences*. Cineva se simte vinovat. Cine? Critica? Criticii? De ce? Ar fi trist. Ar fi trist fiindcă ar însemna că s-a cedat la presiunile unor scriitori. N-ar fi frumos. Acei scriitori n-ar trebui luați în seamă. Acei scriitori care somează, presează, telefonază, anchetează, pisează, torpilează, protestează, avertizează critica și criticii — ar trebui considerați pierduți (și sînt pierduți, cred eu). Scriitorul — agresor al criticului ar trebui condamnat ca orice stat la O.N.U.; amestecul, constrîngerile, violențele de pumn în masă și de limbaj în casă, dorința de a supune, nu au ce căuta între scriitor și critic.

Frumoase fraze, ideală situație, dar — ca de obicei — cum spune Svejck pentru a intra în vorbă... Trăim pe pămînt. Există presiuni. Mari și mici, de la scriitori mari la critici mici, de la critici mari la scriitori și mai mari. Există interese mici, mari și divergente. Există grupuri. Există discriminări literare pornite de la lupte de catedră, de la colile de autor, de la culoarea ochilor și a părului. Există aranjamente. Privilegii, privilegiați. Există nedreptate în literatură și particularitatea ei constă în aceea că ea trebuie suportată cu stoicism, umor și chiar elan la masa de lucru. Restabilirea unei scări de valori cu care se laudă unii critici conține în ea toate elementele inechității — ceea ce nu e deloc scandalos în lumea talentelor — dar și premisele unei tiranii. Inechitatea în artă e naturală, implicată, n-are nevoie de sublinieri și explicații — tirania însă nu. Or, dacă observați bine, noua scară a valorilor înlocuiește tirania unor cărți ieri bune, azi..., cu aceea a unor cărți momentan bune. Văd progresul, dar nu și câștigul dialectic. Lupta împotriva mediocrității? Prea multe mediocrități participă la ea. Credința incoruptibilă a criticii în, 3—4 cărți? Am citit și cunoaștem prea multe comedii ale credinței literare. Comedia aceasta are ca mecanism confuzia dintre esența operei și aparența autorului. Sau invers. Ori-cum, impudoarea unora e foarte mare, urile — violente, pecețile și tăcerile — mortale, ambițiile — transparente, natura umană — deformată surprinzător. Lucrurile sînt atît de clare, trucurile atît de precise, grupurile atît de necomunicabile (ca și secretele lor), încît știm prea bine că niciodată Virgil Ardeleanu nu va admite valoarea lui Mazilu, Regman nu-l va recenza pe Paul Georgescu, iar Zaharia Singeorzan nu se va uita la cărțile mele. Avem astfel avantajul că știm dinainte cum va fi primită fiecare carte. E O.K. Vom trăi în pace și onor, în vecii vecilor, dar nici o secundă în plus!

' Ce se poate face ? Soluțiile paterice, chemările la pace și prietenie sînt prea bine cunoscute în lumea literară. Nu se poate apela decît la umor :

1. — Cărțile redactorilor-șefi și adjuncți, ale șefilor de rubrici și ale tuturor celor care țin în mînă „plina și cuțitul”, dar mai ales pîinea, să fie recenzate la minimum 6 luni după apariție ; în 6 luni, multe se pot întîmpla ;

2. — Fiecare cronicar — printr-un asterisc — să indice la fiecare cronică în ce grad de rudenie, prietenie, înțelegere *sau nu*, se află cu cel discutat. Pentru ca totul să fie pe față ! Va fi un început de democratizare.

Pînă aici, avînd dreptul să nu dezvălui dacă respectivii autori îmi sînt prieteni sau total necunoscuți, voi enumera printre tăcerile vinovate, printre operele care n-au avut parte de ceea ce merită :

*în poezie*: Ion Caraion, întregul tip de poezie M. R. Paraschivescu — Geo Dumitrescu, *Toctai intram în arenă* al Măriei Banuș, ultimul volum al lui Gellu Naum ; ultima perioadă Dimov ; poeziile lui Virgil Mazilescu și Emil Brumaru ;

*în proză* : *Martorii* lui Mircea Ciobanu, *Durerile altora* de N. Ție, *Povestirile din provincie* de Virgil Duda, *Cercul* lui Sever, ultima navelă a lui Titus Popovici, și — fără îndoială, cea mai dureroasă dintre animozitățile criticii — *Coborînd* al lui Paul Georgescu. Pentru lumina cu totul nouă asupra poetei, *Porțile* Veronicăi Porumbacu. Și proza, etern neobservată, a lui M. Marcian ; în sfîrșit — schițele și nuvelele Alexandrei Tîrziu și ale lui Norman Manea ;

*în teatru* : Mazilu și iar Mazilu ;

*în reportaj*: anchetele lui Mihai Stoian ;

*în critică*: *Dostoievski* al lui Ianoși, *Teatrul și interogația tragică* a lui B. Elvin.

Mi se par multe.

## DAN CRISTEA

Vizînd o cronică literară atentă la ideologia literaturii, cu un program ferm, bazat pe o solidă armătură teoretică, cred că nu s-a bucurat totdeauna de cuvenita atenție a criticii mai cu seamă cărțile ce pot defini exact profilul cronicarului literar : cele de critică și istorie literară. *Evoluția genului liric* de Edgar Papu, monografiile *Mihai Eminescu* de Ion Crețu și *Ion Creangă* de Savin Bratu, cartea lui Alexandru Dușu, *Coordonate ale literaturii românești în secolul XVIII* au fost numai cîteva apariții de acest fel, de reală valoare, oare nu au constituit totodată și prilejuri de afirmare tranșantă a unor vederi teoretice proprii.

Cu un ecou nemeritat de palid, și pentru că eseu pare să reîntre acum în drepturile lui, a fost înregistrată apariția cărții lui Toma Pavel, *Fragmente despre cuvinte*.

în sfîrșit, dintre romanele apărute, cu un interes mai mare trebuiau comentate, după părerea mea, *Coborînd* de Paul Georgescu, *Iarna Fimbul* de Alice Botez și *Martorii* de Mircea Ciobanu, după cum, în poezie, surprinzător de reticentă a fost reacția criticii în cazul unor selecții antologice importante cum au fost majoritatea volumelor apărute în colecția *Albatros*.

## OV. S. CROHMĂLNICEANU

Despre cărțile nedreptățite am pomenit și în răspunsul dat în cadrul unei alte anchete. Mă mulțumesc să adaug aici un singur exemplu : romanul *Coborînd* de Paul Georgescu.

## GABRIEL DIMISIANU

Desigur că nu toate cărțile care ar merita să se bucure de ecou izbutesc acest lucru din primul moment, mai ales atunci cînd, înscris pe copertă, numele e încă prea puțin familiar publicului. în astfel de

cazuri e necesar un răstimp de acomodare care, uneori, e în avantajul operei. Acesta a fost cazul foarte interesantei prozatoare Alice Botez, al cărei roman, *Iarna fimbui*, a trecut mai întâi neobservat (în primele luni), Cîteva consemnări entuziaste au stîrnit curiozitatea, dînd celor care au citit cartea ulterior sentimentul unei revelații.

Înregistrăm în viața literară și altfel de fenomene: diminuări ale interesului față de scriitori care la un moment dat izbutiseră să capteze atenția aproape generală. Probabil că acestea sînt simptome de suprasaturare; dar curios este că ele apar, citeodată, tocmai atunci cînd, obiectiv, autorul în cauză înscrie realizări superioare artistic acelor care-l impuseseră în prim-planul comentariilor critice. Un exemplu: despre primele două cărți ale lui Al. Ivăsiuc s-a discutat mult mai mult decît despre *Cunoaștere de noapte*, care este totuși cea mai solidă scriere a sa.

Un fenomen care determină nivelarea aparițiilor, descurajînd tentativele de receptare critică diferențiată, este inflația editorială din domeniul volumelor de poezie. Sigur că tirajele sînt de multe ori insignifiante, dar mulțimea titlurilor e copleșitoare, dezarmantă. Cum să nu se piardă atunci în anonimul și plachetă apărută în colecția *Luceafărul* (altădată selecția *de lansare*), strivită de vrăful atîtor fascicule anodine, chiar dacă poartă girul unui talent atît de original și de puternic cum este acela al poetei Florica Mitroi, despre care încă nu am citit nici un comentariu?

În legătură cu proza, am mai scris și în altă împrejurare despre foarte promițătoarea resurrecție a realismului social în cadrele unei noi promoții de scriitori, încă neîmpusă așa cum s-ar cuveni în atenția criticii, îi amintesc din nou pe Virgil Duda, Ștefan Stoica, Mihai Giugariu, Norman Manea, Mircea Cojocaru, Alexandru Deal, Tudor Octavian, ș.a. Nu este însă vorba de „nedreptățiri”, bine înțeles. Sînt scriitori încă la începutul drumului și sînt toate

semnele că acțiunea lor literară nu va rămîne fără urme în proza noastră.

## LEONID DIMOV

Cuvîntul care mă ispitește să răspund, aflat în întrebarea pusă este FATAL. Atenția criticii nu este o însușire cibernetică. Mai ales cînd una din metodele sale cele mai uzitate e trecerea sub tăcere. Care trecere sub tăcere are tot atîtea nuanțe cît și spectrul solar. De la tăcerea absolută, pînă la gălăgia cea mai insolită. Eu cred că această din urmă modalitate este cea mai cumplită. Zgomotul ucide gîndurile, ideile, adevărul. De aceea, nu-i deloc de ajuns să spui că un autor este interesant sau mare. Numai argumentul contează. Or, dela criticii impresionisti, pînă la „fișiști”, defectul este același: prea mult zgomot, prea multe scorii, prea multe lucrări lăturalnice care copleșesc esențialul. De aceea, nu-i totul să fii în atenția criticii. Totul este ca respectiva atenție să nu fie împrăștiată. În acest sens, socot că Mircea Ivănescu și Sorin Mărculescu n-au stat în atenția criticii. În altă ordine de idei, cred că aceeași atenție a criticii n-a contribuit cu nimic la accelerarea apariției volumelor de debut ale unor poeți de seamă, prezenți prin reviste. Mă gîndesc la Teodor Pică și la Emil Brumaru.

## MIRCEA IQRGULESCU

Nu înțeleg prea bine mobilul acestei anchete; este vorba, cred, fie de o încercare de „reabilitare” a unor cărți care — cum ziceți: „fatal, au fost recenzate superficial sau trecute cu vederea”, desigur, pe nedrept — fie că se urmărește ceva mai subtil, adică punerea criticii într-o situație critică. Și, aș bănuî, mai ales a criticilor. Dacă prima variantă este cea adevărată, n-am nici o îndoială că în cel mai bun caz se va atrage atenția asupra unor cărți care vor ră-

rtine tot nedreptățite (re-privirea lor fiind, la urma urmelor, o dovadă de culpabilitate); în cel mai rău caz, fiecare dintre participanți va alcătui o listă de preferințe.

Prefer, deci, să iau de bună a doua ipoteză: atunci, ancheta de față va avea o valoare nu prin sine, ci prin-aceea că ar putea fi un util semnal de alarmă. Deoarece va ridica o întrebare neliniștitoare: care este starea actuală a criticii românești?

Numărul cărților apărute între septembrie 1968 și septembrie 1969 poate să pară impresionant dacă e raportat la existența citorva critici. Numai că la noi există pe puțin 60 de critici, cronicari, recenzenți și alte categorii. Cîți dintre aceștia au susținut sau au descurajat decis, categoric, una, două sau mai multe cărți? Practicarea pe scară largă a ceea ce se cheamă „critica de complezență” a dus, pe de o parte, la o uniformizare a valorilor; „consensusul” critic este mai degrabă un semn al lipsei de opinii. Pe de altă parte, critica s-a transformat într-o mașinărie pe care oricine o poate pune în mișcare; e destul să știe **schema**: cit să apeși pe parafrizarea conținutului; cit pe încadrarea în peisajul literar — desigur, complex și diversificat —; cit pe o mai neutrală apreciere (dacă se poate scoate cu totul, nu e rău); în sfîrșit, care este doza normală de rezerve. Și astfel, comentariul e **realizat**.

Iată de ce cred că lucrurile care nu au stat în atenția criticii sînt, paradoxal, cele despre care s-a scris cel mai mult. Pentru că poezia se află într-o situație specială, am să mă refer doar la proză și, în altă ordine de idei, la critică. **Intrusul** lui Marin Preda, pe care îl socotesc nu romanul anului 1968, ci romanul acestui deceniu, reprezintă cazul cel mai evident în care s-a manifestat fără stinghereală **critica de serviciu**; apoi, excepționala culegere de nuvele a lui Constantin Țoiu — **Duminica mușilor**; tot aici aș adăuga **Animale bolnave** și **îngerul a strigat**.

încă un paradox: cărțile care „au scăpat” — vorba vine! — atenției criticilor aparțin mai ales criticilor. Mă gîndesc la: Adrian Marino — **Introducere în critica literară** (exemplu tipic de expediere!), N. Manolescu — **Metamorfozele poeziei**, George Ivașcu — **Istoria literaturii române** (care a stat, se pare, în ochi, aoperind vederea), Marian Popa — **Homo Fictus** (un debut foarte bun). Ar mai fi de adăugat culegerea de cronici a lui Al. Piru, intitulată **Panorama deceniului literar românesc 1940—1950** și cele două cărți ale lui Al. Duțu. Nu mai spun nimic despre cvasi-tăcerea din jurul unor reeditări de texte fundamentale: Călinescu, E. Lovinescu, Streinu, Iorga, Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, M. Dragomirescu.

Faptul este deosebit de grav și îmi pare semnificativ pentru starea actuală a criticii.

## DAN LAURENTIU

Am asistat la sfîrșitul anului trecut la o campanie spectaculoasă în vederea acordării premiilor literare pe 1968. în cîteva săptămîni s-au scris sute de articole despre revirimentul atît de mult așteptat al romanului, despre permanența și siguranța de sine a poeziei, despre critică și dramaturgie. Această metodă de confruntare publică a cărților capabile să reziste exigențelor unui juriu și să corespundă prestigiului unui premiu literar a fost întîmpinată de majoritatea scriitorilor, criticilor etc. cu bucuria lucidă a personalității responsabile care **se angajează** în cunoștință-de-cauză, dar nu este mai puțin adevărat că au apărut și voci gata să clameze îndurarea pentru somnul lor bulversat. Voi spune că acestea sînt vocile apatice, vocile cinice, vocile superficiale ale literaturii.

O cultură sănătoasă nu seamănă deloc cu o fermă în care un bun gospodar crește păsări și animale domestice, cultivă utilul grîu și florile decorative. Fiind domeniul ab-

solut al creației și prin aceasta, al libertății supreme, într-o literatură acționează legea selecției naturale, încît intervențiile exterioare de reanimare și revitalizare a ceea ce se dovedește caduc, incapabil să se adapteze prin sine și să supraviețuiască prin sine (și nu astfel ni se dezvăluie finalitatea artei?) mi se par aidoma cu ambițiile grotești ale unor strigoi de a salva omenirea de la dispariție. Prin fantomatica lor succesiune...

Dar critica? Mulți scriitori sînt gata să o treacă, dezolați, în regimul ipotetic de mai sus. Unii pentru că au fost înțeleși, alții pentru că nu au fost înțeleși; două cauze opuse și contradictorii determină, iată, același efect de respingere. Această negare a criticii, criza ei de autoritate, au cel puțin două explicații: în măsura în care critica este o disciplină teoretică, ea rămîne, deocamdată, inoperantă, intrucît se va strădui să spună ceea ce s-a mai spus și să nu spună ceea ce nu s-a mai spus; în măsura în care ea este o disciplină practică, critica, cu foarte rare excepții, amendate aproape automat, este inoperantă, căci impunându-se acea opinie bazată pe criteriul majorității, adică al majorității criticilor, conchidem, în mod necesar: critica se va strădui să spună ceea ce s-a mai spus și să nu spună ceea ce nu s-a mai spus.

Desigur, am exagerat puțin, dar numai de dragul adevărului, și anume pentru a pune în lumină statutul paradoxal al criticii aflate la capătul unei perioade de criză. Ea pare a-și regăsi forțele, credem că se apropie timpul cînd va redeveni o instituție autonomă și onorabilă, *slujind literatura și nu slugă a literaturii*, așa cum de pildă statul apără interesele fundamentale ale individului fără a fi sluga lui.

Schițînd acest regim ideal al criticii reale, putem răspunde la întrebarea „Vieții românești” fără complexe de statistică neelaborată, fără reproșul că nu am controlat toate revistele literare și paraliterare, pentru, a nu pierde din vedere un scriitor bun despre care s-a scris

puțin (sau rău). Mai mult decît atît, folosim acest prilej oferit de fosta revistă ieșană pentru a atrage, încă o dată, atenția asupra aceluși loc de țară binecuvîntat.

Din toate colțurile țării au venit, de-a lungul anilor, scriitori la București, dar, spre deosebire de alții, moldovenii trebuiau să plece cu regretul că lasă în urma lor o cetate sfîntă. După decenii de exod (nu spunea încă Ionel Teodoreanu că la Iași nu au mai rămas, atunci, decît două drumuri: unul la cimitir și unul la gară?) în care poezia nu a dispărut niciodată cu desăvîrșire, sperăm să se poată afirma acolo poezii de mare talent Ion Hurjui, Mihai Ursachi, Emil Brumaru etc., căci autorul *Rodului*, Cezar Ivănescu (despre care au scris foarte elogios Manolescu, Doinaș, Micu și subsemnatul), s-a mutat și el în București cu „ultimul val”.

Ne-am îngăduit cîteva cuvinte numai despre cîteva poeți ieșeni, fiindcă despre ei s-a vorbit atît de puțin în ultimii ani și fiindcă revista care a inițiat această anchetă se numește „Viața românească”.

## ION NEGOTESCU

îmi permit să răspund la această întrebare modificîndu-i sensul sau mai bine zis completîndu-i-l. Căci dacă personal prețuiesc foarte mult poeți ca Mircea Ivănescu și Sorin Mărculescu, ori proza *Simptomelor* lui Virgil Nemoianu, socotind că ecoul lor în critica imediată e departe de a semnala valoarea deosebită a acestor scriitori, — mai gravă mi se pare lipsa de interes critic a maeștrilor din generația veche, față de cea mai nouă literatură a noastră. Desigur, e datoria doar a cronicarilor literari să spună un da sau un nu prompt cărților ce apar aproape incontinent de la o săptămînă la alta: abundența materialului îi obligă totuși și pe dînșii să fie selectivi. Dar mi se pare foarte regretabil că nu avem prilejul de a cunoaște în scris părerea

unui Șerban Cioculescu sau Vladimir Streinu, a unui Perpessicius sau Al. Philippide despre atîția din valoroșii scriitori tineri, meniți să-și implinească un destin înalt în istoria literaturii române. Deoarece cred că, mai apropiate sau mai distanțate, generațiile trebuie să se confrunte: mai bine să se nege decît să se ignore. Unindu-i chiar cînd îi desparte, conviețuirea în aceeași epocă a scriitorilor de vîrstă și formații diferite implică necesitatea de a lua act de prezența celuilalt, asigurîndu-se astfel o dimensiune în plus actualității literare.

## MIHAIL PETROVEANU

Dacă nu au existat cărți ieșite din comun realmente martirizate de critică (de către critica responsabilă, firește), adică fie total ignorate, fie violent disprețuite, în schimb sînt citabile cazuri de subevaluare ori, mai des poate, de înțelegere unilaterală sau convențională, amabil grăbită. Referindu-mă la poezie, asemenea volume ar fi *Arheologie blindă* de Petre Stoica și *Destinele intermediare* de Florin Mugur. În legătură cu cel dinții, privirile criticii continuă să se oprească dincoace de aparența minoră a unui lirism mai șiret decît se crede, de falsă inventariere a cotidianului și desuetului, învăluit doar într-un aer de candoare stilizată, à la Douanier Rousseau. Există, la Petre Stoica, o infuzie patetică, un suris dureros ironic, de complicitate și distanță în fața tensiunilor secrete ale lucrurilor din imediata noastră ambianță, a alarmei pe care timpul, prin simpla lui intruziune, o provoacă existenței constituite, zadarnic apărute de propriile ritualuri. Maniera autorului este și ea mai abilă decît pare. Jocul „de-a naivitatea” produce efecte aproape surprinzătoare, un fel de plăcere inexplicabil turbure, grațios echivocă, prin amestecul de familiar și straniu. Caracterul de conflict existențial, de dramă a ambiguității, al celeilalte culegeri evo-

cate n-a fost sesizat în implicațiile lui nici reflexive, nici strict poetice. Pe de altă parte, *Destinele intermediare* ar fi putut reține altfel\* atenția, ca revalorificare a confesiunii, astăzi depreciată, pe o cale aridă, dar categoric personală. Poate explicația stă, și la unul și la celălalt volum, în prejudecata favorabilă, mărturisită ori nu, de care se bucură în rîndurile criticii ideea că numai poezia de viziune cosmică, de aspirație metafizică, de simbolism oniric sau spectacol imagistic-pur, merită o azeziune fără rezerve. O soartă asemănătoare a cunoscut și Aproape *de pămînt* de Demostene Botez, un remarcabil volum de versuri. Toț o preconcepție, referitoare de astădată la genul prozei lui Radu Cosașu, a lăsat în penumbra comentariilor *Maimuțete personale*. Nu ar fi fost o excelentă ocazie de dispută, utilă pentru literatură în primul rînd, modul în care, printr-o originală alternanță, de forme, (reportajul în sensul de *cine-verite*, colajul de fapte, monologul interior și chiar enunțurile realiste, în raccowrci-uri și alte modalități de condensare ce le conferă o alură specifică), se atacă una din ipostazele contemporane, proprii societății noastre, ale eternului raport individ-societate?

Trecînd la domeniul criticii și istoriei literare, atît de fecund, de emulativ și de pasionant, pînă și pentru nespecialiști, mi se pare evident că *Istoria literaturii române între cele două războaie* (vol. I — proză) al lui Ov. S. Crohmălniceanu nu a stîrnit ecourile cuvenite primei sinteze, într-un spirit marxist nedogmatic, a unei epoci reputat sinuoase, plină de curse pentru orice tentativă de cuprindere și ierarhizare. Atributele autorului, versat în sistematizarea suplă a curentelor sau tendințelor corespunzătoare ca și în individualizarea exponenților acestora, justificau din plin o confruntare de opinii, eventual febrilă, oricum liberă de idiosincrazii — și ele mai mult de ordin personal decît teoretic. Dintre selecțiile de cronici și articole de critică literară, aș spune că volumul

*ancheta „vieții românești”*

"lui Victor Felea n-a fost reliefat pe măsură spiritului său judicios, de un echilibru, destul de rar întâlnit, între negație și afirmație.

Vorbind de poezie, proză și critică, mi se impune profilul unei cărți de la interferența genurilor: **Remember** (Jurnalul și Falsul jurnal de călătorie) al lui A. E. Baconski. Premiată de revista „Steaua”, cartea a fost apreciată pentru virtuțile sale de proză artistică. A rămas însă neexplorată în ideea sa. **Remember**, departe de a fi o sumă de note de drum, deosebită de atâtea rivale în materie exclusiv prin armătura culturală, se ridică la orizontul unei meditații asupra civilizațiilor. Meditație inspirată de un anume punct de vedere asupra destinului culturii și, prin ea, asupra artei moderne, pronunțându-și deseori apăsate opțiunile. Din călătoriile sale apusene și răsăritene, A. E. Baconsky s-a întors cu un mesaj demn de descifrat.

## VERONICA PORUMBACU

Există autori care polarizează atenția firească și legitim, ideea și sensibilitatea lor fiind sincronă cu problemele existențiale ale omului de azi. Și chiar și controversate în jurul lor o dovedesc din plin. Dar nu despre acești scriitori sîntem întrebați azi; de altfel, despre cărțile respective mi-am spus părerea în iscris, acolo unde o fac săptămînal. Există însă unii autori mai mult la modă decît moderni, despre care se scrie mai mult decît ar cere substanța opurilor, datorită și unei conținuturi critice, în timp ce despre alții se scrie mai puțin decît merită, nu fiindcă n-ar fi moderni, ci fiindcă, dintr-un motiv sau altul, nu sînt „la modă” ori nu fac, prin comportarea lor, vîlvă. Mulți din aceștia din urmă sînt lăsați din inerție, în coada ochiului criticii, unde se consumă, pînă la scum, printre **Ritualuri solitare** o ardere autentică (folosesc cu bună știință titlul unui volum din această categorie). Mă întreb de pildă, ce a făcut să nu se fi subliniat înnoirea

de substanță a Măriei Banuș, „tocmai cînd ieșea din arenă”, sau polivalența Ambitws-ului liric al Ninei Cassian? Citiți și-au transcris emoția ce le-a trezit-o cu siguranță lectura **Dimineții nimănui** sau a **Solarei nopți**? De ce elanul cu pedală în raport cu ecourile altor cărți, ce a înconjurat **Versurile** lui Mircea Ivănescu? De ce destinul subintermediar al **Arheologiei blinde** sau, pe o altă lungime de undă, al **Străzii vîntului**? Cum se face că atît de puține seismografe critice au tresărit la nuanțele psihologiei juvenile, remarcabile de la prima carte a lui Petre Goma, la înțeleșurile curajoase ale ultimului roman al lui Cossașu? Puține cărți, însă, au avut un destin atît de nemeritat ca romanul dens și complex al lui Al. Sever, **Cercul**. E desigur un act de bravură să deschizi o carte de atîtea sute de pagini, dar e tot atît de sigur că a fost un mai mare act de curaj s-o scrii. De vreme ce toți sînt siguri că romancierul își va vedea și de aici înainte timp de ani de zile de următoarele cărți, cu aceeași tăcută tenacitate, e atît de ușor, în graba grozavă a orelor, să i se lase opul de față pe seama unui critic mai puțin grăbit, Timpul!

## NICHITA STĂNESCU

Am să pomenesc numele a două cărți de poezii, după opinia mea excepționale: **Rugăciune pentru Efemera** de Florica Mitroi și **Nuduri** de Ovidiu Genaru.

## GEORGE TIMCU

întîi ar trebui să precizăm termenii. **Reală valoare**, de pildă. Dacă acceptăm că putem include aici cărțile despre care se spune obișnuit că sînt „bune”, atunci numărul lor este destul de mare. Mai ales că perioada pe care o vizează întrebarea este, după părerea mea, cea mai fertilă a ultimilor 25 de ani. S-au tipărit atîtea cărți valoroase în aceste 12 luni, încît,

aproape inevitabil, n-au putut intra toate în atenția criticii în măsura în care ar fi meritat-o E și firesc. Avem încă puține reviste literare și chiar cele Săptămânale nu au putut avea în această perioadă decît 52 de cronici. Și nu de puține ori spațiul cronicii literare era rezervat reeditărilor sau culegerilor antologice de autori. (Or, pentru asta, ar fi trebuit afectată o rubrică aparte). La revistele lunare, chiar cu două cronici pe spațiul rubricii, nu se puteau comenta toate cărțile bune.

Dacă, însă, prin lucrări de-o *reală valoare* înțelegem doar acelea de excepție, care ating nivelul operelor rare, cu șanse de a se „clasiciza” încă înainte de a deveni capitol de istorie literară, atunci putem spune cu satisfacție că în general tratamentul critic a fost suficient de echitabil. Cărțile realmente valoroase n-au fost neglijate, chiar dacă, uneori, n-au fost receptate în toate implicațiile lor. Dar excepții există. În primul rînd, Iarna *Fimbul* de Alice Botez. Avem de-a face cu o operă de o excepțională valoare, care merita o analiză mai intimă, mai puțin grăbită, și, de nu, mai multă înțelegere. Formula epică adoptată de Alice Botez a putut părea unora „gratuită”, „artificioasă”, ba chiar „ieftină”! Să se ascundă oare aici o pledoarie pentru romanul liniar, impersonal, care să redea „obiectiv” faptele? În acest caz, am prefera manualul de istorie sau reportajul. I s-au contestat cărții și implicațiile sociale; or, găsim aici magistral descrisă atmosfera unei lumi crepusculare, în fond a unei societăți; sînt surprinse ultimele clipe de viață ale instituției ei fundamentale, familia. Ca să nu mai vorbim de stilul fascinant al autoarei. Cred, de asemeni, că s-au făcut prea multe speculații în legătură cu dificultățile scrisului lui Paul Georgescu din *Coborînd* și s-au neglijat semnificațiile sociale, politice, filosofice, morale, ale acestui roman întru totul remarcabil. S-a trecut prea ușor și pe lingă volumul *Aproape de pă-*

*mînt* al lui Demostene Botez, care conține cîteva dintre cele mai frumoase poezii ale autorului. Dar „lista” — pentru că fără liste nu se poate, noi fiind neam de dieci — ar putea fi ceva mai lungă. Să mai amintim cîteva nume de autori care se găsesc cam în aceeași situație cu cei pomeniți mai sus: Mircea Ciobanu, Florența Albu, Damian Neșcu, Constantin Toiu.

## GHEORGHE TOMOZEI

întrebarea mă bucură și mă nedumerește. Mă bucură, pentru că vedește preocuparea de a împiedica unele cărți bune să alunece în anonim, stîrnind — tardiva, probabil — remușcare a criticilor literari. Și mă nedumerește fiindcă dovedește o grabă exagerată: drumul unei cărți spre cititor e infinit mai mare decît un an, cum ni se sugerează. E chiar... infinit. Autorii care au conștiința realei lor valori pot aștepta (vai, cu cită durere!) decenii întregi, pînă ce filele lor să-și afle încununarea. Adesea, ca oameni ce se află, plini de păcate, se mai întîmpla de mai mor și cărțile lor se vînd ca piinea caldă (dar cu banderolă neagră...).

Nu e foarte bine cînd cărți de evidentă valoare sînt „uite”. Nu e bine, nu e mulțumitor, dar nici foarte rău nu e: cu atît mai tulburătoare va fi întîlnirea filelor îngălbenite cu ochii de *bună credință*.

Cărți, fără ecou meritat? Numesc numai cîteva: *Nuduri* de Ovidiu Genaru, *Iarba verde, acasă* de Radu Cîrneci, *Călătoria de seară* de Dan Laurențiu, *Rod* de Cezar Ivănescu, *Cireșarii* de C. Chiriță (lucrare de un farmec unic în literatura noastră), *Poezii* de Vera Lungu (pentru mine, nu o „poetesă” bună, ci un poet mare), *Ambitus* de Nina Cassian, (dovedind o extraordinară capacitate de invenție și un lirism dens, rod al unei fascinante lucidități), *Întoarcerea în deșert* a aceluia scriitor „special” care e doctorul Horia Stancu, *Necunoscutul ferestrelor* de

Ion Caraion, de departe cel mai bun poet al generației sale. închei cu *Dor* de Miha Dragomir, fiindcă mi se pare că se întâmplă cu cartea aceasta una dintre cele mai teribile injustiții ale literaturii române de totdeauna: cartea nu e judecată în sine, apariția ei devine pretext pentru a tranșa răfuielei — tardive — cu o epocă literară neîn stare să modifice structural harul unui poet ca Miha Dragomir.

## LAURENȚIU ULICI

Nu e vorba despre o carte sau două, ci despre mai multe. Dar înainte de a le numi e de încercat o explicație, de fapt o însumare de constatări.

Critica veche, după un exemplar obicei maiorescian, simțea nevoia de a se constitui în instanță. Discuția critică propriu-zisă era posibilă numai în urma unei acțiuni categorice de purificare, de anulare a literaturii proaste. Se întâmplau, desigur, și erori, într-o asemenea „atrăgătoare” operație, dar ea, operația, exista. Vreau să spun că se scria cu patos sau fără, ironic sau serios, despre cărțile proaste sau mediocre. Astăzi se practică, în legătură cu același obiect, genul *mut* de critică; astăzi se tace despre o carte care nu place, întrucât, se pare, e mai prudent și mai sănătos. De altfel, critica mută sau absentă, are și o justificare fortuită: cele citeva reviste literare sau cu pagini răslețe de literatură abia dacă pot face loc consemnării lucrărilor realmente valoroase, nemaivorbind de faptul că în primul rând paginile lor trebuie să fie dedicate creațiilor propriu-zise.

Bîntuie apoi, de la o vreme, o boală ciudată și de neînțeles printre critici: frica de compromitere. A te ocupa de o carte căreia, prin nu știu ce voință obscură, i s-a atașat aprioric atributul de prost, sau de neinteresant, sau de mediocru, e pentru unii echivalent cu a-ți mina condiția de critic. O atare atitudine, urmărind, desigur, profilaxia imposturii prin ignorare și

dispreț, ajunge însă să întoarcă pe dos intenția. Neavînd cine s-o tragă de minecă, sublitteratura proliferază în pace și cu deplină seninătate, primejduind, printre altele, cît se poate de serios, autoritatea criticii.

în sfîrșit, ne mai întîlnim uneori cu cea mai primejdioasă întîmplare prin care trece critica: pierderea criteriului axiologic. Valorile sînt declarate și acceptate nu prin ceea ce ele sînt, dar prin apartenența autorilor la un anume grup literar sau la un anume spațiu geografic. Critica e în asemenea cazuri fie apologetică, fie anulatorie, în ambele sensuri la fel de nesinceră.

Mai întristător e însă faptul că observațiile de mai sus sînt de o superbă banalitate, constatări cunoscute tuturor, critici și autori de literatură.

Dacă le-am înșirat aici e pentru că ele fac, în bună măsură *fatalitatea* pe care chestionarul dumneavoastră o afirmă ca o scuză, aproape de faptul că „unele” din cele 600 de cărți ale unui an au fost recenzate superficial sau trecute cu vederea. Cît despre cărțile de „reală valoare” — cum ziceți — care ar fi trebuit să impună criticii o mai serioasă privire, (deși nu s-ar putea spune că vreo capodoperă a scăpat neluată în seamă), îmi permit să citez selectiv (!) dintr-un mai lung șir: *Solara noapte* de Radu Boureanu, *Schimbarea la față* de Miron Chiropol, *Moartea lui Socrate* de Nicolae Ioana, *Destinele intermediare* de Florin Mugur, *Iarnă erotică* de Horia Zilieru, la poezie. Apoi: *Maimuțele personale* de Radu Cosașu, *Noaptea pe drumurile Italiei* de Darie Novăceanu (cea mai bună carte de călătorie apărută în ultimii ani), *Păpușarul* de I. Deneș, *Coborînd* de Paul Georgescu, *Martorii* de Mircea Ciobanu (despre care s-a emis opinii — eufemistic vorbind — inexacte), toate acestea volume de proză. Eseul lui Imre Toth *Ahile*, nu este o carte de literatură, dar are virtuți artistice pe care nu avem dreptul să le ignorăm.

ion biberi

## simone de beauvoir

O existență nu poate fi desprinsă din ambiantele care au contribuit, uneori în mod hotărâtor, la configurarea profilului psihologic al celui ce încearcă analitic, sau numai urmărind firul unei narații autobiografice, să se prezinte pe sine. Deși organizate pe planul de cristalizare a unei vieți personale, Memoriile nu se pot limita la o urmărire cronologică a devenirii proprii. Vrînd să se explice pe sine, autobiograful este nevoit să se descrie și prin procesele complexe de influențe exterioare, ca și de reacție împotriva unor condiții din afară, în climatul cărora s-a format. Evocarea ambianței alcătuieste mai mult decît desenarea unui cadru, menit să intereseze pe cititor, prin pitoresc : este o necesitate caracterologică. O ființă nu este, în adevăr, rezultatul împlinirii unor virtualități lăuntrice, date o dată pentru totdeauna, ci rodul a nenumărate intersecții cu împrejurări din afară, de însemnătate, de bună seamă foarte variabile, după natura propriei individualități și după rolul funcțional al ecoului vieții din afară, răsfrînt în plămada proprie.

O autobiografie nu poate fi, astfel, construită linear, printr-o urmărire exclusivă a devenirii personale ; fără să țintească la explicare exhaustivă, va trebui, totuși, să recunoască în organizarea ei structurală o varietate multidimensională ; numai astfel va oglîndi multiplicitatea de planuri, care definește viața. Va presupune deci coexistența planului social, văzut în generalitatea lui, cu aceea a ambianței familiare sau a mediilor

formate de prieteni, de contacte cotidiene; planului social îi va corespunde zona psihologică individuală, prin interacții ce vor trebui amănunțite de memorialist, în toate implicațiile lor. Ambianța socială și politică a unei epoci nu poate fi desprinsă însă de atmosfera culturală a acesteia, după cum devenirea împlinită psihologic nu poate fi izolată de problematica proprie, a existenței individuale. Țesătura dintre viața din afară și cea dinlăuntru dobindește prin urmare un desen complicat, pe care îl va intensifica și mai mult jocul mental, înfinit de complex, al împlinirilor proprii, de la înmuguririle universului magic infantil, la conturarea unui „univers” personal.

Este ceea ce-și propune Simone de Beauvoir în lucrările, în care își urmărește curba evoluției personale, în copilărie (Memoires d'une jeune fille rangee, Denoel, 1958, la vîrsta matură La force de l'age, Gallimard, 1960, și la o vîrstă mai înaintată: La force des choses, 1963).

De bună seamă, urmărirea propriei existențe pînă la încheierea unui ciclu de existență, lasă deschise posibilitățile unor noi împliniri. O cuprindere a întregii devenirii interioare a scriitoarei este, prin urmare, prematură, provizorie și, privind lucrurile în aînc, incompletă : o perspectivă de totalitate asupra unei vieți nu se poate avea decît la încheierea acesteia, sau, în orice caz, avînd în mină toate datele pe care interesul însuși le revelează, lămurind din capul' locului că acestea reprezintă un adevărat testament spiritual.

Psihologul nu are, totuși, nevoie de atari mărturii de totalitate. El știe că orice mărturie este relativă, fie produsă de alții, fie — și ar fi ispitit să adauge : fie mai ales — produsă fiind de însuși memorialistul. N-am vrea să sugerăm, prin aceste cuvinte că un psiholog, deprins cu jocul obscur și foarte adesea nebănuit de cei în cauză, al proceselor vieții interioare, ar putea reconstitui din câteva date fragmentare un portret lăuntric, așa cum naturalistul poate reconstitui un schelet, dintr-un os: structura unei personalități este nesfârșit mai bogată în corelații și implicații. Am vrea să arătăm numai că oricare ar fi mulțimea și autenticitatea mărturiilor asupra unei vieți, chiar încheiate, portretul făcut fie din afară, fie încheiat prin introspecție, prezintă vaste teritorii rămase neexplorate. Vom lucra, așa dar, pe datele oferite pînă în prezent de autor, rezervîndu-ne împlinirea sau corectările portretului în momentul în care noi mărturii se vor adăuga celor prezente. Vom adăuga, de asemeni, că ne vom limita numai la aceste mărturii, necunoscutînd, dintr-o întîmplare pe care noi, cei dinții, o deplîngem, celelalte lucrări ale autorului, ca și recuperarea prin mărturii străine a supra personalității spirituale a autorului, asupra operei sale generale, sau chiar cronici consacrate acestor cărți.

\*  
\*   \*  
\*

Se poate urmări în Memoriile Simonei de Beauvoir răsfrîngerea în oglinzi paralele, ca și interpretarea planurilor pînă la o completă fuziune a acestora, a cadrului vizibil, concret, al vieții cotidiene văzute din afară, ca și a implicațiilor lăuntrice, a proceselor adesea nedeslușite ale vieții subliminale, ajungînd pe cărări adesea nebănuite la o expresie limpede, la acte manifestate pe plan social. Alături de faptele sau gîndurile vădite amănunțit, șerpuiesc în adîncimea subtextului meandrele

adesea necunoscute de naratoarea însăși, dar care se revelează psihologului deprins cu scrutările vieții subliminale, a jocului de-a-v-ași ascunselea dintre minciună interioară și disimulare, dintre imagine închipuită asupra propriei persoane și imagine răsfrîntă în altă conștiință, dintre sinceritate și ipocizie, dintre reticență și uitare involuntară, dintre nevoia de a „suprima cîteva articole” (pentru a cita pe Jean-Jacques) dintr-o viață bogată în mișcări interioare și dintre mărturisiri directe, care ar putea fi considerate ca cinice, sau ca acte de mortificare; se revelează ochiului deprins cu deslușirile vieții de adîncime, continuitatea dintre reacția exterioară și impulsia internă, explicîndu-se capriciul aparent al conduitei — cerem iertare pentru pedanteria termenului — printr-o complexiune biomenală specifică. Evoluarea ființei fizice și morale printre oameni, împrejurări și locuri se completează, mulțumită semnalizărilor și uneori explicitărilor mai ample, ce ni s-au părut totuși fragmentare, cu o elaborare a operelor proprii, a căror ecloziune apare, însă, mai clar nu atît din indicațiile concrete ale autorului, cît din structura de totalitate a acestor trăiri, așa cum se desprinde din înfățișarea celor aproape două mii cinci sute de pagini de răsfrîngere complezentă a propriei vieți, în această călăuzire autobiografică. Nu sîntem scutiți de nici un amănunt, chiar de interes nul, în dezvoltarea destinului interior al autoarei, cum ar fi, de pildă, preferințele culinare ale unei rude, sau cutare amănunt vestimentar al unei prietene. Prolixitatea nu este totuși supărătoare, pentru psiholog : în afară de semnificația psihologică a faptului, prin reținerea acestuia de către autor, oferă, prin rostogolirea materialelor disperate în căderea torentului, date care pot fi revelante.

Pentru un cititor care nu face din lectură un prilej de trecere a vremii, ci un mijloc de adîncire a unei vieții lăuntrice, nici un amănunt nu este prisoselnic : din orice

bucată de lemn se poate face, cum se spune, o săgeată, după cum psihiatrul trebuie să folosească toate indicațiile oferite de bolnavul pe care îl are în față : tăcerea melancolicului este tot atât de expresivă ca și verbozitatea incoherentă a maniacului. Se poate reconstitui astfel din Memoriile Simonei de Beauvoir o existență, atât din ceea ce spune, cât și din puținele lucruri care se tac. Se revelează, într-un cuvânt, un conținut de viață, odată cu fruntariile acestuia, reale sau numai închipuite bovaric.

\*  
\*   \*  
\*

Ceea ce documentul mărturisește este imens. Filmul amintirii este inepuizabil, iar expunerea dizertă, adesea prolixă: oameni și fapte, împrejurări, călătorii, peisaje, lecturi, suferințe intime, exaltări și depresiuni, încredări, deschideri de zare intelectuală, crize de conștiință — acestea din urmă, de altminteri, fără să îmbrace în general un caracter dramatic, răscolitor. Apar în scenă numeroase personaje fin și cu relief portretizate, Nizan, Aron, pentru a cita la întâmplare și rezumativ, printre scriitorii, Dullin printre oamenii de teatru, având în centru, ca un focar de convergență pe J.-P. Sartre. Galeria de portrete are o mare bogăție a paletelor și este tratată cu adevăr și putere de evocare.

Fiind vii, oamenii care circulă prin aceste cărți nu au contururi creionate rapid, ci densitatea de substanță a ființelor care se împlinesc în timp și pe care Simone de Beauvoir îi urmărește în definierea lor treptată. Iată-l pe J.-P. Sartre, către douăzeci de ani: fantezișt, volubil, funambulesc, scăpărind jocuri de cuvinte, expresiv în gest și pantomimă, trăind imaginativ și mitic, deopotrivă prin închipuiri proprii sau prin incitări ale unor sugestii primite din operele literare străine ale unor J. M. Synge sau James Stephens, personalitate efervescentă, năzuind către depășirea contingențelor, prin teoretizarea, ca

și prin practica unei totale libertăți interioare, atras cu aceeași pasiune de futilități (juca pasionat Yo-Yo, de pildă) și năzuind să surprindă, dincolo de înfățișările schimbătoare ale decorului lumii, anume permanențe, prin „teorii” pe care le elaborează cu ușurință și firescul cu care respire, dar pe care avea eleganța de a le părăsi o clipă mai apoi, pentru a construi altele, cu aceeași spontaneitate, dar cu aceeași lipsă de durată, fiindă ce se căuta mereu, încrezător în sine și refuzând adesea de a capitula în fața argumentării și evidenței; iată silueta enigmatică a Doamnei Lemaire sau, mai ales, viața diversă și bogată, imprezibilă a prietenei sale Camille, intima lui Ch. Dullin, amestecându-se în vârtejul evenimentelor și Kaleidoscopul fără sfârșit al perindărilor neîncetate de figuri și întâmplări.

Nu trebuie să căutăm în aceste cărți o sedimentare a faptelor, deși, în răstimpuri, autorul face scurte popasuri, sugerând bilanțuri. Ocupația de căpetenie a personajelor principale, Simone de Beauvoir și J.-P. Sartre, ca și a tuturor celorlalte figuri, numeroase, care-și încrucicează mersul vieții în intersecții ce-și află în aceste amintiri re-visoanțe, este de a-și trăi viața, cu intensitate, cu lăcomie, am zice cu furie : sînt suflete agitate și vehemente. Există la cea mai mare parte din aceste ființe, așa cum sînt văzute de autor, o hămeseală de viață, o „bulimie” a aventurii, în sensul clinic al cuvîntului, care îi îndreaptă către toate înfățișările existenței și lumii. Ținta primă și ultimă a vieții lor este „experiența”, experiența pe toate planurile, cu toate riscurile, cu toate implicațiile acesteia: „enfourner Vexperience la plus riche possible”, (subl. ne aparține).

În această trecere prin viață, în vârtej și neliniște, aflăm o mărturie a unui individualism fără limitări; personajele sînt, în general, inconjurate de o vastă „zonă de indeterminare” — pentru a folosi expresia bergsoniană, adică de capriciu, de neprevăzut, de inspirație bruscă, de fidelitate față de propria făp-

tură. Se face auzit un sunet care la primul moment pare discordant, care izbește neplăcut și pe care l-am căutat, cel puțin pentru rădăcinile psihologice ale autorului cărții, în anumite reacții infantile, pe care le pomenește în prima carte; se dezvăluiesc cu timpul, în aceste reacții neprevăzute ale protagoniștilor și ale personajelor de al doilea plan, anumite constante de viață, dar prea adesea intervine impresia de moment, comportarea neprevăzută, fără motivare plauzibilă sau serioasă, arbitrariul. Astfel, personajele care apar în aceste volume își află veridicul, atât în specificul lor ireductibil, cât și în relațiile care se stabilesc între ele. Asistăm la o permanentă confruntare între personaje și, mai ales, la un nesfârșit dialog între Simone de Beauvoir și Sartre.

În această neobosită verificare a celor doi scriitori rolurile par adesea inversate: feminitatea vibrantă, cuceritoare, a Simonei de Beauvoir are adesea mai multă stabilitate decât atitudinea lui Sartre, cedând uneori impresiei de moment, capriciului; ancorarea în concret, intuiția feminină se opun construcției teoretice în marginea realității, incapacității de a lupta cu Idolii baconieni și prea adesea cu unele iritații nejustificate (vd. episodul *Canterbury* p. 150, din *La force de l'âge*) sau cu motivări fanteziste, neajungând totuși la atitudini intolerante. Perspectivă unilaterală, de bună seamă, această stabilire de raporturi, în care disputa și frământarea nu erau rare, dar care ar trebui întregită, prin mănunchiul de lumini aruncate și de reflectorul lui Sartre.

Cele două temperamente sînt desigur complementare pe anume laturi, dar ele se suprapun în datele lor esențiale și mai cu deosebire în privința apetenței de trăire și cunoaștere; cei doi scriitori merg cu expansivitatea febrilă a tinereții înspre risipirea vieții lor în lume, sau, ceea ce poate fi același lucru, înspre o absorbție a lumii în propria existență; năzuiau, după versul lui Baudelaire, să ajungă în „adîn-

cul infinitului pentru a afla nouătea”: „*faurais voulu voir litteralment tout*”, mărturisește într-un loc Simone de Beauvoir. Cuprinderea nu era însă exclusiv sensorială, deși experimentării prin simțuri îi reveneau, în această odisee a cunoașterii, un rol esențial; sau, mai exact, contribuia la luarea în posesie a realității de adîncime, sau socotite ca atare, a lumii. Cei doi absorbeau realitatea prin toate caile sensoriale, fără prevalența vreunui simț asupra altuia; omul devine, în întregul lui, în aceste Memori, un pachet de nervi, conducînd la organele de simțuri, reprezentînd mai mult decît antene vibratile, servind la captarea realului și la descoperirea sufletului ascuns al lucrurilor; acesta din urmă interesează, de bună seamă pe cei doi, dar cititorul se întreabă prea adesea în ce măsură antenele nu dobîndesc o valoare prin ele însele, pentru jocul lor propriu, topind laolaltă reverberații de lumini și culoare, miresme și simfonii tactile, gastronomice sau auditive.

Se mărturisește, în aceste pagini, o cunoaștere a lumii în concretul ei, cunoaștere în febră și bucurie; hedonism sensorial, am spune, sau, mai exact, eudaironism total; lumea ca spectacol mereu reînnoit, prilejuind fericire. De aici, ambivalența poziției generale a ființei în fața lumii: aceasta se simte în același timp copleșită de satisfacții, dar măcinată de conștiința de a fi frustrată de lucrurile pe care nu le-a putut cunoaște încă, sau de bucuriile pe care nu le-a putut încă resimți. Acest ultim sentiment, al frustrării, complex prin natura lui, îmbracă forme și manifestări nesfârșit schimbătoare, de la obligația opțiunii, transpusă prin nemulțumirea incapacității de a îmbrățișa totul, pînă la resentimente mai speciale, de ordin erotic, de gelozie, de „rancune confuse et comme honteuse d'elle-meme”.

Insatisfacțiile erau, de altminteri, firești unei atari apetențe, cu aspirații totale, ceea ce explică starea de veșnică disponibilitate, de căutare fără răgaz, de nevoie de ie-

șire din sine, într-o depășire și primenire neîncetată a orizontului din afară, ca și a celui lăuntric. Căutarea ia astfel forma cea mai obișnuită a aventurii și a schimbării de spectacol și decor: călătoria și, ceea ce este, desigur, mult mai mult, vagabondajul. Diferența este esențială. Sînt -oameni care călătoresc, fără să aibă în sînge neliniștea nomadismului, a schimbării neîncetate de loc. A vizita țări numeroase, a te opri în nenumărate orașe pentru a le putea respira aroma specifică, ritmul unic, atmosfera care învăluie oamenii, casele și locurile, alternînd decorul citadin cu peisajul, înseamnă a călători; vagabondajul presupune, însă, (în afara oricărei nuanțe clinice), febrilitatea care împiedică ființa de a rămîne locului, care obligă să-și schimbe neîncetat locuința, împiedcînd-o de a rămîne în singurătatea casei, care o alungă neîncetat în afară din sine, în toate prilejurile pe care omul și le crează pentru a căuta însetat viața din afară și de a fugi de sine însuși.

N-am putea spune, de bună seamă că Simone de Beauvoir nu a avut momente de interiorizare, de singurătate, de meditație prelungită și reculegere; dar acestea, deși se întrevăd în text, prin indicație explicită, nu-și află, totuși, din filmul desfășurat în mare iușeală a acestei vieți, semnificația funcțională, de sedimentare și adîncire de sine. Temperamentului Simonei de Beauvoir îi este, în adevăr, priincios tumultul, mulțimea, tabloul pestriț și mișcător al mascaradei, al blidului, al străzilor și, mai ales, mai ales, al gărilor, deci al plecării. De bună seamă, autorul se îmbată în treacăt de „chlorofilă și azur”, dar parcurge în pas repede priveliștile și singurătățile în nevoia de schimbare a decorului și nu a unei reculegeri. Jean-Jacques, și el un neliniștit, își menaja totuși răgazurile, era mai static. Simone de Beauvoir are mai multă vigoare, mai multă pasiune, mai multă nevoie de culoare. Este în căutare de pitoresc și nu de peisaj; rămîne bohemă, mărturisind nevoia de contact repetat cu oamenii, chiar în singurătatea munților.

O mărturisește, de altminteri: „singurătatea mă apăsă” (ibid. p. 445); „continuu să sufăr de izolarea mea” (ibid p. 485). Nu sînt cuvinte aruncate întîmplător, în treacăt, ci mărturisiri ale unei sensibilități extravertite. Autorul se iubește pe sine, prin ricoșeu: are nevoie de o prezență străină, de un martor, viu sau inanimat, pentru a se putea oglindi; peisaje, orașe, oameni, medii nu sînt decît prilejuri pentru a se răsfrînge pe sine, pentru a se iubi în altul, sau în altceva; atitudine egotistă, complăcîndu-se a se răsfrînge în oameni și lucruri, uneori imperativă, foarte feminină, deși cu anume trăsături mentale virile. Simone de Beauvoir repudiază, în același timp, violent, ordinea burgheză, ajungînd la „revolta individualistă împotriva societății stagnante” (croupie) (ibid. p. 156).

Este aci, credem, mai mult o trăsătură de opoziție temperamentală, decît de atitudine teoretică; conduita se desfășoară, de altminteri, fără justificări; asistăm la o plimbare, în meandre, în zig-zaguri, prin lume. Psihologia spectatoarei este complicată prin neadevăruri interioare, pe care nu îndrăznește sau nu vrea să le recunoască, afirmînd contrariul adevărului lăuntric, recunoscînd aici și colo, cu reticențe, cîte o mică incorectitudine de primă adolescență (copierea unei lucrări școlarești, de pildă), sau rătăcind în insincerități foarte probabile, menajîndu-și ascunzișuri față de sine și mai ales față de alții, invocînd uneori scuze specioase, mărturisind susceptibilități delicate. Foarte adesea, întrevedem aci o incapacitate de a se privi cu seninătate și din afară, nevoia de centrare a universului în jurul propriei persoane, o veșnică tendință de explicare și justificare, de amănunțire a propriei vieți, văzută sub lupă, sau, mai exact, la microscop.

Memoriile Simonei de Beauvoir încep cu o cronică de familie și-și întregesc cadrul printr-o cronică socială și politică a timpului. În centrul de perspectivă al întregului se

află însă, așa cum e și firesc, viața proprie a autorului, care îngăduie priviri înspre universul său interior, dar în care bunăvoința excesivă față de propria persoană duce la prolixitatea micilor intrigi și micilor fapte, nu numai a propriei vieți, dar și a existenței acelor cu care autorul a avut contacte directe. Se desprinde din această țesătură de imponderabile o realitate mișunătoare și vie. Ceea ce în ceasul lecturii putea părea excesiv și împins la minuție și neînsemnătate, capătă semnificație, prin integrarea firelor nenumărate în continuitatea unei pînze, lucrată în împletiri multiple, care, dacă nu-i dau totdeauna densitatea substanței, îi acordă, la privirea din afară, coerență. Desfășurarea se continuă, în adevăr, fără soluții de continuitate. Nu vrem să spunem că Simone de Beauvoir nu a traversat, ceem ce se numește în mod curent, crize de conștiință. Autorul semnalează unele din aceste momente de creștere spirituală; se oprește, de pildă, asupra unui atare palier, survenit în 1939, cînd pășește în ceea ce autorul cheamă intrarea în „perioada morală” a existenței sale. Fără îndoială, nu ne aflăm în fața unui din spiritele virile, care cunosoc marile răvășiri emotive ce mătură ca o furtună de maelstroom temelile unei vieți, descoperindu-i un nou univers (ca în marea dramă pascaliană, petrecută în noaptea de 23 noiembrie 1654 : „...depuis environ dix heures et demi du soir jusques environ minuit et demi FEU...”! Atari suferințe în spirit, care vinzolesc numai complexiunile de mare format, nu par fi cunoscute Simonei de Beauvoir.

„In toată existența mea, n-am cunoscut nici o clipă pe care să o pot socoti ca hotărîtoare, deși unele din aceste momente s-au încărcat retrospectiv cu un sens atît de grav, încît se desprind din trecutul meu cu semnificația marilor evenimente” (îfoid. p. 93).

Autorul dă exemple de asemenea evenimente. Atari schimbări de perspectivă lăuntrică apar, fără îndoială, deși mai de grabă rar, în «ceste Memorii. S-ar putea ca, prin-

tr-o deplasare de planuri, obișnuite la reconstrucția din amintire a vieții lăuntrice, autorul să le fi redus însemnătatea. Pentru o ființă esențial emotivă, cum este Simone de Beauvoir, repunerea în discuție la intervale a propriei existențe ar fi oarecum structural obligatorie : este o primă linie de coordonate la care trebuiește raportată această existență frământată și bogată în mișcări emotive.

Alte Unii de situare, alcătuint adevărate pietre de încercare a sunețului interior, trebuiește stabilite, și de data aceasta prea fugitiv menționate de autor, deși prilejuind către sfîrșitul celui de al doilea volum cîteva pagini de bravură literară: dramele spaimii și morții, menționate mai de grabă tardiv de Simone de Beauvoir și suscite într-o privință, întimplător, așa dar din afară, prin experiența războiului (vd. ultimele pagini ale volumului La force de l'âge). Ne temem însă că autorul confundă spaima cu frica și o criză emotivă cu o adevărată experiență a morții, care, departe de a fi un cohabitat, adică o conștiință a prezenței, continue, permanente a morții în toate fibrele ființei, nu este decît o revelație prilejuită de evenimente exterioare. Nici aici, autorul, darnic în descrierea evenimentelor exterioare, nu are aceeași circumstanțiere, în privința experiențelor lăuntrice; acestea nu sînt privite în continuitatea lor, de la germinările copilăriei și incubațiile succesive ale vîrstelor ulterioare, pînă la crizele asupra cărora se oprește, înfățișându-le forma deslănțuită, manifestă.

In adevăr, o viață nu se desfășură linear, unidimensional. Planul conștient este dublat de viața subliminală, și veghea de vis. Cînd un critic se află în fața unei lucrări de întinderea aceleia a Simonei de Beauvoir, el are dreptul să devină exigent și să nu se mulțumească cu fragmente; el are dreptul să reclame o evocare, dacă nu de totalitate a unei existențe, în orice caz o descriere care să nu frîngă economia unei atare cărți, în beneficiul exclusiv al descrierii filmate. Cititorul se socotește îndreptățit, într-un cuvînt,

'să aştepte adâncirea, în această carte, a celei de a doua dimensi a vieţii, a celui altă tărîm al existenţei pe care o numim adevărată, dar pe care autorul nu o menţionează decît fragmentar, în mărturisirile sale. Astfel, cu tot potenţialul descărcărilor emotive, călăuzite exterior şi risipite în toate\* direcţiile spaţiului, autorul, care denunţă repetat „scandalul singurătăţii” umane, nu a reuşit să-şi proiecteze existenţa pe marile planuri ale vieţii, singurele esenţiale.

Cititorul se întoarce, astfel, cu interes la amănuntele icestei existenţe trepidante, care-şi trăieşte marile drame pe stradă, în săli de cinematograf sau prin buvete, în veşnică agitaţie. Proiecţia autorului este către exterior. Înţelegem să prevenim pe cititori împotriva autorului însuşi, care nu înţelege să se reveleze, sau nu se poate revela decît parţial.

Va trebui, de asemeni, să ne oprim asupra răsfrîngerii oferită, în conştiinţa autorului, de imaginea propriei persoane, prilejuind mai mult decît o singură dată surisul cititorului format într-o disciplină mentală de rigori, care dă cuvintelor sensuri precise şi care priveşte acest accidentat şi pitoresc peisaj interior, cu luciditate şi din afară. Nu putem să nu relevăm, astfel, cîteva aprecieri pe care autorul şi le atribuie, prin evidente şi supărătoare improprietăţi verbale. Cuvîntul „puritanism”, cu referinţă la propria persoană, forţează termenul în mod abuziv şi bovaric, iar calificativul de „schizofrenic”, folosit a contresens, în mod repetat, nu e decît un paradox facil.

Dar încă o dată : ce halucinantă prezenţă, plină de mobilitate, contradicţii şi vivacitate, înscrisă în aceste pagini Simone de Beauvoir, prin intensitatea cu care-şi notează desfăşurarea panoramică a viziunii şi prin suprema sa artă '. Ce bucurie intelectuală oferă cititorului, în această plimbare pe cîteva din tărîmurile vieţii, în primele două cărţi pe care le cunoaştem şi cu cită nerăbdare aşteptăm dialogul mental, deocamdată evocat, ce urmează a fi reluat, la o nouă lectură, în diptic,

între textul Simonei de Beauvoir şi mărturiile directe ale lui Sartre, pe care autorul le anunţă, ca fiind în curs de elaborare !

Lectura ultimului volum al Memoriilor Simonei de Beauvoir, la doi ani interval, după primele două cărţi ale ciclului, confirmă cititorului impresiile anterioare. Cartea revelează jocul, pentru psiholog, pasionant, al articulaţiilor dintre o zestre nativă şi pulverulenta faptelor sociale, al condiţiilor climatelor din afară în care evoluiază fiinţa; între omul" care este şi cel care-şi închipuie că este ; între personajul supravegheat şi exterior, definit faţă de ceilalţi, şi imaginea acestora asupra rolului jucat de acesta faţă de ei; între fiinţa în devenire şi cea absorbită de" vîrtejul actualităţii; între o personalitate fictivă şi ideală, şi o realitate ce, adesea, refuză să se accepte aşa cum este, polemizînd cu ceilalţi în încercări de pleoarii pro domo. Locul articulaţiilor este, fără îndoială, imprecis şi mobil, ca însăşi viaţa, în veşnică schimbare de orizonturi, implicînd relativitatea aprecierii. Ne putem, în adevăr, întreba : care dintre multiplele perspective, cea subiectivă, a personajului, sau cele exterioare, ale celor ce o judecă din afară, este mai aproape de un autentic, ce pare, în fapt, fluid; de necuprins analitic, în formulă, şi nici chiar intuitiv, prin adeziune simpatetică, prin empatie ?

Simţul relativităţii umane împiedică pe cititor să răspundă ferm întrebărilor, dar implică, din parte-i, recunoaşterea meritului suprem al autorului de a fi oferit o perspectivă' asupra unei conştiinţe, cu o bogăţie de amănunte şi cu o sinceritate de accent, care îl situează alături de marii mărturisitori ai vieţii interioare. Plecarea este, astfel, plină de făgăduieli şi conduce în centrul fiinţei lăuntrice a Simonei de Beauvoir — sau pe aproape.

Se vădeşte cu deosebire, în aceste pagini, acoperit sau explicit, un cult al „pronumelui repudiabil” (haissable), o centrare a universului în jurul propriei persoane. Autorul nu

•va ajunge, poate, niciodată la înțelepciunea care începe cu anularea Eului scris cu majusculă, și la conștiința caracterului anonim, oarecare, al semnificației ființei sale, în lume. Autorul se urmărește, se ascultă, se auscultă, complezent, neobosit, deși fără metodă. Este o predestinare, conducând în măsură variabilă, după momente și împrejurări, la o absorbție a eului în lume și la o răspîndire a acestuia în lucruri, într-o nevoie de posesie, totală. Formula : „Comment peut-on consentir à n'etre pas tout" ? devine obsesie inconștientă, conducând la o adevărată cupiditate spirituală, cu îndemnuri la o cuprindere a lumii, ca și la o răspîndire a ființei în lume : „Plus je vais, plus le monde entre dans ma vie, jusqu'a la faire eclater".

Atitudinea este ambivalență : posesiuitate sensorială și emotivă, participare pasionată și egotism, afirmare adesea intempestivă; aviditate, de a se bucura de viață și de propria ființă, direct, total, deși fără frăgezime și ingenuitate, fără mirarea platoniciană, dar care o împiedică de a ajunge la obișnuință și blazare. Viața plină, trăită cu densitate și uneori în adîncime, tîrînd în virtej, fără distincție, „praful cotidian al vieții" (p. 82), dar și momente tonice, într-un caleidoscop rapid de călătorii și întâlniri, ide discuții și țesături dense de relații sociale, în flux de impresii, frînturi de piesaj deschise în răstimpuri, prin evocarea unui stil bogat în miraje, de viziuni panoramice de orașe și țări (Roma, Brazilia, Islanda, Sahara, tot atîtea viziuni evocate în colorit intens, cu pastă densă, sau atingeri rapide de pensulă), mențiuni de cărți, siluete rapide sau portrete, îmbrăcînd deopotrivă dimensia corporalității și a intensității lăuntrice (Koetler, Camus, Vian, Algren, Lanzmann și mulți alții, cîteva sute), totul integrat unor decoruri revenînd obsedant : localuri de noapte, baruri, hoteluri, spectacole, recepții, whisky, șampanie, alcool, învîlmășînd frivolitatea cu lucrurile grave, mondenitatea cu preocupările politice, de-

corul și culisele, nevoia de trăire în afară cu meditația, participarea la amănuntul cotidian și deschiderea de perspectivă către o permanență, rezervă, reținere față de galerie și, totuși, iritare și reacție intempestivă față de o contestație, de o „ricanare" sau de o ironie, „Geltungsbediirftigkeit" și supracompensație, defulări și insatisfacții trecătoare, mărturisite cu jumătate voce : mărturie de suflet denudat și, adesea, fugă de sine, năzuință de a spune totul, naiv, ostentatoriu, ceea ce nu exclude, poate, reticența subconștientă și uitarea refulării.

tniîlnim aci o stare de excitație intelectuală, de eretism cerebral, care explică deopotrivă formula cunoscută a clinicianului: „Tout au dehors" și mărturisirea care nu ne va surprinde: „aveam nevoie de singurătate

Vom putea înțelege astfel caracterul dominant al cărții, mărturie supremă de extraversiune, de luminare a faptelor cotidiene prin reflectoarele indiscreției față de sine și mai ales față de ceilalți, reușînd, astfel, prin acumularea înfîniților mici ale amănuntelor convergente să închege atmosfere, medii, stări de spirit, climate sociale și relații individuale.

Indiscreția ia, în acest context, semnificația unei metode de lucru. Mărturisim : procedeeul devine vaxant, mai cu deosebire pentru formația unui medic, format în respectul secretului profesional, ca și al unui om evitînd clamarea plebee a intimităților personale, sau mortificarea prin confesiune, care poate fi adesea deplasată, mai ales cînd nu este impusă, și care poate fi eventual ascultată, cu un zîmbet politicoș. Fără îndoială, etalarea intimităților personale, chiar netransfigurate prin transferul ficțiunii, poate fi acceptată în Memorii; exemplul experiențelor sexuale ale lui Jean-Jacques poate fi, în această privință, încurajator, pentru memorialistul care simte nevoia denudării. Este mai puțin acceptabil, însă, cînd etalarea cuprinde în orbita ei persoane străine, care nu au, poate, gustul exhibiției și zgomotului publi-

citații. Sînt fapte care se săvîrșesc, dar despre care nu se vorbește, dacă totuși se vorbește, decît aluziv. Este, la mijloc, o chestiune de măsură, de stil și de respect pentru sine și pentru ceilalți.

\*

Fără îndoială, filmul imaginilor prezentate de Simone de Beauvoir se desfășoară în ritm accelerat, succese neîntreruptă de impresii și evenimente, girandolă strălucitoare, neîntreruptă decît arare de momente de răgaz, în liniște. Contrast cu existența cenușie și statică a unui Amiel, în care impresia și gîndul sînt reluate și adîncite, tamizate prin filtrul unei sensibilități ce se consumă în adîncuri; contrast, de asemeni, cu reținerea unei George Sand, care înțelegea să-și tacă tumulturile trecute, neacceptînd nici amănunțirea completă a intimităților și nici justificarea, prilej de comentariu public. Emotivitatea frămătătoare, în consonanță cu viața din afară, care o suscită și o întreține, a Simonei de Beauvoir, are nevoie de o scenă, luminată crud, de reflectoare. Zonele de umbră, tăcerea, vorbirea în surdină, sînt abolite, deși nu par a-i fi străine. Sînt numai evocate sau dăinuie implicit, undeva, simple năzuințe nostalgice. Putem desena astfel fruntariile acestui suflet frămîntat și mobil, ce pare depărtat de marile bucurii ale interiorizaților : singurătatea, climat al seninătății, simțul suferinței, disciplina austerității, renunțarea :

Entbehren solist du, solist  
entbehren...

Definindu-se totdeauna în raport cu o altă persoană, sau cu o realitate exterioară, și afirmîndu-se numai implicit, prin ricoșeu, înlăuntrul propriilor coordonate, practicînd solitudinea în doi, ceea ce poate fi și formă a fugii de sine, Simone de Beauvoir era, deopotrivă prin predestinarea unei vieți trepidante, prin curiozitate intelectuală și neistovită apetență, eagerness multiplu și permanent, a face ocolul lumii, pentru a-i urmări spectacolul și a încerca să deslușească mobilele, care au înălțat

schelăria decorului. Autorul va traversa, astfel, în mai multe rînduri Atlanticul, va învălui prin traectoria avioanelor, suprafețele continentale, unind Brazilia cu Sahara, Cuba cu Moscova, Roma și China. Oamenii și civilizații retrăiesc în aceste Memorii cu acuitate, contur și relief, cu poezie și, poate, cu adevăr. Coeficientul subiectiv intervine, fără îndoială, dar retina autorului are fidelitate, iar participarea este aderentă la tumultul vieții. Scrisul nereprezentînd pentru autor un act de solemnitate, presupunînd pregătire și un anumit ceremonial, sau o anume ambianță, ci o nevoie a gîndului de a-și afla firesc, obligatoriu, o corespondență și o expresie în durată, bănuim că bună parte din impresiile de călătorie, poate cele privind Sahara sau Brazilia, au fost scrise în chiar timpul călătoriei. De aci, poate, autenticul, vigoarea, mireasma și magia acestor pagini, care dau acestei cronici, deschizînd o viziune planetară a vieții sociale și culturale a timpului nostru, și un interes documentar.

Un atare desen nu putea fi întreprins de o personalitate țermurită, limitată de considerații teoretice, de ticuri mentale, obișnuințe și preveniri. Numai un spirit esențial deschis, care merge înspre întîlnirea cu evenimentele și oamenii, cu dispoziția în suflet pe care o presupune un experiment, ale cărui rezultate sînt așteptate cu reimpătată curiozitate, putea năzuși către o atare operă, adevărată punere de premise, anticipînd și cîteva răspunsuri.

\* Fără îndoială, atitudinea nu este, nu poate fi neutră, conducând la simplă înregistrare. Cititorul acceptă viziunea, rod al spontaneității de gînd, al unei poziții. Este cucerit, în același timp, de mărturia totală a unui mare temperament, trăind la temperatură înaltă; rămîne intimidat în fața acestor semne pe hîrtie, întrebîndu-se în ce măsură — cu toată puterea lor de sugesție și farmecul unui stil unduos și exact — vor putea reda credincios, ceva din tumultul din adîncuri.

ovidiu  
constantinescu



## comedii sentimentale cu teză

Comedia sentimentală, care a cunoscut în primele decenii ale veacului nostru o prosperitate insinuantă ca volbura sau vița sălbatică, a suferit în anii de după război un fel de obnubilare, fiind socotită un gen perimat, prea gratuit prin inutilitățile lui complicații și prin fitavolele-i delicatețuri și cotituri psihologice (atunci când le are) sinonime uneori cu afectarea, cit și prin soluțiile mereu întârziate de împrejuriări intempestive. Spectatorul zilelor noastre ar începe să se impacienteze văzind câte nazuri fac îndrăgostiții și cită energie consumă într-o încălțită strategie amoroasă până să ajungă la îmbrățișarea finală, în vreme ce filmele actuale franco-italo-germane (sub răbufnirea de sexualitate ce a inundat din nou arta industrializată, după epoca de proliferare pe care a avut-o în literatură și filmul expresionist de acum patruzeci de ani, atingând expresii-limită, vecine cu obscenitatea și scabrosul) ni-i înfățișează de la primele scene pe protagoniști goi în pat. Dragostea — privită exclusiv sub latura senzualității — nu mai poate constitui o problemă și aura ei enigmatică a fost risipită cu o lovitură de mătură. Fragila dialectică a sentimentelor a fost înlăturată de problemele unui cotidian inconjurat de neprevăzut sau de cele de mare anvergură existențială, semitonurile melancolice ale comediiilor lui Anouilh au acum un aer de romanță cîntată la caterincă, tagismul pastelat al *Undinei* lui

Giraudoux e ca o metaforă diafan înflorită pe unul dintre ultimele evantaie de mătase ale teatrului poetic, iar în piesa *Cin-cin* a lui Francois Billetdoux dragostea ajunge să fie considerată o calamitate patologică distrugătoare de voințe, și, în ultimă instanță, degradantă.

Mai poate săvirși cineva imprudența de a se apropia de un gen atît de compromis, al cărui vast domeniu e brăzdat în toate direcțiile de atîtea drumuri bătătorite, încît n-a mai rămas un singur firicel de iarbă în stare să dea iluzia firescului și a prospețimii? De ce nu? O schimbare de fundal, un nou sistem de reflectoare, o acustică aptă să răsfrîngă sunetele într-o tonalitate mai gravă, sînt tot atîtea mijloace de a înviora și de a reabilita un teatru care, cantonat în limitele unor factice crize sentimentale, se pierdea în propria sa complexitate ca infinitatea de imagini create de două oglinzi paralele.

*Cine ești tu?* întrebă fotografia, vag mefistofelică, a lui Paul Everac (publicată în programul Teatrului Național cu prilejul ultimei sale premiere), privind cu un ochi tandru, perspicace și ironic, spre proprii săi eroi și parcă uri pic și spre actori și spectatori. *Cine ești tu?* se întrebă la rîndul lor cele trei perechi din tripticul dramatic cu acest titlu. Comedii sentimentale? Da, într-o oarecare măsură (și considerînd că termenul nu are nimic peiorativ) prin structura lor, în care nu se poate să nu recunoaștem factorul dinamic al genului respectiv — *quiproquo-ul* — care, printr-o transmutație naturală și necesară, s-a preschimbât în sentimentul de incertitudine și de ambiguitate ce constituie una din trăsăturile caracteristice ale teatrului modern, mai sensibilă în cea de-a doua piesă *Cafea Ness cu aproximații*.

Lohengrin în versiunea dramatică a lui Paul Everac (*Lohengrin* sau *Plăcerea zorilor*, primul moment al spectacolului) și-a lepădat armura medievală și puritatea cavalerescă și, îmbrăcat în pijama, în mijlocul dezordinii unui alcov răvășit de vo-

luptățile nocturne, discută la un pahar de coniac și o țigară Aroma cu o Elsa de Brabant, care în viața socială este judecătore și persoană marcantă într-o organizație de interes obștesc, iar în particular o femeie singură, dornică să trăiască echilibrat pe toate planurile, inclusiv cel fiziologic, împlinindu-și complet destinul omenesc. Dialogul se desfășoară ca într-o piesă de Denys Amiel, Cocteau ori Salacrou, vreau să spun că este un dialog vaporos, cu scinteieri spirituale și cu poetice frivolități, care traduce printr-o fină observație starea de spirit a celor doi parteneri după o noapte de dragoste, femeia plutind încă într-o ușoară și lascivă beatitudine și simțind nevoia să-și comenteze liric senzațiile, în timp ce bărbatul, confundat într-o meditație puțin morcânoasă și învăluit în fumul de țigară, pare sîcîit de nu știu ce secrete preocupări.

Din legenda medievală autorul a păstrat, ironic, doar taina ce ascunde identitatea eroului și pe care Elsa, împinsă de o curiozitate justificată, încearcă s-o scormonească: imprudentă, judecătore s-a culcat și continuă să se culce, seară de seară, cu un necunoscut, care putea foarte bine să fie un delictent, un șantagist ori chiar un criminal. Nu este totuși, din fericire, iar taina lui se dovedește în cele din urmă ridicol de mediocră: miraculoasa și imaculata lebdă a dragostei a adus în garsoniera Elsei de Brabant un Lohengrin cam trecut, cu tîmplele cărunte, obosit și înăcrit de o existență meschină, un biet ratat căruia i-a fost hărăzit să ocupe totdeauna o poziție subordonată, în momentul de față fiind stenograful care înregistrează discursurile diurne ale propriei sale iubite, un om atît de șters încît Elsa n-a apucat încă să-l remarce. Lucrul ar putea să pară cam bizar dacă n-am ști că judecătore, ca individ social, este o ființă oarecum abstractă, foarte rațională și destul de calculată, care înțelege să-și împartă metodic viața — și, implicit, personalitatea — în două zone perfect distincte: de o parte obligațiile pu-

blice, de alta existența mai aventuroasă și cu totul independentă din timpul nopții. Situația e comodă, dar imposibilă, așa cum se dovedește în urma acestei ciocniri cu realitatea: brusc Sfîșiat, misterul poetic în care se complăcuse în compania falsului Lohengrin, scoate în vileag un suflet plin de refulări și măcinat de un complex de inferioritate, un om cu veleități minore, pentru care aventura cu propria lui șefă constituie un fel de revanșă, o vindictă menită să acopere înfringerile și umilințele lui sociale. Revelația putea fi anihilantă pentru partenera sa, care, totuși, vădindu-și superioritatea și pe plan moral, izbutește să-și păstreze singele-rece și să aterizeze teafără, după o atît de brutală cădere din nori, în pragul unei noi zile, înarmată cu o hotărîre practică, avînd toate șansele să fie și eficientă: se va căsători cu fictivul Lohengrin, convinsă că sub drojdiile decepțiilor și spiritul său revanșard stăruie un sincer atașament, ajutîndu-l să-și recăpete încrederea în sine. Bine susținută dramatic, *Lohengrin* sau *Plăcerea zorilor* este o comedie serioasă „cu teză”, ce ar fi putut aluneca în didacticism, pericol pe care autorul l-a evitat cu eleganță și dezinvoltură.

în *Cafea Ness cu aproximații* quiproquo-ul este exploatat aproape cu exclusivitate și, la prima vedere, piesa ar putea să pară o farsă destul de facilă, dacă situația echivocă în care sînt puse inițial cele două personaje nu ar dobîndi, prin repetare și insistență, o figură de hiperbolă burlescă specifică teatrului absurd, amintind de vestita scenă din *Cîntăreața cheală*, în care doi soți se întîlnesc ca doi necunoscuți în casa unor prieteni comuni și, angajîndu-se într-o conversație cit se poate de banală, din vorbă în vorbă, ajung să descopere că locuiesc la aceeași adresă și că, de fapt, sînt căsătoriți. Bărbatul și femeia din *Cafea Ness cu aproximații*, după toate aparențele, nu au nici în clin nici în mîncă unul cu altul și poate s-au văzut pentru prima oară în viață, ori poate amin-

tirile comune s-au șters atît de mult încît tentativa de a le reconstitui depășește orice eforturi. întîlnirea lor e doar o întîmplare, după cum întîmplătoare este și discuția ce urmează, înjghebată din formule de politețe și din amabilități stereotipe. **Poate am greșit și adresa** presupune **El** în finalul piesei. **Ea: Eu cred c-am greșit luna. El ....sau anul. Ea ....sau viața.** Împerecheat printr-un hazard, cuplul se desfășoară, plutind ca două bărci în derivă pe apele tulburi ale unei memorii incerte, haotice. Farsa este subliniată cu o trăsătură patetică, sumbră.

Sentimentul ratării este și mai declarat în **Cîteva palme false**. Existența celor doi protagoniști este, prin însăși meseria pe care au practicat-o sau o practică încă, trucată cu bună știință, o trăire prin delegație, un quiproquo sistematic întreținut: el — un fost cascador pensionat în urma unui accident — și-a comercializat curajul și iscusința pentru a spori strălucirea unui actor de cinema, star al unor filme de senzație; ea — cosmeticiană — se străduiește să împrumute clientelor sale o aparență de frumusețe calchiată după frumusețea propriului său obraz. Și unul și celălalt și-au ratat viața din pricina unei iubiri neîmpărțășite, fiecare fiind îndrăgostit fără să știe de mandatarul celuilalt. Întîmplarea care i-a reunit îi face să descopere că fuseseră victimele unei grave erori; nu mai înainte însă de a fi încercat amîndoi să paradeze unul față de celălalt, jucînd fiecare rolul pe care și-l dorise toată viața: el, pe cuceritorul impertinent, cinic și brutal, ea, pe cucoana răsfățată, cu pretenții de distincție și de intelectualitate. În fond și unul și altul sînt niște oameni onești și cumsecade, umiliți de vitregiile soartei. Au toate motivele să se apropie și să se însoțească. Iluzia este totuși mai atrăgătoare decît realitatea și amîndoi rămîn cu nostalgia ei, deși femeia păstrează asupra partenerului superioritatea unui bun-simț mai conciliant, în stare să se împace mai lesne cu împrejurările. Mai dinamic, mai **mișcat**, momentul drama-

tic **Cîteva palme false** este și cel mai simplu și mai direct ca expresie din tripticul lui Paul Everac.

Cele trei piese au văzut luminile rampei în cadrul scenografic elegant, sobru și de un indiscutabil bun-gust creat de Elena Pătrășcanu Veakis (un imens ceas baroc fără arătătoare străjuiește decorul, ca un simbol al timpului ce se scurge în neant, ca și cum ar sta pe loc) și sub direcția de scenă a lui Horea Popeseu, care, imbinînd semnificativul cu agreabilul, a căutat să concretizeze cît mai just intențiile textului (mai puțin în **Cafea Ness cu aproximații**, unde latura comică a fost prea stăruitor apăsată, estompîndu-se ideile subiacente).

Irina Răchiteanu Șirianu a marcat cu o deplină și subtilă stăpînire a mijloacelor actoricești și cu o suplă exactitate tranzițiile psihologice ale judecătoarei din **Plăcerea zorilor**, părăsind tonul de badinaj amoros din scena inițială pentru accentele grave și ferme din momentele ulterioare. Gh. Cozorici, pe care l-am văzut mai mult în piese de costum, s-a **acomodat** fără efort cu exigențele unui teatru de cameră, gradînd frumos tonurile, gesturile.

Amuzanți, desigur, ca întotdeauna, Coca Andronescu și Mihai Fotino, în **Cafea Ness cu aproximații**, au jucat mai la suprafață, mimînd prea mult textul și mizînd pe unele efecte facile, pentru a descoperi tonalitatea adecvată abia în final.

Excelenți comedieni, Carmen Stănescu (care a suportat cu o admirabilă abnegație palmele — nu chiar atît de false — ale partenerului său) și Colea Răutu au reliefat într-o perfectă consonanță, cu scăpărări temperamentale de cremene și de amnar, rolurile celor doi naufragiați sentimentali din **Cîteva palme false**, lăsînd să se simtă printre cuvinte un reziduu de disperare și de melancolie.

Piesa lui Ionel Hristea **Vn loc rămas liber** (prezentată în turneu de Teatrul de Stat din Satu-Mare) este o comedie sentimentală delicat-amară, ca un **bitter** italianesc.

• Mărunt croșetat, cu o igliță fină, într-un lanț neîntrerupt, în care ochiurile se leagă capricios, dialogul împrumută cadența unei convorbiri banale, ce se deapănă firesc și spontan, lăsând să se întrevadă frânturile a două mici drame discrete. Care dintre ele a fost mai sincer-trăită și a lăsat urme mai adânci? Femeia în orice caz pare mai detașată de trecut, mai dornică să-l uite. E o confruntare între două atitudini, mai degrabă, decît între două caractere diferite și lipsa voită de specificitate a caracterelor disimulează cu îndeminare suportul critic al comediei, care nu se dezvăluie decît în urma loviturii de teatru de la sfîrșit. Fără conflict, cu o intrigă embrionară, cu o posibilități reduse de mișcare (cadru fiind limitat la două cușete dintr-un vagon de dormit), piesa este prin definiție statică și — ca să poată menține treaz interesul pe parcursul a două ore — pentru autor reprezintă o adevărată piatră de încercare: chiar atunci cînd se revarsă în lirice efuziuni confesive, mai mult sau mai puțin livrești (datorită și veleităților eroului), dialogul nu se ineacă în vorbărie goală, nici nu devine fastidios, menținîndu-se la subtilitățile și surdina teatrului de cameră.

Un medic între două vîrste își așteaptă zadarnic iubita, căreia, pentru reconciliere, i-a propus o poetică escapadă în wagon-lit. Așteptarea îi este înșelată și tomnaticul amarez se vede nevoit să plece singur, unul din locurile reținute rămînînd liber. Nu pentru multă vreme însă. Un om tînăr se resemnează mai repede, probabil, decît unul ajuns la cumpăna vîrstelor și cum hazardul îi favorizează citeodată pe cei ce nu știu și nu înțeleg să se resemneze, medicul se întâlnește în tren cu o tînără colegă, care a fost un timp în tratamentul său pentru o astenie destul de gravă: decepție sentimentală, pare-se, pe care fosta pacientă o ascunde cu grijă sub o falsă dezinvoltură. Două ființe singure și dezamăgite: prilej de intimitate și de

destăinuiri. Femeia este precaută, plină de inhibiții, experiența recentă fiind încă prea dureroasă, în timp ce bărbatul, desfășurînd vădite aptitudini oratorice, se lansează într-o lungă diatribă împotriva tinerei generații, pe care o acuză de superficialitate și de uscăciune sufletească, profesînd la rîndul său un sentimentalism puțin cam desuet, dar încă plin de farmec pentru o femeie părăsită. Mințindu-se singur cu toată convingerea, medicul reușește s-o amăgească și pe noua sa tovarășă de călătorie, care cu bunăștiire se lasă vrăjită. Se luminează de ziuă și, odată cu dimineața, se trezesc și îndoelile. Folosînd un șiretlic, cu complicitatea însoțitorului de vagon, tînăra femeie reușește să smulgă masca pretinsului îndrăgostit, fără ca el să bănuiască ceva. Și, luîndu-și rămas-bun ca pentru o despărțire provizorie, fiecare pleacă spre destinul său.

Îndrăgind piesa, și, firește, partitura principalului personaj, Constantin Codrescu a pus-o în scenă și a interpretat-o, ținînd totodată să fie și semnatul scenografiei, așa încît spectacolul s-a transformat într-un recital Hristea-Codrescu. Distincția scenică, preferința pentru tonurile scăzute pînă la șoaptă, elocința ușor prețioasă a lui Constantin Codrescu erau întru totul corespunzătoare rolului, care a fost jucat în chipul cel mai concludent. Liliana Țicău (de ce a dispărut oare de pe scenele bucureștene?) i-a dat replica nuanțat, prompt și spiritual, păstrînd o visătoare tristețe în ochi, în zîmbet, în glas. Într-un personaj episodic un veteran al scenei românești, N. Antoniu, l-a înlocuit pe colegul său sătmărean, pregătindu-și rolul în trei zile și intrînd în reprezentație aproape fără repetiție.

Decorul în nuanțe calde, plăcute, și regia, care a folosit ingenios sistemul de reflectoare și scena turnantă, schimbînd mereu unghiul de vedere, ca în teatrul televizat, au contribuit la realizarea unui spectacol de netăgăduită ținută artistică.

radia ionescu

## expoziții închinare aniversării eliberării

*In Sala Dalles și la Muzeul de Artă o amplă expoziție a reprezentat omagiul adus de artiștii plastici români împlinirii unui sfert de veac de la Eliberare. Cu toate că este o expoziție în care figurează lucrări făcute în ultimul an, — adăvărât prinos adus aniversării — ici și colo recunoaștem câteva pânze mai vechi ce mărturisesc etape ale evoluției unor artiști. Este cazul, printre alții, al maestrului Henri •Catargi (Portret de muncitor și Natură moartă), Florin Niculiu (Rod bogat), Luca Albert (Eroii de la Păuliș), etc. Privită în ansamblu, expoziția (desfășurată, cum am mai spus, în mai multe săli) întrunește cea mai mare parte a artiștilor pe care ne-am obișnuit, indiferent de vârsta lor, să-i căutăm de îndată ce pășim pragul unei expoziții colective. Deosebirea notabilă a ansamblului prezentat de data aceasta constă în orientarea lor către subiectele care definesc o epocă, către redarea aceluși suflu contemporan care îmbracă, într-o haină nouă, locuri și oameni.*

*Imagini ale contemporaneității, ridicate la valoarea unor mărturisiri făcute să rămână peste timp, ne-au dat, într-o tehnică mai specială, depășind pictura în sensul clasic al accepțiunii ei, Ion Bițan, Eugen Popa și Doru Șetran; ele sînt ample, persuasive, obsedante ca un film derulat de repetate ori sub ochii noștri. Mergînd mai departe, Vincentiu Grigorescu, compunînd un*

*triptic din culorile drapelului românesc, sugerează, prin culori și linii de fugă, dinamica epocii. Compoziții mari, cu caracter alegoric, epurat de balastul detaliilor, semnează Lucia Ion și Elena Greculesi, Virgil Demetrescu, Mihai Rusu, Sabin Bălașa, în timp ce Ion Vrăneanu, în spiritul său de un amplu descriptivism, caută să explice raporturile noi ce există între intelectuali, muncitori și țărani, uniți în lumina acelorasi idealuri.*

*Transformînd trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat într-o valență a zilelor noastre, mulți pictori s-au apropiat de acele momente care stau la temelie zilei de azi. Ne gîndim la Ciucurencu și Maxy — cu modalități de expresie foarte diferite — la Almășan, Florin Niculiu și Gavrilean, la Piliuță, Traian Brădeanu, sau la Marius Cîlievici, Iacob Lazăr, Al. Cumpătă și Adrian Mafiei.*

*Lucrările pictorilor amintiți pînă acum sînt dovezi ale unui spirit civic de înaltă ținută, artiști pentru care actul creației nu este doar o incursiune în lumea frumosului, ci o datorie cetățenească ce se conjugă efortului colectiv.*

*Dintre multiplele fațete ale realității peisajul, îmbogățit cu spectaculoasele construcții ale industriei moderne, a prilejuit lui Mircea Ionescu evidențierea calităților sale de pictor apt să redea caracterul monumental (Porțile de Fier), lui Brăduț Covaliu, să consemneze geometria bogată în forme a unor locuri nou apărute pe harta țării, locuri pe care, și alții, fiecare în spiritul său, ni le-au redat accentuînd fie înscrierea în spațiu, fie raporturile cromatice sugerate (Const. Blendea, Elena Uță, Ion Cojocaru, Anghel I. Gheorghe, Octavia Molea sau M. Albani).*

*Dacă portretul, sau portretul compozițional, a atras, de data aceasta, mai puțin pe artiști — Corneliu Baba, Mimi Saraga, Catargi, Tomaziu, Piliuță — prezența omului este frecventă în operele unor artiști care au investigat cu precădere mediul rural, făcînd astfel o punte între arta zilelor noastre și folclorul*

tradițional românesc. Nu putem începe cercetarea acestor lucrări fără a insista asupra pînzelor inspirate, pline de un humor robust, ale lui Traian Brădean, sau asupra acelor ale lui Mihai Olos, Făcăianu, Ion Grigore, Angela Brădean, Mihai Bandac sau Jtodica Marinescu. *Lor le adăugăm, pentru amploarea compoziției și puterea de sugestie, compoziția lui Ilie Pavel.*

*Sînt pictori care, independent de motivul căruia i se adresează, constituie, de ani de zile, noi surprize, pe linia unei evoluții ascendente; Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Geta Năpăruș, Toma Roată, Horia Bernea, Vasilescu-Popa, Gabriela Pătulea, E. Niicogolian care au adus, și de data aceasta, alături de A. Cojan și Ligia Macovei, lucrările așteptate.*

*Nici în sălile rezervate graficienilor nu am întîlnit afirmări spectaculoase, salturi neașteptate sau vreun nume nou care să răsară, brusc, cu străluciri de stea. Am întîlnit însă magistrala stăpînire a spațiului alb dominat de grația minuțioasă și subtilă a Marceliei Cordescu, desenator și gînditor profund, conferind fineții urmei aproape imperceptibile scrise pe hîrtie vigoarea cuvîntului ce nu-și pierde răsunetul. Desenele acestei artiste, prin concepție, prin tratare, lasă, în urma lor, nu numai amintirea unui lucru spus cu autoritate, ci un cutremur al conștiinței ce nu se uită. Ce se poate spune mai mult decît că, prin desenele sale, ajungem să cunoaștem mai bine o epocă și pe noi înșine? Cu mijloace moderne, cu tehnici variate, fericit îmbinate, înfățișează Stan Done imagini compacte ale unei realități complexe, de mare expresivitate. Ion Donca scene din viață, grafiatate cu mare suplețe, Gh. Ivancenco (simfionitor înnoit în ultimii ani) un ciclu de desene de autoritară atitudine civică și Gabriel Constantinescu, într-un mare triplu panou imaginea pertinentă a hotărîrii de a fi om.*

*Incontestabili maestri ai liniei, Geta Brătescu, Vasile Socoliuc, Const. Baciu, Traian Brădean și Mircea Dumitrescu prezintă lucrări*

*aparent tpoantane ce închid însă un îndelungat și profund proces de elaborare. O surpriză a constituit — prin înnoirea manierei de a lucra — ciclul aerat, solid plantat în spațiu, al scenelor de muncă seminate de Tiberiu Nicorescu, ca și suplețea liniei, mult amplificată, a Evei Cerbu.*

*Dintre numele mai puțin cunoscute, Valentin Popa se dovedește a fi — și de data aceasta — un surprinzător organizator al spațiului compact, Alfred Braeb, un peisagist cu virtuți scenografice și Nistor Coita, un mîntuitor ales al peniței.*

*În sculptură, trecutul, reprezentat prin cîteva figuri de înaltă demnitate, a reținut atenția lui Paul Vasilescu atunci cînd o modelat un hotărît și ascetic Mircea cel Bătrîn, a lui Ion Vlasiu, care cu comunicativitatea simplă, directă, a copilului, — a foștilor săi colegi de joacă în sat, — a cioplit, din trei trunchiuri de copac, efigiile celor trei martiri transilvăneni (Horia, Cloșca și Crișan).*

*Portretist încercat, Romul Ladea l-a conceput pe Bălcescu drept o prezentă trupească masivă, al cărui cap se înclină, îndurerat și vlăguit, asemeni unei feștile ce pîlpîie. Inspirîndu-se dintr-un trecut mai apropiat, Grigore Patrichi și Nică Petre au cioplit chipurile Anei Ipătescu și Filimon Sîrbu, primul într-un spirit expresionist, pasionat, celălalt accentuînd vigoarea simplă, comunicativă a modelului.*

*Tot trecutul a inspirat-o și pe Lie Doina, al cărei grup de Domnițe coboară, cu o aleasă smerenie, din panourile votive.*

*Un alt grup de artiști s-au oprit asupra exprimării metaforice a unor cuvinte pe care, dacă ar fi fost scriitori, le-ar fi scris Victorie, Eliberare. Chemare, Unitate, ortografiatate cu majuscule. Mai toate sînt lucrări gîndite să comunice oricui, de la distanță, gîndul de grațitudine al artistului. Rezultat al epurării mai vigoaroase sau nu a formelor modelului, stilizate pentru o mai mare putere de a comunica, unele dintre aceste sculpturi nu au nevoie de*

*titlu pentru a crea, în spectator imaginea unui moment ce se cere afirmat cu toată puterea. Ne gândim la înaripata Eliberare a lui Grigore. Minea, la aceea de o mare simplitate a lui Maitec sau la formele semnate de Vaier Kende, Alex. Gheorghiță sau Ionescu Tene. Grupul statuar al Getei Caragiu este un adevărat simbol al Unității, după cum Passima și Alex. Eberwein aduc, la rîndul lor, un omagiu eroilor patriei.*

*Alegîndu-și modelele dintre contemporanii noștri, punîndu-le în evidență nu trăsăturile fizice, ci mai ales, pe acelea morale, Apostu, Bolea, Nică Petre sau Elena Boștină au cioplit portrete cu adevărat exemplare. Prezența în expoziție a portretului monumental al lui Călinescu, operă în toată accepțiunea cuvîntului, a lui Const. Popovici, mai-*

*chează un moment al evoluției portretisticii românești. Oprindu-se asupra unor momente din viața contemporană, Jana Ghertler, Zoe Băicoianu, Nestor Culluri, Gh. Iacob, Gh. Aldea sau Mihail Laurențiu (acesta din urmă intuind perfect valoarea monumentală a artei decorative) au completat în mod fericit, imaginea sculpturii contemporane românești.*

*Fără să fi oferit surprize neașteptate, fără să fi revelat talente încă necunoscute, participarea artiștilor la această expoziție omagială ne dă măsura unor progrese notabile realizate în arta românească și cum angajarea pe calea progresului este angajarea pe un drum ascendent, putem privi cu încredere: înaintea noastră.*

## dreptul la replica



Tovarășe redactor șef,

în legătură cu articolul meu CÎTEVA ASPECTE ALE CRITICII ȘI ISTORIOGRAFIEI POSTCĂLINESCIENE, publicat în revista D-voastră (nr. 7) a apărut în ROMÂNIA LITERARĂ (nr. 37 din 11 oct.) o intervenție semnată R. L. Cum în această intervenție ideile mele sînt rătălmăcite în mod evident cu bună știință, am predat redactorului șef adjunct al acestei reviste o scrisoare invocînd dreptul la replică, cu rugămintea de a i se da ospitalitate. Deși a trecut o lună de la aceasta, replica mea n-a fost publicată, ceea ce reprezintă o gravă — după cite știm și repetată — încălcare a uzanțelor de rigoare într-o publicistică civilizată. V-ași fi recunoscător dacă D-voastră mi-ați da ocazia să pot răspunde acestui atac nedrept ! Iată scrisoarea trimisă ROMÂNIEI LITERARE :

Tovarășe redactor șef,

în baza dreptului la replică vă rog să dați ospitalitate rîndurilor de mai jos, referitoare la intervenția în ROMÂNIA LITERARĂ (nr. 37 din 11 oct.) privind articolul meu CÎTEVA ASPECTE ALE CRITICII ȘI ISTORIOGRAFIEI POSTCĂLINESCIENE, din VIATA ROMÂNEASCA nr. 7.

Scriind acest articol știam că voi stîrni unele nemulțumiri și că voi recolta și aprecieri cum sînt cele pe care le citesc în revista d-voastră : „galimatias rău voritor”, „proces de intenție”, „izbucnire mascată a dogmatismului”, „echivalări forțate” și altele de același fel, pe care le consider nedrepte. Nu voi răspunde acestor aprecieri, lăsînd ca cititorii onești să parcurgă cu

atenție articolul meu și să-și facă singuri o opinie. Dorind să nu vă răpesc prea mult spațiu, voi răspunde la cîteva din afirmațiile celui care a redactat nota, căci îmi vine greu să cred că intervenția la care mă refer este rezultat al hotărîrii întregului colegiu de redacție. Voi invoca evidența și probele materiale pentru a demonstra că am fost greșit înțeles fiindcă nu s-a citit articolul meu cu atenție și că redacția sau cel care a scris în numele ei, militează pentru unele idei pe care eu, ca și mulți alții, le socotim puțin onorabile pentru o revistă cu atîtea merite cum este ROMÂNIA LITERARĂ.

R. L. afirmă că eu mă refer în articolul amintit numai la N. Manolescu. Iată numai o dovadă contrarie, care permite aprecieri și asupra tonului meu polemic : „Mărturisim că această consecvență a cronicarului de la *Contemporanul...* ni se pare de preferat atitudinii de taler cu două fețe a altora, în general și mai puțin talentați, nu numai nesinceri... 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, recunoscute de toți, le merită cu prisosință”. Deci nu atac o persoană, ci ideile susținute de un grup, printre care numai N. Manolescu îmi inspiră respect și admirație, în ciuda diferenței profunde dintre concepțiile noastre. Alte nume nu citez, și nu este vina mea dacă unele persoane se simt cu musca pe căciulă.

R. L. afirmă că „...autorul acordă oricui dreptul- opțiunii, inclusiv — cu condescendență — lui G. Călinescu...

dar nu și urmașilor săi, pentru că „quod licet Jovi...” (textual). Nu s-a citit cu atenție! Este vorba de „indicarea surselor”, nu de „dreptul opțiunii”. În articolul meu, alineatul respectiv începe cu „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... Dar erudiția lui Călinescu era nu numai reală ci și extraordinară, iar cele împrumutate de el erau într-adevăr atât de asimilate încât deveneau „bun al său”. Deci, quod licet Jovi...! Cei care se intitulază „călinescieni” fiindcă iau ideile altora fără să o declare cinstit, fără să le poată asimila. R. L. nu este de acord cu observația făcută și cu obligativitatea indicării surselor măcar de către cei care n-au asimilat îndeajuns împrumuturile? R. L. notează cu consternare („textual”), expresia latină *Quod licet Jovi non licet bovi*, pe care eu am citat-o numai pe jumătate, lăsând să se înțeleagă că am comis o gravă încălcare a urbanității oare trebuie să caracterizeze orice polemică. Ce concluzie să trag din faptul că se uită că, dacă un termen al unei enantiosemeii este la figurat, în mod obligatoriu și celălalt este la figurat? Opoziția este de mărimi și între personalități, nu între mitologie și zoologie. Acest lucru este știut pînă și de către elevii claselor mai mici. Cum a scăpat celui care a redactat intervenția în numele colegiului revistei?

Mai afirmă R. L. că eu mă sprijin „pe o grămadă de citate culese din texte de estetică” și că „în lumea ideilor, unde totul a fost spus și unde orice afirmație poate fi infirmată de o alta ca aparențe la fel de solide de valabilitate” n-ar fi valabile referirile la tezele cunoscute. Cele mai multe și mai de greutate din așa-zisele mele citate sînt referințe la cuceririle recente ale filozofiei istoriei și ale gnoseologiei, domenii în care s-au făcut pași mari, peste oare R. L. trece ușor. Dar aceasta ar putea fi o inadvertență scuzabilă. Grav este,

mi se pare, că R. L. pledează în mod neîndoielnic pentru teza străveche, caracteristică scepticismului și amoralismului sofisticii, după care „orice enunț este adevărat”. Afirmînd negru pe alb că „în lumea ideilor” „totul a fost spus” și că „orice afirmație poate fi infirmată de o alta cu aparențe la fel de solide de valabilitate”, R. L. și-a precizat poziția în privința valorii cunoașterii. R. L. nu este de părere că, în ciuda erorilor, sînt și cuceriri certe ale cunoașterii, asupra cărora toți sîntem de acord, chiar și pe deasupra generațiilor! De pildă: afirmația că „Homer este cel mai mare poet al Greciei antice” nu presupune un consens pe deasupra veacurilor, ea putînd fi tot atât de valabilă ca și antonima ei, care ar avea aceeași aparență de validitate! Pe urmă, în lumea ideilor, chiar „totul a fost spus”? Nu apar și idei noi? Nu apreciază R. L. *Metamorfozele poeziei* drept o „tentativă de a descoperi o cale proprie și de zguduire a unor inerții”? Contrazicerea este evidentă, ca și în cazul afirmației următoare: „Nu cu delimitările lui Vasile Florescu, față de această lucrare, nu sîntem de acord, ci cu maniera argumentării lor”. Așadar, R. L. a identificat delimitările făcute într-un articol apreciat ca „galimatias”, ceea ce este, recunosc, o performanță excepțională, se declară apoi de acord cu ele, ca pînă la urmă să le combată !!!

R. L. mă acuză de dogmatism, adică de a fi partizan al încrederii oarbe în valoarea cunoașterii și a anumitor teze. Pe tot parcursul articolului meu eu insist — și R. L. însuși dă două citate — asupra faptului că rigoarea și certitudinea sînt posibile în științele sociale pînă la un punct, și că nu cred în existența unei științe perfecte sau a unei metode infailibile. Cred însă că unele metode sînt mai bune decît altele și că acțiunea de cunoaștere, în ciuda numeroaselor erori, face totuși pași mari, cucerind adevăruri relative, deși niciodată nu va stăpîni adevărul absolut. Unde

vede R. L. urme de dogmatism ?  
Și, mă întreb : cei care au în mină  
destinele unei reviste cu atâtea me-  
rite ca ROMÂNIA LITERARA, nu  
sînt și ei adepți ai acestei teze gno-  
seologice ? Pledînd pentru cunoaș-  
tere și rigoare, atît cît ele sînt pos-  
sibile (cum, mă exprim de atîtea  
ori în articolul meu), nu eu stîrnesc

„compasiunea cititorilor”, după cum  
afirmă R. L. ! Dar să sperăm că  
își vor spune părerea și alte redacții  
și alți cercetători. Și rog pe toți cei  
care au o părere să și-o spună, ori  
care ar fi ea, și le mulțumesc an-  
ticipat.

VASILE FLORESCU

al. paleologu

## opinii separate

PUTEREA PROSTIEI — Nu e  
adevărat că proștii nu-și dau seama  
că sînt proști (Sofism : „dacă și-ar  
da seama, ar însemna că nu sînt așa  
de proști...”) Cu toată suficiența și  
siguranța lor, o bănuială obscură îi  
tulbură : de aceea, cînd pot, aleargă  
după certificate, diplome, titluri,  
autorități, etc., sînt ahtiați după  
asemenea garanții vizibile. (Care e  
mai teribil : prostul ca docent sau  
ca șef ? Dar aceste situații se pot  
cumula !) Nu suportă îndoiala și  
totuși, nemărturisit și poate inconș-  
tient, se îndoiesc și de recunoaș-  
terea altora, dar și de ei înșiși. Aici  
mai ales, inteligenții le sînt suspecti.  
Proștii nu pot aprecia inteligența,  
dar un flair infailibil îi alarmează  
în prezența sau apropierea ei și  
antipatia lor se deșteaptă instan-  
taneu. Nu vedeți cită oroare au de  
ironie ? Se simt virtualmente vizați  
de ea. Cînd nu e cazul de mai  
mult, campania contra omului inte-  
ligent ia forme concesive și rezerve-  
vate : „inteligență negativă” (?),  
„păcat că nu e serios”, „e leneș”,  
„visător”, etc. Apoi se trece la dis-  
creditarea morală : rău, cinic, imo-  
ral, antipatriot, fără caracter și  
așa mai departe. În fața proștilor,  
inteligentul e, practic vorbind, de-  
zarmat și singur. Mai întîi, pentru

că prostia e omogenă și constantă ;  
mobilizarea proștilor se efectuează  
spontan și frontul lor e fără nici  
o fisură. Inteligența e heterogenă  
și oarecum solipsistă ; oamenii in-  
teligenți sînt foarte diferiți și inde-  
pendenți unii de alții ; sînt greu  
„mobilizabili”, și numai pentru idei,  
în mod dezinteresat (dar nu fără  
defecțiuni). Proștii de obicei „reu-  
șesc” mai bine în viață, pentru că  
își văd netulburați de carieră și de  
interes și au mult mai mult simț  
practic. Inteligenții se pasionează  
de lucruri care nu rentează ; au  
prea multă imaginație și pasiunea  
cunoașterii „ceea ce îi face distrați  
și indiferenți la ocaziile de care se  
poate profita, ducîndu-i de multe  
ori la acțiuni contrare propriului  
lor interes. Prostul n-are imaginație,  
dar e inventiv, descurcăreț și ten-  
nace ; e vindicativ în mod eficace  
și practic ; nu cunoaște scepticismul  
și nu-și reprezintă alteritatea. Ne-  
înțelegînd și nici măcar bănuind  
punctul de vedere al altuia, e inflexi-  
bil și intolerant. Invocă totdeauna  
virtuțile și instituțiile sacrosancte ;  
are instinctul demagogiei. Fericiți  
proștii, căci a lor e lumea !

DE LA COMPLICAT LA SIM-  
PLU — Lene" a gîndirii și pornirile  
autoritare sînt totdeauna gata să

reouee spiritul de analiză. „Nu mai tăiați firul în patru”, „lucrurile sînt mult mai simple” etc. Dar în primă instanță nimic nu e simplu. Drumul cunoașterii e de la complicat la simplu, adică de la impur către pur. Analiza este, cum bine se știe, căutarea elementelor celor mai simple, reducerea lucrurilor la principiul lor. Simplul e ceea ce se obține la urmă, e rezultatul experienței și meditației tirzii. Uneori bunul simț, această rară însușire, îl discerne de la început, cum fac din ușă acei rari medici cu diagnostic infailibil. Dar nici achizițiile bunului simț, nici diagnosticul sigur nu sînt inspirații divinatorii venite cine știe cum;

chiar instantanee, ele nu sînt imediate, traversează complicatul discriminîndu-l pînă la simplu, comprimînd etapele într-o intuiție fulgerătoare, dar mediană, à la Sherlock Holmes.

Simplitatea elementară a marilor adevăruri, evidențele esențiale, se găsesc dincolo de toată complicația efectivă a realității; ele nu se pot afla fără atenție la toate amănunțele acesteia. „Solidele „adevăruri” prime sînt în fond *ultime*.

Superficialitatea brutală, simplificînd sumar și grosolan complicatul, ignoră de fapt simplul, îl face inaccesibil; în acest fel se întărește neștiința de nedreptate.

r. e.

## revista (strict lunara) a presei

Coaforul Alexandre din Paris strigă :

— Vreau capete fosforescente, părul în culori inedite, ochii machiați cu produse inedite, sîntem în mare întirziere !

Marele regizor Fritz Lang prezentează :

— Eu am inventat numărătoarea inversă, acum 40 de ani, în filmul meu „Femeia pe lună !”

Salvador Dali răspunde :

— Eu sînt adevăratul Cristofor Columb al Lunii, eu am fost primul care am pictat peisaje lunare !

Sculptorul Cezar dorește să cumpere Lem-ul și să-l semneze : sculptură de Cezar. Doamna Macghee din Memphis( Tennessee) nu acceptă ca fetița născută în noaptea de 20 iulie să fie numită „Modulul lunar” — cum vrea domnul Macghee — ci doar Modulul. Indienii Navajo din sudul Statelor Unite cer

printr-o telegramă adresată președintelui Nixon să-i oblige pe cosmonauți „să caute bine, pe Lună, urmele mocasinilor lăsate de doi tineri Navajo, de mult, în drumul spre tatăl lor, Soarele”. 14 persoane din Ottawa protestează pe lângă televiziunea canadiană fiindcă s-a scos din program un film de aventuri spațiale, pentru a se transmite în direct debarcarea pe lună a lui Apollo 11. Francois Mauriac declară că aselenizarea îl interesează prea puțin. Ray Bradbury e de părere că, prin cucerirea spațiului, omul cucereste nemurirea. Toreadorul El Cordobes se oferă să susțină o coridă acolo sus. Un londonez încasează zece mii de lire de la un bookmaker pentru cele zece lire angajate într-un pariu : a susținut că aselenizarea omului va avea loc înainte de 1971. Orton, „fiul spațiilor celeste”, își anunță credincioșii că a creat pe

lună „o republică spațială a păcii” unde pot verii locuitorii oricărei planete. „Harry's Bar” lansează noul cocktail Moon-Shot : trei părți șampanie — în cinstea cosmonauților —, două părți coniac — băutura eroilor —, trei părți suc de portocale — pentru vitamine.

Reclamă „cît o pagină de ziar a firmei Bulova-Accutron : „Pînă acum, Bulova Accutron nu era decît ceasul cel mai precis din lume. Din ziua în care Apollo 11 a depus pe lună un contor Bulova Accutron, o nouă eră a început. Pînă acum, noi afirmăm că ceasurile Bulova Accutron erau cele mai precise din lume... Dar la ce mai folosește să fie ceasul cel mai precis din lume, dacă-l găsești pe lună, pe Venus, pe Marte ? Am hotărît să revendicăm altceva. Afirmăm acum că ceasul nostru este cel mai precis din Univers”.

Reclamă cît o pagină de ziar a firmei OMEGA : „PRIMUL CEAS PURTAT PE LUNA. Din 1965, toți astronautii americani purtau la mină un OMEGA. Acum OMEGA este primul ceas purtat pe lună. Cronograful Omega Speedmaster este singurul ceas reținut de NASA pentru toate misiunile astronautilor ei... Cu Omega nu există probleme. E o stîncă”...

Se publică raportul unei comisii de psihiatri care a efectuat alegerea a 5 candidați la zboruri spațiale dintr-un grup de 15 piloți de încercare, după 590 de examene clinice, 35 de probe în laborator și 20 de examene radiologice : cu excepția unuia, toți cinci s-au găsit cîndva într-o situație de pericol mortal „despre care nu le place să discute” ; toți au încercat în acea clipă o angoasă intensă pe care au îndepărtat-o însă repede, „printr-o detașare lucidă, eficace și rece” ; unul singur s-a dovedit nematurizat pe plan psiho-sexual, „avînd serioase probleme conjugale” ; unul singur nu putuse depăși o decepție profesională ; unul singur s-a declarat inapt pentru zboruri cosmice, „dovedind

o umilință neobișnuită la piloții de încercare”.

După Apollo 11, Arrabal lucrează la refacerea noii sale piese : după opinia sa, Armstrong și Aldrin prezintă toate posibilitățile omului viitor : ei au jucat în fața noastră toate rolurile, mai puțin cel al prizonierului. Acești doi veritabili eroi de „Kamasutra” întruchipează absurditatea închisorilor noastre și imensitatea întîrzierii noastre.

Atletul Wadoux, campionul de semifond al Franței, declară :

— Ca și într-un cîntec al lui Brel, băcani plictisiți care asistă la o coridă închipuindu-și că sînt Garcia Lorca sau chiar Nerone — tot așa a venit ora cînd pămîntenii, stînd confortabil în fața televizoarelor, se socotesc Armstrong : aventura cosmică prin persoane interpușe umple deodată un vid din existența lor !... Cucerirea Lunii este un alibi pentru conștiința curată a umanității.

Henri de Montherlant continuă :

— E totuși odios să poți merge pe lună în timp ce casa mea poate să ardă sau eu să fiu asasinat fiindcă telefonul nu avea curent.

„VICTORIE ! Trei oameni curajoși au deschis poarta unei lumi noi. întregul univers ne așteaptă. Imaginația noastră creativă și îndrăzneala au drum liber. Du Pont, cea mai mare societate de produse chimice, răspunde sfidării. Noi tehnici vor fi dezvoltate, noi produse”... (reclamă).

Raportul psihiatrilor, mai sus citat, observă că fizica (sau chimia) stărilor de spirit, a inteligenței și a comportărilor omenești e la primele ei silabe. Corespondentul la Washington al „Pravdei” scrie că astronautii americani sînt la fel de simpatici și de sociabili ca și acei sovietici.

Domnul John Libi, 73 ani, organizează o nouă expediție pe muntele Ararat pentru a găsi sub zăpadă arca lui Noe, așa cum i s-a arătat precis în vis. Americanul e însoțit de un colonel și de 8 turci de la munte.

george timeu

## cum se cosmicizează lirismul

Răspunsul îl aflăm în articolul Alexandrei Indrieș „Mijloace de cosmicizare a lirismului în poezia lui Anghel Dumbrăveanu” („Orizont”, nr. 7). Totul trebuie să pornească de la „Imaginea cheie : „emblemele soarelui și emblemele mele” care „pune în ecuație cosmosul, eul poetic și posibilitățile nelimitate ale realului simbolizate prin „felurite semne...”. Această imagine, printr-o „transformoză (!) secretă”, urmează să-l aducă pe poet în starea de „focar de lumină și prilejuitor de alte germinații interioare pentru oameni”. Toate acestea se vor petrece, evident : „într-un cosmos interior prevalent auditiv”. Dar cite nu se mai pot întâmpla în lungul proces de cosmicizare ? Printre altele, „apare tentativa transformării semnelor cerești în valori estetice”. Remarcăm apoi „variarea (!) motivului artei ca mijloc de comunicare”. Și iar puțin zgomot : „sonorizarea figu-

rează extinderea prin purificare a erotismului în spre cosmic”. Și din nou : „sunetele reapar ca materie a inefabilului”. Mai dăm de un „motiv cosmicizant” și nici nu bănuim ce ne așteaptă : „Cred că Anghel Dumbrăveanu este unul dintre pușinii neo-eminescieni de azi și acesta e un merit demn de laudă”. Poetul a ajuns la asemenea „merite demne de laudă” nu oricum, ci pentru că a înțeles „să ucenicească la plăsmuirea melacolic-muzicalizată a iubirilor pentru marea cu valurile, pentru cerul cu astrele, pentru femeia cu tainele”. Ce mai urmează ? Desigur încă un adevăr spus verde : poezia e „compulsionată de omniprezentul și omnipotentul dor”. Ce să facă poetul comentat ? El va „cosmiciza” în continuare, cu „o rigoare destul de hotărâtă”.

Viitorul articol al Alexandrei Indrieș îl așteptăm — vorba domniei sale — cu „apetiții liric-emotive”.

paul goma

## t.y. - august

Congresul al X-lea al P.C.R. și a 25-a aniversare a eliberării patriei au fost evenimentele cele mai de seamă — nu numai ale acestui august — evenimente la care, și prin mijlocirea micului ecran, am participat cu toții. Faptul că, în timpul

acestor sărbători, televiziunea a fost activ prezentă, nu a scutit-o, desigur, de criticile formulate la adresa ei, atât în Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congres, cât și în alte intervenții ale delegaților. Mai sînt multe de făcut pînă la a

preface acest mijloc de informare și de educație în ceea ce ar trebui să fie și, sperăm, va fi.

Emisiunile de teatru, au programat o „retrospectivă” a celor mai bune lucrări din dramaturgia noastră. Notăm cu satisfacție mereu proaspăta și în continuare actuala (câte n-ar fi\*de discutat despre acest lucru...) piesă a lui Mirodan, „Ziariștii”. Regizorul Ion Bârna și interpretii au avut de luptat cu imaginea consacrată a primei versiuni, cea a lui Radu Beligan. Și totuși... Pe acest nemaipomenit Marin Moraru (care, în treacăt fie vorba, ne-a adâncit mîhnirea că în aceeași săptămînă a fost și un Cerchez extraordinar și un ăla, penibil, care mîncă ceapă și brînză într-un skeci de „larg consum” duminical...), nu-l putem elogia deajuns...

Aducînd vorba de „Ziariștii”, în care Pamfil a fost remarcabil interpretat de Gh. Dinică, sărim la „retrospectiva” cinematografică. Nu ne vom opri asupra acelor pelicule despre care, la timpul potrivit, s-a scris destul. Ci asupra uneia care a trecut aproape neobservată și — după opinia noastră — pe nedrept. Este vorba de „Golgota”. Poate detașarea în timp, (ierthe-ni-se sinceritatea), poate neîncrederea (devenită stare de fapt) în filmul românesc, au contribuit la plăcuta surpriză. De astă dată, în sfîrșit, n-am mai avut acel sentiment de nemulțumire provocat de „trădarea” scenariului. Și n-am mai avut nici senzația de fals — a faptului, a limbajului. Obişnuiți să ne astupăm urechile cînd îi auzim pe **actori** vorbind, aici am ascultat **personajele** (cu cîteva mărunte excepții : femeia însărcinată și căprarul cu „dați-i gaz !”). încă o dovadă că nu scenariile bune, nu actorii, nu regizorii lipsesc cinematografilei noastre.

Un alt film românesc, nou pe e-crane, va putea fi vizionat probabil și la televiziune. E vorba despre „Tinerețe fără bătrînețe”. „România literară” și „Contemporanul” s-au învîrtit amabil în jurul lui, ezitînd vizibil să arunce săgețile pregătite (părerea noastră !). Credem că „Tinerețe fără bătrînețe” este un film

pur și simplu ratat (în ciuda east-mancolorului, a filmărilor combinate, a fastului, în ciuda faptului că preșcolarii s-ar distra de minune...). E adevărat, Elisabeta Bostan e prudentă, cînd ne avertizează : „după o idee de Petre Ispirescu”... Dar care e **ideea** filmului „Tinerețe fără bătrînețe ?” Pentru a-l supune pe Făt-Frumos la atîtea încercări, ca s-o cucerească pe fata împăratului, se găseau basme mult mai spectaculoase. Basmul acesta, după știința noastră, vrea să ne vorbească despre căutarea nemuririi și despre (deocamdată) tragica neizbîndă, despre ireversibilitatea timpului. Creație oarecum singulară și mai ales **consacrată** în conștiința noastră (azi-mîine ne putem trezi cu o „Mioriță” — prilej de film turistic ; doar „acțiunea” se petrece în falnicii noștri Carpați...), basmul nu suportă „prelucrări” de genul acestei variante. Nu face să ne mai oprim asupra actorilor neinspirat aleși, prost conduși sau asupra amănuntelor de genul acelei scene în care Făt-Frumos, trecînd pe lingă o troiță, își face cruce cu căciula pe cap — ceea ce, probabil, a vrut să însemne o formă de luptă împotriva misticismului...

Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia s-a desfășurat previzibil. Desigur, fețe noi, dar aceeași manieră agale și somnolentă care ne duce cu gîndul la trista „ziua trece, leafa merge, noi cu drag muncim!”. „Muncim” sau „cîntăm”, că doar e festival muzical ! Recent, un om de cultură străin încerca, jenat, o întrebare : „Cum se face că românii, atît de dotați muzical, au o muzică ușoară atît de...?” — „Mălăiață”, am fi completat, fără teamă că greșim. Ce ne-o fi lipsind, oare ? Ceea ce îi lipsește talentatei Margareta Pislaru, de pildă, tot mai obosită de hărțuieli extramuzicale ? Sau altceva ? Nu cumva ceea ce-i lipsește și cinematografilei ?

Și ce simplu s-ar rezolva toate...

r. i.

t.v. O Z I

Televizorul este un instrument operator de hipnoză. El realizează uneori, la modul performanței, al recordului, mobilarea spațiului de gândire cu fabricatele gândirii altuia ori ale altora, cu un flux de „obiecte” care se înghesuie și comprimă zonele de mișcare ale propriului creier, pînă la anularea mișcării. Așa stai agățat, cu pleoapele lăcrimînd, de micul ecran, și te lași inundat, înșfăcat, excedat de plăcere, excedat de durere, dar mereu cramponat de fotoliu sau de ce-o fi. Și vezi, vezi fără conținere, filme, spectacole, reclame, avanpremiere, interviuri, bulletine meteorologice, și nu părăsești acest loc de dulce luare în posesie decît după ultima învîrtire a globului teledurnalului de noapte.

Despre „*prim-planul*” realizat de Mánase Radnev, cu artistul poporului Kovács Gyorgy, voi spune însă altfel: iată un prilej de ieșire din catalepsie și de stîrnire post festum

a propriei gândiri. Reporterul ascuns publicului persoana sa fizică (discreție absentă în multe situații similare ale micului ecran) și a lăsat să se desfășoare inteligența grăită, însoțită de o imagine curgătoare, a actorului teatrului maghiar din Tg. Mureș. Lipsea senzația de joc de popice din unele interviuri, unde întrebarea-bilă lovește în popicul-răspuns, în succesiuni rapide, parcă dirijate de o „mînă cu cinci degete”. În interiorul acestui prim-plan *se gădea*, ceea ce implica incidente fericite, întîrzieri, căutări și găsiri, în așa fel încît, de pildă, eu, care nu-l cunosc pe actor decît dintr-un film (*Pădurea spînzuraților*), alăturînd de acea amintire, substanța spuselor lui de acum, mi-am putut imagina, aproape, o biografie spirituală și de creație a actorului.

În cazul unor asemenea întîlniri fructuoase, hipnoza frecvent sterilă a televizorului se răscumpără.

iradu petreseau

## mica antologie

Copiii își povestesc unii altora sau povestesc adulților cînd aceștia din urmă nu-i sperie, lucruri care, stenografiate fără nici o intenție de colaborare, prezintă interes pentru orice artist amator al solului pur, al cîntecului în primă ipostază.

Iată cîteva texte ale unui băiat, între cinci și nouă ani: „*Am văzut luna și pe urmă i-au apărut ochii și gura și nasul. Iar cînd i-a apărut nasul, mai întîi era jumătate negru și jumătate alb. Și cînd m-am dus să văd luna cum e, am văzut în-*

*tr-un tufiş o răţuşcă sălbatecă. Lunei i-a mai apărut şi gîtul şi corpul cu mîinile şi cu picioarele şi s-a apropiat de răţuşcă şi, cînd a fost aproape, răţuşcă s-a transformai în răţuşcă de lemn". Sau : „Şedeam în grădina Icoanei lîngă nişte stejari. Deodată a căzui un vultur uriaş şi i-am deschis burta. Era gol pe dinăuntru. M-am băgat în el şi am zburat. Stăteam în vultur cu mîinile băgate în aripile lui şi cu picioarele întinse. Am aterizat pe iarbă. Ca să nu mă lovesc, pentru că nu puteam să bag picioarele în picioarele vulturului, am aterizat pe burta".*

Copilăria este serafică, dar în cu totul alt sens decît se socoteşte. în cele de mai sus avem a face în orice caz cu o privire aruncată lumii de un ochi curat ; spectacolele astronomice (răsăritul lunii) îl *inlemnesc*, dar delegă pentru momentul spaimei cosmice o răţuşcă, discreţie specific băieţească, foarte suavă. Alteori, într-o mică grădină publică — loc de joacă, ziua, pentru multe generaţii de copii bucureşteni — reface mitul icaric, al omului cu aripi.

Poezia se constituie, în alte împrejurări, în felul *viziunilor* şi *profeţiilor* lui Da Vinci, din enigmă eschatologică şi din parcimonie sintactică şi transparenţă, ca şi cînd rostul enunţului ar fi doar să facă perceptibilă tăcerea, sensibilizînd-o o clipă : „Era un pom care se dărîma peste un pom. Şi cădeau bucăţi din pom şi era în faţa unei case". „Am visat un gîndac verde cu ceva maron şi deasupra, ca un tavan, un rac". „Un vapor desenat cu cărbune cobora de la un etaj al unui bloc". „Era un plop desenat cu creionul verde şi se dărîma pe o casă".

Povestirile care urmează aparţin unei fetiţe, sora băiatului de mai sus, cu un an mai mică decît acela. Poezia stă în bucuria aeriană a observării mişcării specifice : „O muscă avea culori în buzunar, avea o haină şi nişte pantaloni frumoşi, coloraţi cu aţă neagră şi albastră. Şi a scos culorile şi le-a numărat şi a pus culorile înapoi în buzunar şi a plecat" ; în ironia îngerească a unui profil : „Florin cînta cu trompeta.

*Noaptea, avea o jucărie, un butoiuş verde. Ziua îşi punea butoiuşul în cap" ; sau în reprimarea elementului demoniac descoperit într-o babă cu beretă, ireverenţioasă faţă de animalele preistorice (povestitoarea are delicateţea de a perifrază cuvîntul jignitor „plouate", evident folosit de negativul personaj) : „Eu m-am dus la un muzeu şi văd două doamne bătrîne şi una era cu beretă şi eu am întrebat dacă au animale preistorice. Şi spune doamna cu beretă, bătrînă : „Ia uite acolo nişte animale preistorice. Eu ştii după ce le cunoşc ? Că pe animalele acestea a plouat". Atuncea am luat o sobă şi am stîrcit-o pe doamnă, dar ea n-a murit şi atuncea eu am venit cu o puşcă şi am vînat-o şi am pus-o în colecţia mea". Aceeaşi retractilitate în faţa proliferării materiei oarbe ; floarea, aici, are aproximativ funcţia beretei de mai înainte : „Una grasă cu o floare în mină a ajuns în dreptul unui bloc şi blocul a scos limba şi doamna grasă a dat cu tocul pantofului în limba blocului. Şi blocul şi-a tms limba cu tot cu pantof şi cu ciorap". Indiscreţia privirilor este resimţită şi ea ca o infirmitate suspectă. Noul personaj stă între bătrîna inamică a animalelor preistorice şi femeia prea grasă, între demoniac şi stupiditatea materiei : „Doamna cu telescoape a plecat să se plimbe pe stradă şi plesnea pe oameni cu telescoapele peste nas. I se spunea doamna cu telescoape pentru că avea ochii ieşiţi şi lungi ca nişte telescoape, cu un punct negru în vîrf. Cînd era răcîtă, i se încîrligau ochii".*

Efortul de a improviza pe schemele narrative intuite în poveştile spuse ori citite ei de oamenii maturi, se recunoaşte mai jos ; e de reţinut în prealabil că autoarei nu-i plăcea dulceaţa, îi plăceau bomboanele : „Era odată un cutremur şi apoi nişte case se dărîmau şi copiii strigau din case. Şi apoi copiii au văzut o apă şi şi-au făcut nişte bărci. Dar s-a întîmplat să se răstoarne o barcă. Era un salamar. Şi copiii au văzut pe plajă un borcan cu dulceaţă şi salvamarul-le-a spus : „Uite, de-aici să mîncăţi". Şi

*apoi copilașii s-au dus la dulceață. Și a venit din casă un copil foarte amabil și salvamarul i-a spus să mănânce niște bomboane foarte dulci și foarte bune și le-a spus copiilor celorlalți să nu mănânce de-acolo și le-a spus că și dulceața din borcan e foarte bună. Și le-a dat niște un-dițe și i-a pus să pescuiască. Și o urechelniță le-a dat-o un pitic pescar și copiii nu au mai putut să pescuiască și au adormit într-un pat de campanie și pe niște perne de aur. Și salvamarul le-a pus lângă pat o scoică de aur și o carte de aur și o hirtie de argint. Și copiii s-au sculat și când au văzut minunățiile astea au născut și un bebeluș. Erau mari! Bebelușul era fetiță. Copiii i-au cumpărat niște bomboane și bebelușul a băgat pumnul în pungă și i s-au lipit toate bomboanele pe degete".*

Textul debutează eu o catastrofă cosmică. Are loc un cutremur și lumea infantilă se salvează construindu-și bărci și navigând pe ape. Călătoria se sfârșește la un pământ nou, auroral, locuit de trei personaje: omul de la Salvamar, fiul acestuia (copilul „foarte amabil”) și

piticul cu urechelniță, posibil erou malign dat fiind insecta serpentină care provoacă somnul și pe care o dăruiește celor care, ca și el, vor să pescuiască. Pe acest tărîm se află un aliment permis (dulceața din borcan) și altul interzis (bomboanele). Povestea, care este, după cum se vede, un catalog de mituri, intrunește toate punctele cardinale ale poeziei. Nu lipsește nici concepția imaculată, provocată de extazul estetic. Imaginea finală, a mîinii suave acoperite cu o infinitate de cristale multicolore, nu e, datorită contextului, doar grațioasă; în orice caz este complexă, alimentul (fie și interzis) a fost restituit semnificației lui de simbol solar, a devenit po-doabă sacră. Se poate face și o analiză a etajelor textului și a circulației dintre ele, dar esențialul l-am spus. Și iată, în incheiere, o turburătoare metaforă a familiei; grația este infuză, ea izbește în primul moment — și la ea și revenim, dar după ce am străbătut zone de alt fel: „*Erau odată doi regi și ei țineau un bebeluș în mijlocul coroanei. Și nu se despărțeau deloc, ca să nu cadă bebelușul dintre coroane*".

**dana dimitriu**

## **filme pe care publicul nu le vede**

Majoritatea oamenilor de film, a criticilor și a simpatizanților de tot felul ai celei de a șaptea arte observă de ani de zile traiectoria sincopată a cinematografului noastre, se plîng de neomogenitatea creației românești de film, de penuria inexplicabilă de scenarii și în general de lipsa unei structuri, a unui contur specific delimitînd o școală națională. Față de evidenta unitate a grupurilor de cineaști, cehi, polonezi,

iugoslavi și, mai recent, bulgari, filmul românesc rămâne adesea în dispersare, în provizorat, mizînd cînd și cînd pe talentul câtorva regizori.

Situația aceasta nu reflectă de fapt capacitățile intime, posibilitățile artistice reale. În timp ce ecranele cunosc producții mediocre și submediocre, în timp ce revistele și ziarele se lamentează, Institutul de artă teatrală și cinematografică a calificat două promoții de excep-

ționali regizori și operatori, care încă nu sînt îndeajuns valorificați și stimulați de către casele noastre producătoare. „Decupajele” lor de examen, solicitate cu entuziasm de studioul „București”, zac de luni de zile în sertarele consiliului artistic care întirzie să-și dea verdictul. Cîț de talentați și capabili sînt acești tineri o confirmă filmele lucrate în cadrul Institutului, păstrate cu zgîrcenie în arhiva lui. În afara interesului strict informativ pe care aceste lucrări îl prezintă, ele se impun ca opere de sine stătătoare, meritînd a fi proiectate în fața unui public mai larg, oferite tuturor spectatorilor cinematografelor noastre.

A circulat ideea deschiderii unui studio special pe lângă Institutul de artă teatrală și cinematografică, apoi ideea organizării unor programe speciale la cîteva cinematografe din capitală și, în sfîrșit, ideea plasării acestor filme alături de orice film difuzat de D.D.F., în locul obișnuitelor completări, spațiul lor fiind redus (în general, sînt scurt-metraje de zece minute). Nimic nu s-a hotărît însă și aceste creații valoroase rămîn ascunse publicului.

Cine are posibilitatea să vizioneze, printr-un capriciu, printr-o

întîmplare favorabilă, filmele lui Șerban Creangă, Hadu Gabrea, Ștefan Roman, Tudor Eliad, Carol Korfanta (promoția 1967—1968), Costin Azimioară, Timotei Ursu, Nicolae Opreșescu, Andrei Băleanu (promoția 1968—1969) este impresionat de varietatea neobișnuită a creațiilor lor, de multiplicitatea lor stilistică, precum și de fantezia, de curajul și totodată de respirația unitară a acestei generații. Ea, cert, poate să-și aducă aportul la formarea școlii naționale de film, la ridicarea ei pînă la nivelul competiției mondiale. Cei mai mulți dintre acești tineri artiști sînt preocupați de problemele acute ale contemporaneității; ei nu evită aspectele mai spinoase ale existenței noastre, ceea ce dovedește o înțelegere superioară a rosturilor artei lor. Parabolele lui Șerban Creangă (*Săgețile*), Radu Gabrea (*Ușa*), filmele-eseu ale lui Costin Azimioară (*Fata morgana*, *Manechinul și fata*), comedile amare, duioase sau bufe, ale lui Carol Korfanta (*Divorțul*), Tudor Eliad (*Peștele*), Andrei Băleanu (*Beatnicul*), severele imagini dramatice ale lui Titel Constantinescu (*Baladă*), Nicolae Opreșescu (*Negostina*), pot fi prezentate publicului fără rezerve didactice, cu toată încrederea.

n. tertulian

## traducerile din estetica marxistă și presa noastră literară

© & ^ ^ ^ ^ @

9 .

^Situția traducerilor din textele gînditorilor marxiști contemporani a început să se amelioreze. În zona esteticii, după publicarea opusculului lui Ernst Fischer, „Necesitatea artei” și a discutabilei broșuri a lui Roger Garaudy „Realismul fără

granițe”, apariția unei culegeri de texte din opera lui Georg Lukacs, incluzînd și trei fragmente din marea „Estetică”, a constituit un salutar eveniment editorial (era pentru prima oară cînd cititorului român i se oferea prilejul unui con-

tact direct cu opera marelui critic, estetician și filozof). Recent a apărut în sfârșit și o culegere din scrierile lui Antonio Gramsci, mult prea sumară însă în raport cu amploarea activității teoretice a acestui eminent intelectual marxist. Tere-nurile nedefrișate de inițiativele editurilor noastre sînt încă bogate. Opere ca „Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry” de Christopher Caudwell (marxistul englez, mort în luptele din războiul civil spaniol), „Critica del gusto” a lui Galvano della Volpe, scrierile remarcabilului critic Walter Benjamin (reunite în volumele „Angelus Novus” și „Illuminationen”), textele lui Ernst Bloch sau Th. W. Adorno dedicate unor probleme de teorie literară sau estetică muzicală, pentru a nu mai vorbi de monumentală „Estetică” lukacsiană, își așteaptă traducătorii.

Ecourile pe care traducerile din scrierile esteticienilor marxiști le-au avut în presa noastră literară pot fi considerate doar parțial satisfăcătoare. Cartea lui Ernst Fischer a trecut fără a suscita din păcate comentarii prea bogate. Tezele lui Garaudy, incitînd în mod evident la replici polemice, au fost aproape cu totul ignorate. Volumul cuprinzînd selecția de texte din Lukács a trezit un interes puțin mai marcat și s-a bucurat de cîteva comentarii mai comprehensive, de genul celor ale lui Edgar Papu în paginile „României literare” sau Adrian Marino într-un articol din „Cronica”.

Este surprinzător însă că alte reviste și publicații de cultură predestinate cel puțin prin tradițiile lor comentariului adecvat al operelor de gîndire marxistă, păstrează o tăcere suverană în fața scrierilor amintite mai sus. Pe de altă parte, nu se poate aluneca ușor peste apariția unor articole *piezișe*, în care confuzia intelectuală se lăfăie nestingherită, de genul simptomaticului text „întrebări la lectura lui Lukács” publicat în „Luceafărul” sub semnătura lui Eugen Iacob.

Autorul acestui articol e animat de temerara năzuință a descoperirii unor fisuri decisive în structura sis-

temului estetic lukacsian, dar pornește la o asemenea operație, oricum dificilă, mărturisind indirect că... nu a citit textul operei pe care o va incrimina. „Uneori fragmentele în discontinuitatea lor spun mai mult decît arhitectura fastuoasă a întregului” — își justifică elegant Eugen Iacob încercarea de a-și expune obiecțiile față de estetica lui Lukács, numai pe baza lecturii unor fragmente dispartate, transformînd chiar după cum se vede această carență benignă într-o adevărată *virtute*. Consecințele unor asemenea practici publicistice „balcanice”, pe care le credeam definitiv dispărute, se pot ghici ușor. Desinvoltul articol din „Luceafărul” îi reproșează lui Georg Lukács nu numai că „refuză obscuritatea și valul oscilant al umbrelor de afară (!?)” (obscuritatea, inefabilul și echivocul au devenit într-adevăr caii de bătaie privilegiați ai unor publiciști care mai au și trista ipocrizie de a se acredita ca „marxiști”), dar că din cauza formației sale hegeliene Lukács ar respinge „întîmplătorul” și „surpriza” în artă. Cine *citește* însă *Estetica* lui Lukács, și nu o comentează cu rea credință, „după ureche”, știe prea bine că autorul ei acordă o atenție primordială relației dialectice între *întîmplător* și *esențial* în marea artă realistă și că subliniază cu o energie teoretică remarcabilă tocmai rolul decisiv al „surprizei” și al contingențelor revelatoare în proza epică superioară. Studiul romanului „Război și pace” al lui Tolstoi îi îngăduie de pildă lui Lukács să pună în valoare arta mare-lui romancier rus de a utiliza jocul detaliilor infinitezimale în construcția unor figuri de genul Natașei. Lukács va vorbi chiar la un moment dat de o adevărată „filosofie a detaliului” de care trebuie să țină seama orice estetică veritabilă, (v. *Estetica*, vol. I. pag. 729).

Nu are sens să mai insistăm aici și asupra celui alt exemplu de flagrantă ignoranță pe care-l oferă Eugen Iacob atunci cînd atribuie originilor hegeliene ale gîndirii lui Lukács pretinsa desconsiderare a în-

tîrnplătorului în artă. Adevărul este tocmai că Hegel, pe care Lukacs se bizuie într-adevăr, a pus energetic în lumină pentru prima oară nu numai însemnătatea ontologică a *esenței* dar și pe cea a *fenomenului* în articulațiile realității și acest adevăr ține de alfabetul cunoștințelor filosofice. Este absurd așa dar să se atribuie hegelianismului vreo desconsiderare a întimplării sau contingenței.

Autorul dă însă întreaga măsură a calităților sale intelectuale atunci cînd în concluzia „obiecțiilor” sale exaltă „totala incongruență” și „totala zăpăceală (!)” (aceste cuvinte grotești figurează negru pe alb în textul incomparabilului articol), care ar caracteriza interacțiunea fenomenelor, ca tot „ce poate fi mai proaspăt” și ca „tot ce poate fi izbucnire imediată și inedită a lumii...”

Morala fabelei este limpede : cu un instrumentarium intelectual compus din resturile nemistuite ale unor lecturi din Heidegger, combinate cu câteva mucuri de idei culese de la masa structuraliștilor, nu se poate face publicistică filosofică serioasă. Iar actul de a pune articolele de genul celui discutat mai sus sub titlul : „Din problemele esteticii marxiste” este un pur non-sens.

Comentarea operelor de filosofie și estetică marxistă trebuie îndreptată unor oameni pregătiți, cultivați și cu simțul responsabilității în minuirea ideilor. Fraza echivocă și cețoasă sau curata beție de cuvinte, diletantismul și confuzia intelectuală, ascunzînd prost intenția piezișă, nu au ce căuta acolo unde mai mult ca oriunde e nevoie de onestitate și seriozitate : în travaliul de comentare adecvată a operelor reprezentative ale gândirii marxiste contemporane.

s. barbu

## | ocul umbrelor <# fereastra lui eminescu

După știința noastră, nimeni, nici chiar G. Călinescu, exhaustiv în documentarea sa, n-a scris despre vreun domiciliu al lui Eminescu în București, în strada Al. Lahovary (în prezent strada Cosmonauților).

Decedată acum cîțiva ani în vîrstă de 94 de ani, sora doctorului C. I. Istrati, fostă profesoară de istorie și de limbă română, își amintea cum în adolescență, la vîrsta de 13 ani, în zile de sărbătoare, părăsind așezămîntul de cultură al Elenei Doamna, lua masa la fratele ei în casa proprietatea acestuia. Se întimplau acestea în 1883. Urcînd în taină la mansardă, împreună cu fetițele foarte mici ale doctorului Istrati, (între doctorul Istrati și sora

sa era o diferență de 20 de ani),, își făcea o plăcere copilărească de-a-l surprinde pe Eminescu la masa de scris, poetul obișnuind să țină ușa larg deschisă. Poate că reprezentanța noastră culturală de pe lângă Ambasada R.S.R. de la Paris, sezisată de aceste rînduri, va întreprinde o investigație solicitînd văduvei savantului dr. Levaditi, — ultima fiică a d-rului Istrati rămasă în viață, — amintirile ei din primii ani ai copilăriei, de le-o mai fi păstrînd. În 1885, doctorul Istrati schimba catedra de chimie de la Școala Politehnică pentru aceea de la Institutul de chimie din Splaiul Dimboviței (în prezent Facultatea de chimie), unde se și muta, căpă-

tind locuință în calitatea de Director al Institutului.

Intre actuala piață 30 Decembrie (fosta Piața Amzei și mai înainte Piața Mică), de la casa în care locuia în 1883 Slavici, care l-a găzduit în același an pe Eminescu, casă pînă mai ieri în ființă, (proprietatea cîndva a lui Pick Gălășescu), se putea trece pe poteci cale de nici o sută de pași printre grădini pînă în actuala stradă a Cosmonauților și chiar în grădina casei cu nr. 11 A. întrebarea ce se pune e : a locuit aici Eminescu înainte de a-l fi luat în gazdă Slavici ? Sau după ? Părerea noastră e că a locuit înainte de-a se fi mutat la Slavici, deoarece a fost văzut **lucrînd la masa lui de scris**. Deci, la acea dată, epoca lui de creație nu se încheiase. Minteia lui nu se umbrise. Dar, mai mult. Intuim dovada că Eminescu și-a **ales** domiciliul de la doctorul Istrati pentru faptul că așezarea era în felul ei plăcută înclinațiilor lui „heliophile” cum ar scrie Edgar Papu.

Într-adevăr, fereastra mare de la mansardă expusă spre miază-zi, aflătoare în mijlocul imobilului deasupra intrării, da lumină din plin camerei pe care a locuit-o Eminescu. Dar Eminescu avea și o frumoasă priveliște. Vederea ferestrei da asupra unor salcîmi bătrîni. Pe unul, pesemne ultimul, bicentenar, înflorit îmbătător în nopțile de iunie camuflate ale anului 1944, l-a prăbușit suflul unei bombe care a sfîrțicat și grilajul casei. A durat peste două săptămîni evacuarea buștenilor tăiați din trunchiul lui.

În locul acela edilitatea a sădit un chioșc de răcoritoare și o imensă ladă-depozit, pentru vînzarea gheței, a laptelui și a iurtului citadin.

Istrati și-a avut imensul bronz în mijlocul aleii principale a actualului Parc al Libertății. O statuie cu desăvîrșire ratată a lui Oskar Späthe. A fost relegată în dosurile Arenelor, fără nici o perspectivă, parcă dinadins batjocorită. Nici cinci metri n-o separă acum de ieșirea secundară din fund a amfiteatrului. Mina stîngă, țeapănă, sprijină o hîrtie pe o buturugă. Să fi vrut să reprezinte planul Expoziției jubiliare ? Istrati fusese „Comisarul” ei general. Tot din bronz, de soclu e prins un foarte izbutit și proporționat basorelief, reprezentîndu-l pe Istrati în laboratorul său. Aceasta ne incită să facem edililor o propunere : Nu s-ar putea muta basorelieful în strada Cosmonauților nr. 11 A, iar chioșcul de răcoritoare și depozitul de gheață și de lapte să-și găsească alt loc ? Casa (de foarte curînd zugrăvită) **cu fereastra aceea**, fereastra prin care va fi privit Eminescu luceferii, fereastra prin care-i va fi pătruns în încăpere mireasma florilor de salcîm, casa aceea în a cărei grădină mai trăiește încă un salcîm rod al celui mai bătrîn pierit în bombardamente — nu ar putea deveni o casă memorială închinată marelui luceafăr al poeziei românești ?

O simplă inscripție comemorativă nu ar fi deajuns. Nu, nu, — n-ar fi deajuns.

## ne scriu cititorii • ne scriu cititorii

în legătură cu difuzarea revistei

*^Citesc uneori — bineînțeles, cind o găsesc ușor — „Viața Românească”. Dair numai când o găsesc ușor. Adică, spre regretul meu, destul de rar. (Nu țștău cum se face (probabil, lipsa mea die vigență este vinovată), dar revista a devenit o stea părelnică la orizontul literar <ql capitalei. Cineva, la instituția care se ocupă ,cu difuzarea presei, s-a hotărîit, se vede, să imprime revistei un caracter discret si confidențial. Poate că această discreție sporește eleganța publicației. Poate, dar cititorul voiește să O găsească mai repede și fără să rătăcească în căutarea iei pftnă \la cartierele mărginașe, tunde o poate afla rătăcită printre revistele vechi, im. timp ce în centrul orașului iau se repartizează decit un exemplar istau două. Sau — cine știe ? i— de vină sintem noi, că nu desfășurăm destul talent im, această întreprindere de-ctivistică. Nu este mai puțin adevărat că nimeni nu vrea să-și consacra zilele, cite le mai are de trăit, căutării prin chioșcuri a publicațiilor, oricît de interesante ar fi ele. Poate că este cazul ca organele de difuzare să fie chemate la ordine.*

C. NESTOR

ziarist pensionar  
București

pe cînd un nou „La Medeleni”?

*Bătrrtwx cetate moldoveana în care învăț {păstrează pe lingă mi-reasma duloe a teilor și parfumul unei vechi tradiții literare. Eu consider că „Viața românească” ide astăzi teste demnă continuatoare a revistei ieșene condusă altădată de Garabet Ibrăileanu. Jja Iași, și cred că nu numai aici, se citește, se studiază, se crează literatură. Totuși, librăriile nu sint excesiv laglomerute. Se caută, aproape obligatoriu, fie cărți de specialitate, fie Uteratură universală sau de wventuri. Intrăm foarte rar \m [librării icu scopul bme stabilit de la cere un roman românesc de mare succes, editat recent.*

*Îmi amintesc totuși că într-o zi • am pierdut două ore în librărie penibru ia cumpăra o carte : romanul „Da Medeleni” al lui Ionel Teodoreanu. Succes de ipublic ? Firește ! Așteptăm să [cumpărăm „La Medeleni”, fără să ne m'ai gîrndim la rneciul care a început \la (televizor sau la ecranul pe care rulează ,)Minunata Angelica”. Mă întreb : pe cînd, un nou „La Medeleni” ? Vă rog să-mi înțelegeți bixne întrebarea. Ionel Teodoreanu și-a scris cartea im urmă cu decenii. Și astăzi se scriu cărți bune, chiar foarte bune, dar un roman românesc accesibil și căutat de toți, un așa-numit roman popular, dar un. roman popular bun, scris cu talent și inteligență, despre tinerețea noastră, cred că nu s-a creat încă și ar fi, mi se pare, probabil nu numai mie, extrem de necesar.*

*O astfel de conte ar atrage ^publicul fin, librărie, ar face concurență televizorului și barului si ar aduce in discuția cotidiană, printre tineri*

## ne scriu cititorii • ne scriu cititorii

*fi virstnici, problemele literaturii actuale. Credeți că se duc discuții prea înfocate pe această temă! N-ar fi mai interesant să discutăm despre un nou Dănuț sau o nouă Olguță, decât să facem pronosticuri și aprecieri critice la adresa ultimului concutresnt prezentat la „Steaua fără nume” ?*

*Eu cred că discuția asupra acestei probleme rămâne deschisă, dur poate nu pentru multă vreme ; cine știe, poate m curitnd apare romanul mult așteptat.*

VIRGINIA DEMERGEAN

studentă

Facultatea de Filologie — Iași

## sugestii cu privire la „caietele de poezie”

*Aș vrea să scriu câteva cuvinte despre suplimentele Vieții Românești — așa numitele Caiete. Faptul că de câțva timp, fiecare nouă apariție a revistei este însoțită de modest intitulata broșură trebuie pus în legătură cu efervescența creatoare a literaturii \noasixre din ultimii ani. Aproape zilnic apare p carte nouă, un nume nou, astfel că cititorul se vede în imposibilitate de a ține pasul , aflindu-se într-o adevărată „derută”, invadat die modalități de conținut și de exprimare din cele mai variate și originale.*

*Intervine atunci problema receptării operei de iartă, necesitatea selecției și a ierarhizării valorilor. Cred că trebuie găsite mereu noi căi de educare a gustului publicului cititor, de formare a unei noi sensibilități receptive, observîndu-se că tendințele actuale ale poeziei și unele realizări concrete rămîn departe de neinițiați. în această direcție, existența Caietului Vieții Românești mi se pare de mare utilitate. Publicarea laolaltă a unor creații ale poezilor mmoscuți alături de ale celor mai tineri (studenți, elevi) conferă broșurii caracterul unei (mici antologii lunare.*

*La o lectură mnai latentă u „Caietelor”, se |pot face totuși unele sugestii. Spre exemplu, mi se pare necesară o specializare mai Hgwroasă, mergîndu-se în deosebi în două direcții: fie să se editeze \caiete cu-prinzînd poezii asemănătoare din punct de vedere tematic; fie caiete dedicate unui poet, servind \la conturarea \profilului spiritual, al acestuia.*

*în același timp, cred să s-ar putea \renunța la caracterul eclectic al unor numere, datorat amestecului de poezii jji eseuri.*

*Poate, de asemeni, n-ar fi lipsit de interes \ca în revista „Viața Românească” unele pagini să fie consacrate unor studii referitoare la poeziile din Caiete, studii menite să le facă accesibile cît mai multor cititori (nu în sensul reducerii misterului poeziei, ci al sporirii lui, dar pe alt plan).*

*Publicul cititor trebuie ferit de \snobism, familiarizat cu valorile autentice, căci nu numai timpul și nu numai critica literară, ci și el are un cuvînt de spus la consacrarea unui talent.*

MONICA BUSUIOC

absolventă a Facultății de filologie.

București

## ne scriu cititorii • ne scriu cititorii

### nu vom avea niciodată un „templu al culturii”?

„Există o anumită atmosferă de seriozitate și probitate intelectuală care se degajă din paginile revistei „Viața Românească”, atmosferă care îmi oferă certitudinea că rîndurile mele vor fi cel puțin citite.

Am observat în ultima vreme că se vorbește de o intensă efervescență literară, lucru, de altfel, ușor de observat. Și atunci cînd se scrie remit, și (dacă se poate) bine, e normal să căutăm în paginile revistelor literare, sau aiurea, cuvântul oamenilor de specialitate, nu neapărat în vederea unei îndrumări, dar în vederea unei încercări de organizare și interpretare. Iată de ce nu am înțeles niciodată ce rost au unele articole de critică literară oare îmi crează senzația unui spectacol de revistă pe ghiață. Criticul se lansează în volute grațioase, afirmă ici o descendență ilustră, colo face o piruetă și remarcă o carență de stil și termină igrășos ou o reverență 'care nu supără pe nimeni, lăisîndu-ne să ne pătrundem de amarnicul truism că un lucru are și părți bune., dar și părți rele : cine nu pricepe această subtilă dialectică, să fie sănătos.

Problema criticii literare îmbracă însă și alte aspecte. Să concretizăm. Îmi permit să vă semnalez ceea ce eufemistic s-ar putea numi un „moment critic” (N. Irimescu — „Cronica” nr. 27). într-un colț de pagină, pe cîteva centimetri pătrați, se aruncă noroi cu nemiluita în capul unui poet care a îndrăznit să publice un grupaj de versuri „pe mai mult de o jumătate de pagină” în altă revistă. Vă rog să mă credeți că nu despre competența criticului sau despre talentul poetului discut eu aici și acum. Dar îmi pare cu totul bizar ideea că o poezie, sau mai multe, proaste sau bune, pot fi discutate și aruncate la coș cu mimica și cu tonul cu oare ne oprim la colț, să ciocnim o halbă cu Mitică. Pentru exemplificare 'citez: „Fără punctuație, *bolboroseala sa de cuvinte, parcă scoase din pălăria dadaistă, curge neîndurător de repede...*” sau, mai departe : „*Jarcurgmd fiecare text tte întrebi: unde e poezia, unde ve iconștunța poetului ?*”

O astfel de critică nu face absolut nici un serviciu literaturii. Și nici criticii (sau criticilor !).

în speranța că nu vi s-au părut deplasate rîndurile mele, îmi permit să vă rețin în continuare atenția ; este cunoscut și recunoscut principiul care ne învață că „reclaima e sufletul comerțului” și probabil că nu numai al comerțului. Reclamă se face multă, mărunță, proastă, mai rar bună. Vine să cînte Remo Germani și toate troleibuzele se simt datoare să ne semnaleze evenimentul. Foarte bine. Nu este, desigur, nici o nenorocire. Dar nu înțeleg : de ce este obligatoriu ca majoritatea evenimentelor cu adevărat culturale să se petreacă în liniște și uitare ? Nu se poate face nimic în această direcție ?

îmi imaginez un zid imens, în centrul orașului, care anunță cu litere grele, imense, un concert extraordinar „Beethoven”. îmi imaginez lumea defilând prin fața acestui zid, lăsîndu-se pătrunsă de acest nume magnific și invadând apoi, în masă, sălile de concert. Sau îmi imaginez proiectate pe cornișa unei clădiri înalte litere de foc care transcriu numele lui George Bacovia și anunță un magnific spectacol „sunet și lumină” : dintr-o orgă imensă, din mijlocul lacului Herăstrău, se revarsă muzica lui Bach ; reflectoare puternice proiectează pe cer o

## ne scriu cititorii • ne scriu cititorii

salcie, o casă veche de țară sau un plop imens ; și în tot acest timp, de undeva, din cer, se aud cuim pioură versurile poetului.

în 20 de ani poporul nostru a realizat lucruri grandioase. Trebuie să descoperim grandiosul și în artă. Trebuie să montăm toate aceste spectacole, să le popularizăm. Trebuie, cred eu, să învățăm că se poate face un comerț inteligent, un comerț cult, un comerț oare să aducă arta în fiecare casă și să dulcă fiecare om la templul artei.

Oare nu vom avea niciodată un „Templu al artei” ?

DAN CONSTANTINESCU  
student  
Facultatea de Fizică  
Universitatea București

mai multe ore de istorie în școală !

*Ca revistă de cultură (și de tradiție culturală), mu iced vă „Viața românească” ar putea considera în afara preocupărilor ei o problemă cum e aceea a predării istoriei în școală. Sint cunoscute cuvintele pe care le scria, referindu-se (la Unsemnătatea acestei științe, marele învățat Nicolae Iorga: „Istoria e cea mai umană din toate. Științele naturale se ocupă în parte cu viața exterioară a omului, unele din cele filozofice cu viața iui internă. Amândouă însă sub specie universitatis (...) Științele fizico-naturale, cele matematice ridică spiritul pe culmi de unde viața se vede fără relief, coloare și interes ; istoria nu numai că ne lasă în mijlocul vieții, dar o lărgeste prin perspectiva imensă a trecutului, prin presimțirea viitorului fără de capăt. Nu există disciplină omenească prin oare să ne facem mai sociabili, mai altruști, mai iubitori de om și de viață”.*

*Istoria patriei, în volumul ei de astăzi, practic vorbind, nu se poate face în două ore pe săptămână la clasa a XII-a, și iniei la clasa a VIII-u. Trebuie să se știe că pînă m anul 1944 istoria ise preda într-adevăr tot cite două ore pe săptămână, dar pe atunci nu se vorbea nimic despre România dintre cele două războaie mondiale. Astăzi, lucrurile s-xiu schimbat. Trebuie să învățăm, să știm ce s-a petrecut în România pînă în anul 1944 și după 1944, pînă azi. Or, numai evenimentele petrecute în România începînd din anul 1918 ar putea forma un manual aparte. Predat ^conștiincios, ar necesita ,el singur două fore săptămînal. Dacă e așa, e posibil pare să se 'predea întreaga istorie a României în două lore săptămînal ? Institutul de Științe {Pedagogice a judecat sănătos cînd la fixat la iclasa a XII-a cite trei lotre săptămînal. Noi opiniem pentru trei ore și la clasa a VIII-a și cite două ore la școlile generale de 10 ani.*

*Știm ce spunea Miron Costin despre istorie: „Că letopisețele nu sînt numai să le citească omul, să știe ce au fost iri vremi trecute, ci mai mult să hie de învățatură ce ieste bine și ce ieste rău și de ce să se ferească și ce va urma hieicine”.*

ȘTEFAN T. EȘANU  
profesor la liceul B. P. Hașdeu  
Buzău

veronia  
porum bacii



mi hu  
«Irap, o mir :  
„dor" )

Cu douăzeci de ani în urmă, căl-  
cînd pentru prima oară pragul re-  
dacției „Viața Românească”, l-am  
întîlnit pe MiHu Dragomir în sec-  
ția de poezie. Pe atunci, se chema  
„resort”, o titulatură vag mecani-  
cistă, ca și perioada ce-și va lăsa am-  
prenta pe multe produse ale spiri-  
tului ei. O perioadă în care gene-  
rația tînără în anii aceia, abia cu-  
noscută de muze, își declina liric  
numele în atîtea „cîntece de inimă”,  
aninate de aripa clipelor ce le-au  
cerut, le-au risipit, și le-au luat cu  
sine, o dată dispărute. Ce a rămas  
dîncolo de ele, a fost, în cazul lui  
MiHu Dragomir, cromatica frapantă  
a unor pasteluri nuanțate de Balta  
lîngă care s-a născut; retrăirea, la  
altă vîrstă și altă viziune, infinit  
mai lucidă și mai amară decît în  
tinerețe, a anilor de război (și cînd  
te gîndești că, nu mult înainte de  
moarte, MiHu Dragomir intenționa  
să-și reia suita „Războiului”, son-  
dîndu-i amintirile, perforîndu-și-le  
pînă la stratul ultimelor conse-  
cînțe !), și — asta se vede din cu-  
legerea de față — nu puține poeme  
de dragoste. Selecția periodizată pe  
ani începe cu cele dintîi închinări  
lirice, adresate unei iubite din lu-  
mea lui Panait Istrati : „Dansează.../  
pe malul de piatră.../ arată-te soa-  
relui, arată-te apei/ (căci Dunărea  
atît de aproape-i)... / Nerrantsula  
fundoti !”. Din aceste „convergențe”  
reținem atmosfera orașului cu sal-  
cîmi, care a inspirat atîtea lire :  
„Reconstituiri vagi/strada prăfoasă/  
De mahala orientală.../ Vinul peste  
pahare, pe masă./ Geam de piclă,

\*) Ed. Tineretului, 1969. Ed. îngrijită  
de Aurel Martin.

un patefon încrezut/incepea pentru  
a patra oară, o canțonetă”, ca și  
evocarea unei iubite moarte, în ca-  
drul pașnic, imobil, al duminicilor  
provinciale, privite cîteodată cu nos-  
talgie, cîteodată cu ironie : „In ora-  
șele vechi, unde străzile-s blocuri  
masive de spațiu.../ E o răcoare de  
bani dezgropați și de vase,/ care  
infrigurează domnișoarelor bătrîne  
pasul și brațul”. Dacă în ciclul ur-  
mător precumpănesc romanțele („O’  
te iubesc, Femeie, cu șerpi aprinși  
în singe, te caut printre zile, și vi-  
sul mi-l îndoi”), interesant e, în  
schimb, că din anii „primei șarje”,  
ingrafi nu doar pentru MiHu Dra-  
gomir, supraviețuiesc tocmai versu-  
rile de dragoste, îmbibate de atmos-  
fera portului : „La marele bal al  
toamnei îmbrac smochingul brume-  
lor.../ în salonul pădurii arțarii ard  
candelabre de aramă/ și vulpile re-  
fac surisul femeii...dansul... sfi-  
șește cu lacrimă de negare/ un suc  
amar al taifunului tineretii”. Din-  
colo de unele poeme în care versi-  
ficația e prea corectă, dîncolo de  
exclamații fără potențial liric in-  
edit („Ce semn gigant de întrebare,  
iubirea !”), plutește peste multe  
poeme o lumină grea, stăruitoare,  
întocmai ca peste arborii „cu frunze  
țepoase și vițele sălbatice” ruginii.

Din ciclurile următoare, mișcă-  
toare mi se mai pare și azi, la atî-  
ția ani după prima lectură, „Întoar-  
cere” (care face parte din ciclul  
„Războiul”) : „N-am crezut că mina  
înnegrită de pușcă/ va putea să mai  
mîngie volbura părului tău./Prea  
mi-a fost pieptul încins de curele/  
ca într-o cușcă,/n-am crezut că va  
mai odihni capul tău./...Mina cu  
care scriu întoarcerea acasă/ s-a-n-  
călzit la soare de singe-nchegat...”  
De asemenea, mai curînd decît cîn-  
tecele, rămîn descîntecele de dra-  
goste, și mai ales poemul „Noaptea;  
banală” : „Era ora cînd totul ți se  
pare posibil/chiar și învierea din  
morți,/chiar și schimbarea amintiri-  
lor pălite./în mine se deschideau și  
se-nchideau într-una porți,/șcîrțîind  
între renunțări și ispite.../Eram, ca  
întotdeauna, desuet și prăpăstios,  
lipsit de sensul elementar al lucru-

rilor,/sau poate prea cufundat în sensul elementar al lucrurilor..."

*Peste ultimul ciclu, „Aștept tăcerea”, adie presimțirea sfârșitului: „Cu moartea-n brațe-alunec spre nicicînd/... Și-n moarte, dragostea mai întirzie”. O presimțire împlinită poate mai curînd decît se aștepta Mihu Dragomir, în orice caz pre-*

m. iorgulescu

0

**ilie  
constantin:  
„fiara”\*>**



*Ilie Constantin este un poet controversat, oricît ar părea de ciudat. Faptul este cu atît mai curios cu cît poezia sa nu justifică nicidecum o asemenea delicată situație. Iată de ce, printre cele mai bune comentarii critice ale operei poetului, se numără unul, așa-zicînd, de „reabilitare”: „Ilie Constantin și din nou nerăbdarea criticilor”, un incisiv articol în două părți de Cornel Regman (Tomis, nr. 4—S/1969), critic specializat în ultima vreme în re-judecarea unor „dosare” literare ce păreau clasate. Cu o vervă susținută de spiritul malițios al criticului, mereu atent la a-și corecta confracții, este făcut aici un adevărat istoric al oscilațiilor aprecierilor critice privind poezia lui Ilie Constantin.*

*„Controversa” în jurul poeziei lui Ilie Constantin ține de unele deficiențe, mai vechi sau mai noi, ale criticii. Debutînd imediat după ce Labiș devenise — prin moarte — un permanent și stabil termen de raportare, un veritabil stîlp de hotar al poeziei contemporane (ceea ce, evident, era o exagerație, și spunînd aceasta nu încerc o minima-*

\*) E.P.L., Colecția Albatros, 1969.

*timpuriu pentru vîrsta unui poet care abia azi ar fi împlinit cinci decenii!*

*Operația de selecție, titlul volumului, cuvîntul înainte, datorate lui Aurel Martin, au nu numai semnificația unui gest pios, de prieten, ci și a unei rememorări judicioase deasupra căreia plutește, imponderabilă, scama de zăre a cîntecului.*

*Uzare), Ilie Constantin a avut „neșansa” unei rapide acceptări, asimilări, clasificări și clasări; a fost, de fapt, cu o vorbă a lui M. I. Paraschivescu, un curat noroc al păgubosului. Toate acestea s-au petrecut prin încadrarea, includerea într-un „sistem”, într-un triptic poetic, mai exact spus: ani în șir trinitatea Nichita Stănescu — Ilie Constantin — Cezar Baltag (cu irelevante schimbări de poziție) a fost minuită în fel și chip, fiind socotită un soi de berbece al unei „ofensive” lirice cam homerice văzută. Ei au devenit un etalon și un pat al lui Procust, printre victime numărîndu-se chiar unul dintre componenți! Printr-o judecată globală și uniformizatoare (interesau mai ales trăsăturile comune, generalizatoare, „reprezentative”, și nu cele particulare — singurele, de altfel, în stare de a da adevărata măsură a valorii), cei trei poeți erau egalizați sub toate aspectele. Iată o afirmație caracteristică, aparținînd, curios lucru, tocmai aceluia care avea să dea semnalul unei neașteptate dizgrațieri a poeziei lui Ilie Constantin: „O experiență în multe privințe asemănătoare cu aceea pe care am descoperit-o în versurile lui Nichita Stănescu și Cezar Baltag, tînde să ne dezvăluie și acest al doilea volum al lui Ilie Constantin”; și, mai clar: „Inșă nu numai sentimentul dominant e comun celor trei poeți — Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin —, ci și universul poetic” (N. Manolescu, cronica la volumul „Desprinderea de țăr”, Contemporanul nr. 15/10 a prilie 1964). Poeții veniți o dată sau după ei, li se adăugau în mod*

•necesar. Cei care se distanțau, păstrându-și un drum propriu, erau excluși tacit. Este cazul, printre alții, al lui Gh. Tomozei.

Dar literatura, astăzi mai cu seamă, este departe de a fi produsul unitar al unei falange de creatori care înaintază compact ca după calculele unei mașini electronice. Printre multe alte neajunsuri, sistemul imaginat și acționat de o critică, ea însăși imatură îl avea și pe acela, grav, că ținea prea puțin seama de personalitatea celor înregistrate. Or, dacă prin forța împrejurărilor, debuturile celor trei poeți și ale altora stăteau sub lumina acelorași astre, evoluția particulară a fiecăruia dintre ei era un proces natural, firesc. Care a iritat însă critica! Deși, cu minimum de atenție — și faptul este valabil și astăzi — în unanimitatea motivelor și a atitudinilor lirice trebuie văzută mai degrabă o hipertrofie epigonă și nu o unitate laudabilă. Ce poate fi mai nociv pentru poezie decât nu monotonia, fie ea și una a vîrfurilor? Elementul inaderent la un așa-numit consens poetic a fost considerat aberant și ca atare sancționat (cronica lui N. Manolescu la „Clepsidra”, Contemporanul nr. 33, 19 august 1966; cu ecouri pînă în unele comentarii foarte recente — prejudecățile au viață lungă). Se confirmă încă o dată, dacă mai era nevoie, că e mai ușor să mergi în avangardă, într-o devălmășire confortabilă, decît să ai un drum independent. Că poetul a pășit încă de la intrarea în arenă pe o cale proprie, că — ale criticilor — numitele interferențe cu poezia colegilor de generație sînt doar produse artificiale sau, cel mult, ocazionale tangențe (ce-și vor fi avînd, desigur, și motive extraliterare), o confirmă pe deplin „Fiara”, o antologie alcătuită de autorul însuși.

„Fiara” este un volum de poezie de o remarcabilă unitate interioară. Autorul și-a selectat întreaga producție anterioară cu mare scrupulozitate. Se oferă aici o imagine a modului în care el își consideră, din perspectiva actuală, o activitate poetică desfășurată pe parcursul a

peste un deceniu. Exceptînd unele producții — puține, — care mărturisesc o anume influență a imagismului de obîrșie eseniniană trecut prin filieră Labiș („Noaptea asta toate stelele n-au ieșit / Mai la suprafață de sub povara lunii. / Curg și roaie plopii către infinit. / Spumegă tăcut și verde prunii. / Douăzeci de ani, numai douăzeci. / Vezi în depărtare zarea se-nconvoaie, / Luna-ți împlinește urma de poteci / Ca-n făgașuri stropii albi de ploaie”), o „creștere” în sensul strict al cuvîntului e greu de sesizat. Fapt uimitor, încă de la început Ilie Constantin este un poet format, orientat ferm pe direcții ce nu vor fi părăsite. O evoluție (cîtă există!) se poate remarca doar în sensul restrîngerii perimetrului exterior în favoarea unei tot mai intense explorări a adîncurilor. Trecerea prin vîrste s-a petrecut la Ilie Constantin fără schimbări vizibile în plan poetic; nu se pot delimita niște — așa de dragi criticilor — „etape”, „stadii”. Numai că acesta nu este un semn de stagnare, cum i s-a imputat!

Nepăsătoare, așa dar, de insolite experiențe, de cucerirea sportivă a unor mereu noi teritorii, poezia lui Ilie Constantin are un straniu aer inițiativ, niciodată foarte evident, totdeauna străbătînd-o ca un fluid subteran. Poetul este, lucru sigur, un spirit contemplativ, nelipsit de neliniște și dor, numai că acestea nu devin spaime sau obsesii terorizante, ci se convertesc în delicat cîntec de iubire, în melopeică meditație asupra trecerii timpului sau în pastel grațios-unduitor, desenat în linii subțiri, tremurătoare. Caracteristică este voluptatea stărilor de indecizie, de dulce confuzie, de indeterminare, de ștergere a limitelor. Zeitatea sub al cărei semn se află în întregime poezia lui Ilie Constantin este „marele Vag”: „Sub semnul marelui Vag / viața mea în noiembrie, / marele Vag e în mine / cutreerîndu-mă, / cum umbra nemișcată ce-o arunc / pe lac e străbătută de un pește / - / Pește cu goana scurtă, marele Vag / atît de leneș și de grabnic încheiat / zvicniri, că nu ies

niciodată/ /din laturile umbrei mele./ /Sub semnul marelui Vag/ viața mea în noiembrie. **IO** frunză lunecă sfișietor/ aproape suspendată, pe spiralele în declin, prevestește /locul de calcul unde-mi va atinge/ umbra din apă. /Un țipăt scoate locul însemnat,/ marele Vag ca o exasperare /imi înmiește simțurile și prin el,/ eu urmăresc, în locul de contact /al toamnei, cum o putredă celulă/ din viața mea decade și o alta /se naște în locul ei./ Din ce explozie de ceruri vine /acest prisos de viață, să se așeze/ în rânile de fiecare clipă /continuându-mă ?/ /Leneș îmi umblă peștele prin toată umbra,/ din apă, se accelerează-n mine, /Viața și moartea, marele Vag/ îmi dă suferința proporțiilor : /nimic nu se pierde, nimic / nu se câștigă, totul.../ O, celulele care mă poartă, /ca într-o aminare/ înnebunesc de așteptarea generații !" *Iată un excepțional poem programatic, infuzat subtil de ideea heraclitiană a veșnicei curgeri. De aici, refuzul liniarului și al limitatului :* „Dragostea ta o-ntîmpin cu mirare /și, neîubindu-te, mă simt pierdut./ **IO** iubire liniară / și dirză e de tine./ /Iar eu asupra-mi aplecat/ ca în prăpăstii /nu voi fi niciodată/ atât de fericit". *Din acest sentiment al inițierii în devenirea infinită vine predilecția pentru stările cețoase, pentru momentele de suspendare repede trecătoare, pentru peisajul incert abia creionat, pentru echilibrul repetat, instabil. Trecerea timpului și confruntarea*

*vîrstelor nu sînt niște motive exterioare, ci deduse din însăși ținuta poetului — de contemplator al perpetuei mișcări a ființei sale și a lumii — acestea sînt determinantele fundamentale ale poeziei lui Ilie Constantin. Fragmentarismul, de care vorbea Cornel Regman, este un efect și nu o cauză. Ciudatul, la început, aer „răsăritean și moale” pe care îl au poeziile lui Ilie Constantin se trage din liniștea contemplării, din absența, la suprafață, a marilor spaime, liniște pe care poetul și-o apără desenînd, la nesfîrșit, „fiara”: „întreaga teamă / de fiare — a tuturor îmi cade-n seamă. / Ei știu că mina mea pe zid ucide !”.*

*Avînd drept ax ontic timpul mereu curgător, poezia lui Ilie Constantin se constituie dintr-o ascensiune de momente în care lumea e surprinsă în stări evanescente, de șovăielnică alcătuire, de nepersistență ; nimic nu este durabil, totul este efemer, singură poezia poate să prindă fugare contururi, oprind trecerea. Universul este văzut din unghiul continuei mișcări, versurile au o muzicalitate fluidă, învăluitoare ; fluența lor mătăsoasă înalță poezia lui Ilie Constantin la rangul de cîntec esențial al veșnicei curgeri. Poetul este un heraclitian suav, meditînd nostalgic la marginea rîului care e mereu altul fiind mereu același ; în peisajul poetic actual, locul său este singular și marcat de semnul autenticei poezii.*

faarbu solaeolu

ion pillai:  
„portrete  
lirice” \*



\*) Editura pentru Literatură Universală. 1969.

*Reeditînd „Portretele lirice” ale poetului Ion Pillat, apărute în 1936 în Editura „Cugetarea” din București, Virgil Nemoianu le-a adăos în masivul și elegantul volum apărut recent, o serie de studii și de articole reproduse din diverse perioade ale anilor 1938—1944. S-a mai adăos încă, transcrise de pe manuscris, două texte de un real interes și anume „Poezia lui Francis Jammes” și „Ronsard — poetul Renașterii”. Potrivit informației date*

în „nota” asupra ediției, Virgil Nemoianu a folosit contribuția substanțială la conceperea volumului a scriitorilor Dinu Pillat și Sorin Mărculescu.

Prefața editorului, căreia dintr-un respect atât de apreciat de noi, i s-a dat voit titlul de „Critica lui Ion Pillat” — chiar dacă în unele pasagi nu ne satisface, trebuie citită cu interes pentru strădania depusă de-a se prezenta obiectivă, pătrunzătoare, comprehensivă.

Descinde poetul, autorul inspiratei „Pe argeș în sus” și al altor multe magistrale versuri, așa cum scrie Virgil Nemoianu, „din stirpea lui Alecsandri, Maiorescu, Odobescu” ? Și deci, este un poet „al culturii și ordinii, al moderației și înțelepciunii” ? Și numai atât ? Cred că definirea aceasta, care se vrea lapidară, nu izbutește să cuprindă marea frământare și geniul poetic ale lui Ion Pillat. Cult, a fost — dovadă înseși „Portretele lirice”, pe care mulți, foarte mulți actuali critici ar fi dornici să le înscrie la activul lor, în ciuda chiar a „eclectismelor” de care ar fi dat dovadă. (Asta dacă larga comprehensivitate poetică a lui Ion Pillat, fie și livrescă uneori, poate fi denumită „eclectism”.) Să fim înțeleși : un poet care prin sensibilitatea lui detectează în esența sa pe un alt poet, chiar dintr-o altă lume și dintr-o altă epocă, îl înțelege și-l cuprinde pe acesta la un mod superior comprehensiunii celui mai fin, celui mai instruit și talentat critic. Altele sînt antenele receptive ale poetului.

Moderat, ordonat și înțelept ? Desigur, a fost toate acestea Ion Pillat, dar cu ce preț ? Nu a spus-o în celebrul său sonet final. Dar noi o știm : — cu prețul celei mai îndărătnice tensiuni arteriale și cu sfîrșitul prematur, la 54 de ani. Cu acest prilej, îmi îngădui să-Z contrazic pe fiul poetului, pentru cele ce scrie în atât de frumosul portret pe care i l-a făcut într-o carte proprie, lui Ion Pillat și în care umbra sentimentală a pietății filiale e voit pe-alocuri luminată de-un candid zîmbet ironic și condescendent (oh, les enfants terribles...)

Exemplu ? „O lipsă din bibliotecă, pînă la descoperirea cauzei, constituia aproape un prilej de ridicare a tensiunii arteriale... (sb. n.) și altul: „Pillat suferea de tensiune arterială din 1934. În ciuda prescrierilor medicale, nu a înțeles niciodată să se îngrijească prea serios”.

Cunosc dinpotrivă, împrejurarea că ani de-a rîndul în acest al patrulea deceniu, își îngrijea sănătatea la Buziaș, unde urma cu sfințenie prescripțiile doctorului C. Constantiniu. Așa dar, pe Ion Pillat îl macină suferința, îi distrugea nervii boala și totuși, poetul izbutea să fie „moderat”, „ordonat”, „înțelept”. Da, dar prețul era mare. Și încă o dovadă. O culegem din același frumos portret: „Cînd începea să lucreze o poezie, Ion Pillat scria de obicei trîntit pe pat. În momentele de creație, figura lui căpăta parcă ceva din expresia abstrasă a unui somnambul”. Așa dar, spre deosebire de ce afirmă Virgil Nemoianu, poetul nu era un om cuminte, înțelept. Din „stirpea” lui Alecsandri, deci,, nu „descindea” (oricît s-ar invoca eventual versul celebru apologetic pe bardul de la Mircești). Din Maiorescu și Odobescu, da. Dar Maiorescu ne-a lăsat un jurnal de frământări intime, iar Odobescu s-a sinucis.

Despre restul prefeței nu avem decît cuvinte de laudă, cu excepția totuși, din nou, a unei sublinieri neoportune și pe care, obiectiv, o cităm: „Formele brutal eficiente ale neocapitalismului modern îl depășesc cu totul pe distins-patriarhalul diplomat”. Adjectivarea, oricît s-ar face sub logica de fier a unei concepții marxist-leniniste, depășește ea reala și marea personalitate a lui Ion Pillat.

Cît privește cuprinsul însuși al cărții, nu putem fi decît integral de acord cu Virgil Nemoianu :

„Poate că, din punct de vedere informativ, sau chiar al manierei critice... (aceasta e just, n.n.) articolele lui Ion Pillat să fie întrucîtva depășite astăzi. În nici un caz ele nu sînt false. Și, în orice caz,

cărți noi

ele constituie un prilej de meditație asupra raportului dintre scriitorul român și literaturile streine". Și, adăogăm noi, ele rămân și în

prezent la loc de cinste, alături de străduințele lui Al. Philippide, pe care-l premerg în același domeniu al criticii lirice.

damian necula

## dragoș Trînceanu: „poezii”



Poezia lui Dragoș Vrînceanu este, așa cum notam mai de mult, delicată și subtilă, trădînd un autor cu înclinații constante spre mitologic, de unde își ia mai întotdeauna termenii ornamentelor stilistice contemporane. Nu este temperamental un tribun ori un luptător, ci un retras din vocație și un memorialist liric.

Poezia cuprinsă în volumul „Poezii”, care adună volumele anterioare: Cloșca cu Puii de aur și Columna, plus Cîntecele casei de sub pădure, prefigurează un astfel de autor.

Și totuși, chestiune de recuzită ori nu, Dragoș Vrînceanu apare uneori în postura marilor neliniștiți, impresurat de ordinea superficial senină a lucrurilor, dincolo de icare poetul simte, nu fără teamă, neprevăzutele mișcări ale materiei.

Să nu se credă însă că astfel de versuri izvorăsc dintr-o fobie, căci și atunci cînd apăsarea atinge punctul maxim și „Seara vine peste poet ca o avalanșă / A dealului, cu lumini”, starea olimpiacă rămîne preponderentă; calmul învinge și în astfel de momente, alarma dispare și raporturile clasice spre final sînt restabilite: Felinarele zidurilor mă privesc / Din ochi senini.”

\*) E.P.L., 1969.

O ordine nouă stabilea poetul mișcîndu-se după canoane muzicale, voit mai noi, într-o atmosferă bacoviană: „les (ochii felinarelor, n.n.) în albatru străbătînd / Mari și triști. În fața cărora spre noapte / Treptat te miști” (poezia Aprinzătorul de lămpi).

Poezia de notație, a stărilor tensionale, a elementelor realității transfigurate subiectiv, îmbracă în volumul lui Dragoș Vrînceanu haina stilistică a directității, simplității. Poetul fuge de obișnuitele complicații ale lucrurilor, de aceea pentru a-l înțelege și gusta trebuie să te debarasezi de eventualele prejudecăți literare și să-i accepți arta în care simplitatea și comunicativitatea directă sînt scopuri propuse. Din frazele poetice, aparent banale, transpare tulburarea autorului care încearcă dezghiocarea marilor taine ca în „Durerea soarelui”; „Ce durere e în soare? / O durere ce se simte / Ziua lungă, ziua mare. / Ce durere e în fructe? / Strugurii se coc, tristețe...”

Poetul nu ambiționează să construiască o lume a sa proprie, deși uneori se află destul de aproape de aceasta; elemente ale unei lumi, să zicem, de bîsmuitor, apar încă din poeziile de tinerețe (Făt-Frumos bătrîn, Patria, etc.). Dar, oscilația perpetuă spre lumea contemporană, — căreia nu întotdeauna îi conferă aură de mit, — deși căldura umană a poetului e pururi prezentă, — alunecarea spre romanță (vezi de pildă poezia Cîntec) ori spre notația nu întotdeauna asociată sugestiei, sus-trag atenția de la acest drum sigur.

Înclinația baladescă și notația făcută dintr-un punct situat exterior, sînt semnele poeziei lui Dragoș Vrînceanu, poetul crescut pe cele două culturi, română și italiană, a cărui viziune își are geneza în acest fapt. Poezia Valul lui Traian,

*ni se pare exemplară în acest sens :*  
Zidul de pământ spulberindu-se an  
cu an, / s-a schimbat într-un cor-  
moran. // Devenise roșu și mare / cit  
un apus de soare. // II lua grindina  
/ și el se aduna și mai departe, /  
așa cum scrie în carte. // Pe pămîn-

tul Dunării / cobora soarele pe a-  
proape, să se adape. // Cîți sori, cîți  
sori, / au venit de-atunci la margi-  
nea bălții, / de mii și mii de ori ! //  
In țarină se pleca, / din țarină se  
înălța / cu cîte ierburi primăvara  
cresc, / zidul românesc.

demostene  
botez



ioanid  
romanescu:  
„aberații  
cromatice”\*)

Titlul volmului, „Aberații cromatice”, nu trebuie luat și înțeles în accepția fiecăruia din aceste două cuvinte, separat, căci sinteza lor constituie un înțeles nou, care nu se pretează la ironii ușoare și pripite. Orice dicționar ne spune că „Aberația cromatică” este un defect al imaginilor produse de lentilă, care constă în „formarea de irizații pe marginea imaginilor”, iar „irizația e ansamblul de culori și de nuanțe variabile care apare la suprafața unor cristale, datorită fenomenelor de interferență”. Poate că toți am văzut prin prizmele în trei fețe ale cristalelor descompunerea luminii albe a unei raze de soare, în culori multiple și vii de curcubeie.

Titlul acesta, sub îndrăzneala aparentă a cuvîntului „aberație”, care ar putea fi luat drept o frondă și un teribilism juvenil este, în fond, o definiție foarte matură și foarte profundă a felului cum se reflectă în mintea lui Romanescu peisajul lumii. Ba chiar, cînd mă gîndesc bine, este definiția cea mai exactă a poeziei în genere, ca atare, prin-

tr-o imagine atotcuprinzătoare și de conținut și de aspecte exterioare.

Titlul este atît de cuprinzător în-cît poate depăși cadrul îngust al unei definiții, și să fie însăși explicația francă, într-o imagine, a viziunii lumii pe care o are acest ermetic, speriat de propriile lui ecouri sufletești, terorizat de dezordinea de culori a aberației sale cromatice. Prin titlu, deci, Ioanid Romanescu ne dă cheia în săpăturile adînei, de labirint, ale poeziei sale. Numai plecînd de-aici, și cu această cheie, se poate înțelege poezia lui, chinuita și tragică lui viziune. Și chiar cu această cheie și voința de a desluși, căuta și găsi înțelesurile, nu se pot descoperi toate; sînt multe poezii, strofe sau versuri, în care nu poți pătrunde.

Considerată cu o privire superficială, obișnuită cu claritatea clasică de-o viață întreagă de lector, acest fel de poezie e în afara preferințelor mele. Totuși încă acum vreo opt ani, cînd a apărut pentru întia oară în paginile revistei „Viața românească”, am simțit în afară de înțelesul obișnuit al cuvintelor și mai presus de ele, un „ceva” ce nu s-a spus încă dar care alcătuiește plasmă versurilor unei strofe, „ceva” care nu este numai expresie, vorbă, nici măcar murmur. Poate un gemăt înăbușit ca de fiară nespum de îndurerată. Ce să fac ? am simțit fundalul uman, de-un sincer tragism, de-o vastă concepție și viziune care nu izvorăsc din conștient, ci chiar de dîcolo de inconștient, din ceea ce a rămas în om, din plămada lui inițială, de la începuturi, agravat de o experiență tristă prin nenumărate generații mute, care nu s-au mărturisit niciodată. Eu am simțit în poezia lui Romanescu acel ceva pro-

\*) E.P.L.,

fund, cu neputință de spus, ca un geamăt înăbușit al pământului, pe care l-am intuit în poezia lui Bacovia, — auzit doar mai de departe, cu glasul mai scăzut dar izvorînd din aceleași ascunse zăcăminte ale ființei conștiente ce-și gîndește soarta și n-o înțelege.

De aceea, cu toată neplăcerea mea de a nu înțelege totul, m-am oprit asupra lui cu sentimentul că aș fi răspunzător de partea de neînțelegere, sau, că, într-adevăr, și în realitate, și mai ales în sufletele oamenilor, îndeosebi ale poezilor, sînt a-bisuri neînțelese pe care zadarnic aș încerca să le pătrund, dar care nu sînt absurdități ci au un înțeles adînc uman. Sînt sigur de aceasta, poate și fiindcă din corespondența lui, de care am avut parte, l-am înțeles mai bine și m-am cutremurat.

Poezia lui Romanescu nu-și are explicațiile majore, ca la Ion Barbu și Lucian Blaga, într-o cultură rafinată și o filozofie cu substrat științific, care reflectă stadiul evoluției culturii omului în epoca respectivă, ci în ceva mai adînc chiar decît intuiția, — în înțelepciunea „omului”, a pământului. La el nu intervine rațiunea, ci un simț care poate fi rațiune distilată prin secole sau milenii, în generații întregi de structuri sensibile care n-au spus niciodată nimic din tot ce-au simțit și care și-acum se exprimă atît de impropriu și de conșpicuț cînd, în fond, sînt atît de simple.

Să ilustrez acestea prin cîteva citate? O voi face pentru lungimile de undă corespunzătoare. Mulți vor spune, desigur: asta e?! Iar eu le răspund: după mine, asta e! Mi-o spune, nu o analiză de text ca în manualele de română, ci un simț care-și are logica lui, sau nici una, fiindcă el nu lucrează cu categorii logice aliniate în silogisme ca într-o problemă de matematică.

Citez deci: Prin odaia înecată de fum aud convoiul / cuvintelor de la subsol bătînd în coaste / deschide-le inimă tu Vatican al carpului / prin vama ta / să treacă prin cocoșa lumii / aceste îndelung însetate cămile / de mii de ani duc prin de-

serturi / boccele de piper ce s-au aprins / de la nisipul clepsidrelor. / Deschide-le inimă tu Vatican / căci spaima lor atît mă cutremură / și-asemeni agoniei / se-nfundă hornul gurii mele". („Cuvintele”).

Sau :

„Pun mîinile pe craniu și îl deșurubez / pentru a-l arunca peste voi / și am sentimentul paralticului care desface / focosul unei mine cu dinții". („Aberația existenței”).

Sau această evocare a lui Lipan, eroul legendar, simbol al soartei neamului din „Baltagul” lui Sadoveanu :

„Doarme Lipan somn veșnic în prăpastie / cu țeasta spre primăvară cînd se-mpreună copacii / la un capăt al buzelor cu sinul înalt al femeii / la celălalt cu rinjet sinistru / prin care vîntul din jos îi fluieră oile / astfel îi viscolesc îndoielile depărtarea și timpul / pe el care tăcea atît de mult / îl zboară numai păsările rănite de strigăt / și vede prin virful capului un vis nemaipomenit / cu toate nunțile fiilor, fiilor, fiilor / nu mi-l închipui pe-acel / care-l iubește cu adevărat / fără să-și vrea schimbarea măcar o noapte în cine — să-i lingă mîinile”.

Sînt în lume poeți celebri printr-un singur sonet, alții prin sonoritatea unui singur vers. Citatele de mai sus, simțite în inefabilul 16r, sînt și ele de-ajuns pentru a denunța un poet.

S-ar putea să greșesc. Am avut predecesori iluștri care s-au înșelat de multe ori. Poezia aceasta e de parte de a fi poezia mea. Nu poate fi deci vorba de o auto-apreciere pe înconjur, nici de o apreciere prin rubedenie artistică. Nu este nici poezia timpului nostru. Dar am crezut că nu am dreptul să tac ceea ce am simțit atît de puternic și de sigur. Cred, de-aceea, că n-am greșit în aprecierea mea.

Mă pot desmînji în viitor : Ioanid Romanescu singur, și Timpul.

Altcineva poate exprima o apreciere diferită, dar asta poate fi pentru mine o opinie, întotdeauna respectată, dar numai uneori justă.

## tribuna<sup>s\*</sup> nr. 28/1969

Citind în revista clujană (a cărei ținută o prețuim) unele articole privind fenomenul poetic, desprindem cu surpriză o stranie și inedită imagine a conceptului de poet și, în general, de poezie. După părerea unora din colaboratori, climatul ideal în care înflorește poezia este, în primul și în primul rând, acela al unei severități maxime, condiția reușitei fiind ca veleitarii și începătorii să fie bine muștruluiți, încă înainte de a se așeza la masa de scris. Iată, la Poșta redacției, un sfat educativ; sobrietatea tonului nu e decât un subterfugiu pedagogic: „Ioan I. C. Reproducem câteva versuri, invitându-vă la meditație asupra lor”. „Creștetu-mi înalt îmbin... Mîini neoarbe/mor multiplicat-n/Fiare...” O altă recomandare scurtă și nu mai puțin eficientă este aceea ca autorul să-și recitească versurile și apoi, fără alte comentarii, să-și amintească de Goga. Sau să-și repete în minte, precum un bolnav sfatul doctorului, recomandarea redacției de: „Exigență, exigență, exigență! Spre a evita motive arbitrare și uneori în afara poeziei”. Pînă și unei îndrăgostite i se adresează cuvîntul cu

aceeași severitate necruțătoare, în speranța, poate, că de aici înainte își va da toată silința să schițeze iubitului un portret mai elevat artistic: „Portretul schițat iubitului dvs. este declarativ și insuficient sub aspectul elevației stilistice”. Urmează portretul: „Pare flegmatic, dar e visător;/Nu e rigid, ci e simțitor...” Cu puțină elevație, altfel ar fi stat lucrurile...

Iată însă și un portret pozitiv de poet, așa cum îl aflăm dintr-o recenzie la un volum de debut, în altă pagină a revistei. Citindu-l cu atenție, începătorii, veleitarii să ia aminte: „Fără gesturi teatrale, fără gingureală verbală, fără așifaj modernist, Răchiteanu reușește să rămînă un liric emoționant și, de ce nu, uneori profund”. El e „un neli-niștit, fără ostentație însă”, cîntecul său fiind „un catharsis ce-l privește personal”. „Amărăciunea sa nu e însă angoasa cetățeanului”. „Este un muzical fără a avea plăcerea melodiei în sine”.

Așa, da.' Iată cum trebuie să arate orice adevărat poet!

M. L.

## luceafărul" 31/1969

Nu ștfu cît va fi ficțiune și cît memorialistică în cartea Vîntul și ploaia a scriitorului Zaharia Stancu, dar ceea ce credem că se cuvine subliniat în mod deosebit în fragmentul intitulat Mare e lumea, apărut în Luceafărul, nr. 31, este fuziunea armonioasă între faptul adevărat, trăit, și recrearea lui artistică. Am mai citit, într-un Luceafărul de acum doi ani (mi se pare), o pagină din amintirile lui Zaharia Stancu despre Lovinescu și cercul Sburătorului. Ne-a impresionat atunci, ca și acum, intensitatea emo-

ției cu care romancierul retrăia în amintire întîlnirea cu marele critic, cu atmosfera din cenaclul Sburătorului.

Aflăm în Mare e lumea aceeași intensitate emoțională cenzurată discret de autoironie, aceeași paletă cromatică în reconstituirea tipurilor și a timpului, a unui timp purtînd amprenta sărăciei (cu atît mai nelalocul ei în prezența unui poet ca Macedonski, pe care-l recunoaștem în Balkanski) sau chiar a mizeriei revoltătoare (marele Luchian, atît de simplu, de obosit și

de liniștit în fața morții...) Scenele grotești, ca aceea din casa lui Luchian, sau cele de o solemnitate tristă din casa lui Macedonski se deosebesc mult de ceea ce de obicei încadrăm în genul memorialistic. Iată, în câteva linii sigure, sugestive, portretul lui Macedonski: „Un bătrîn slab-scoabă, cu ochelari pe nasul uriaș, vulturesc, îmbrăcat excentric, prezida o adunare alcătuită dintr-o sumedenie de ti-

neri, stînd ca un copil, într-un fel de balansoar vopsit în verde". Acel joc pe jumătate pompos, pe jumătate tragic, regizat de nedreptățitul Macedonski nu este doar descris de un memorialist, ci rețrăit și recreat de un scriitor care știe cît și cum să se detașeze de întîmplări și de oameni, punînd în toate culoarea stilistică și intensitatea emoțională specifică scrisului său.

E. T.

## Toprosî literaturi" nr. 8/969

Metodologia criticii și teoriei literare a constituit tema recenteii sesiuni plene a Consiliului criticii de pe lîngă Uniunea Scriitorilor Sovietici, precedată în ultimii doi ani de numeroase consfătuiri în jurul unor anumite tendințe spre „eticism asocial", spre „robinsonade" umanitariste abstracte în analiza fenomenului literar, tendințe ce s-au afirmat în unele studii recente despre „Donul liniștit" de o parte și „Maestrul și margareta", romanul recent editat de M. Bulgakov, de altă parte. Aceste tendințe sînt caracterizate printr-o dilatare excesivă a interpretărilor etice și prin frecvența mutare pe plan secundar a categoriilor social-ideologice, prin detașarea eticului de cadrul social concret.

O altă tendință se exprimă prin reluarea tradițiilor școlii formaliste, a cărei contribuție, în multe privințe utilă, nu este ignorată, însă metodologia sa în ansamblu este considerată foarte discutabilă.

Nivelul discuțiilor critice a preocupat de asemenea pe participanții la consfătuire, susținîndu-se necesitatea respectării urbanității în polemică, a argumentării solide în analiza critică, împletită cu finețe și obiectivitate, cu delimitări precise între noțiuni. Astfel s-a subliniat că ar fi greșit să se identifice umanismul abstract cu problematica general-umană, aceasta din urmă căpătînd o pondere tot mai mare pe măsura dezvoltării societății so-

cialiste. Pe de altă parte, instrumentele criticii nu pot fi standardizate: literatura anilor '20—'30 nu poate fi înțeleasă fără o cunoaștere obiectivă a situației complexe din acea epocă.

S-a subliniat nocivitatea tendințelor de a aluneca spre extreme, ca de pildă trecerea de la critica formalismului la ignorarea pur și simplu a formei artistice, sau de la combaterea sociologismului și schematismului la ignorarea funcției sociale a literaturii în general.

În fața criticii stau destule probleme teoretice și metodologice nerезolvate. Diversificarea genurilor și a tematicii literare au lăsat critica descoperită în fața unor fenomene artistice noi și interesante, mai ales în ceea ce privește cercetarea operei literare ca totalitate artistică, ca valoare complexă. De aci repetata subliniere a necesității unei delimitări foarte grijulii și concrete între „umanismul abstract" și valorile general-umane care nu pot fi eliminate din arsenalul metodologic al criticii marxiste, apărarea lor fiind o îndatorire a culturii socialiste.

Consfătuirea a subliniat în concluziile sale progresele criticii și necesitatea de a dezvolta tradițiile prețioase ale criticii marxiste — înțelepciunea în analiza fenomenelor complexe și contradictorii, obiectivitatea și onestitatea în aprecierea operelor literare, cultivarea discuții-

lor serioase, tovărășești, în problemele eele mai controversate.

B. Runin reia o temă mai veche — a contribuției . metodelor științelor exacte contemporane la cunoașterea și analiza fenomenului literar și artistic. Așa cum există econometria, ca disciplină, autorul propune în acest domeniu termenul de „artometrie”. Deocamdată, consideră el, teoria informației nu a putut oferi metode concrete de analiză estetică. Nimeni însă nu poate nega posibilitățile oferite de teoria

informației pentru cunoașterea și caracterizarea fenomenelor lumii materiale. Sfera artei este aceea a fenomenelor subiectiv-obiective. Informația ca o categorie a structurii materiale este obiectivă și stabilă, artisticul — e o categorie a funcției artei, depinzând și de structura operei și de cel ce o receptează, deci e o categorie mobilă. Ambele însă pot deveni complementare, și în complementaritatea lor pot servi estetica.

I. P.

## „Les temps modernes” nr. 276/1969

Articolul intitulat „Revoluția culturală în Europa”, semnat de Francois George, reia în discuție această problemă atât de viu dezbătută în majoritatea publicațiilor occidentale din ultima vreme. Ceea ce încearcă Francois George este să delimiteze și să definească rolul studenților într-o asemenea mișcare contestatară. Fără să ofere o imagine de ansamblu asupra fenomenului, se impun atenției câteva aspecte.

Autorul pornește de la două idei fundamentale și anume : în primul rând, orice perioadă de criză a unei societăți se manifestă pe toate planurile : politic, social, cultural, dar receptarea ei este mai acută în rândul tineretului.

În al doilea rând, tineretul universitar nu intră într-o organizare de muncă salariată. Faptul acesta îi permite să se angajeze într-o luptă obiectivă, care poate și trebuie să fie un loc de dezbateri active ale sistemului în care nu e încă integrat, deși face parte din aceeași societate. Prima idee este considerată ca premiză, a doua se întoarce mai degrabă într-o concluzie.

„Revoluția culturală” este definită ca o luptă „împotriva puterii obișnuinței, împotriva forțelor și tradițiilor vechii societăți, împotriva inerției lumii vechi, de instituții și idei”, fără să fie o luptă pentru

putere, situată exclusiv la nivel politic, ci „un proces de revoluționizare, care obligă masele să-și asume responsabilitatea acțiunilor lor la toate nivelele”. Așa cum apare definită în articol, o astfel de mișcare cu caracter revoluționar este mai aproape de denumirea „proces de revoluționizare”, pentru că „revoluție culturală”, se știe, înseamnă mult mai mult. Ea nu este numai o luptă de abolire a tendințelor învechite, ci și un proces; cultural constructiv, o etapă de dezvoltare.

Cît privește „lupta împotriva tradițiilor vechi”, aceasta este o fază a luptei sociale, imposibil de aplicat identic la nivelul culturii unei națiuni.

Noțiunile „învechit” și „tradiție” nu pot fi sinonime.

În continuare, articolul semnaleză câteva aspecte importante care devin sarcini ale militanților contestatari, pe tărîm cultural. De pildă : lupta împotriva sărăciei limbajului, a celui corp limitat de semne pe care cultura capitalistă îl pune în circulație și care îngustează orizontul spiritual al oamenilor. „Praxis-ul revoluționar, procesul de revoluționizare face să apară posibilitatea unei noi utilități\* a limbajului și sensibilității”.

Care este rolul exact al tineretului universitar în această con-

junctură? Pentru aceasta, trebuie stabilit locul pe care îl ocupă studenții în societate. Autorul articolului semnaleză superficialitatea cu care sociologia burgheză se îndoieste că „a se supune aceluiași formalități, a suporta aceleași constrângeri ale aceluiași program este suficient pentru a defini un grup integrat și o condiție profesională”, fără să-și dea seama că descrie o realitate artificială aplicabilă instituției și nu grupului de indivizi.

Dimpotrivă, unificați prin condițiile de existență, neintegrați în mecanismul economic productiv, studenții formează un grup obiectiv, raportabil la oricare alt grup social, și tocmai de aceea ei nu irebuie

transformați într-o masă inertă, prin represiunile de ordin universitar (pierderea diplomei, etc.), ci trebuie lăsați să participe la lupta colectivității active.

Este adevărat că studențimea a constituit nucleul celor mai recente evenimente, dar atîta timp cît nu se relatează doar un fapt, ci se schițează soluții, ar fi trebuit conturate și alte aspecte ale fenomenului comentat. O mișcare culturală se bazează însă pe întreaga intelectualitate a unui popor și, mai ales, Universitatea nu poate fi extrasă și izolată din structura spirituală a unei țări.

I. C.